



MAESTRIA: TEORÍA E HISTORIA DEL TEATRO

**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE MAESTRIA DE
ATENEA KOIFMANN**

***ARTE Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN TRES OBRAS DEL GRUPO DE
TEATRO COMUNITARIO CATALINAS SUR:
VENIMOS DE MUY LEJOS (1989),
EL FULGOR ARGENTINO, CLUB SOCIAL Y DEPORTIVO (1998)
Y CARPA QUEMADA, EL CIRCO DEL CENTENARIO (2013)***

**AUTORA: ATENEA KOIFMANN
DIRECTOR DE TESIS: GUSTAVO REMEDI
MONTEVIDEO 2021**

Montevideo, 10 de febrero de 2021.

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Comisión Académica de Posgrado:

Por la presente nota, en mi papel de tutor de la tesis de maestría de Atenea Koifmann titulada “Arte y transformación social en tres obras del Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur”, considero que su trabajo realiza un significativo aporte respecto al papel que ha jugado este grupo en los últimos 30 años, desde la restauración del régimen democrático en Argentina.

Centrándose en el estudio de tres obras emblemáticas —*Venimos de Muy Lejos* (1989), *El Fulgor Argentino*, *Club Social y Deportivo* (1998) y *Carpa Quemada, el Circo del Centenario* (2013)— Koifmann da cuenta de modo somero y sistemático de los estudios existentes acerca del “teatro comunitario” argentino y de este grupo de teatro en particular, en tanto forma de teatro emergente y alternativa, por fuera del teatro comercial y un circuito de arte excesivamente institucionalizado. Propone un marco teórico a modo de comprender esta forma participativa y políticamente motivada de “hacer teatro con los vecinos” y ensaya un análisis del modo en que estas obras representaron y buscaron intervenir críticamente en sus respectivos contextos. En el proceso, se detiene en el análisis de los tres espectáculos antedichos, poniendo especial atención a su modo de producción y financiamiento, a las formas de participación y creación, al uso del espacio (especialmente jalonado por “el paso de la plaza al galpón”) y a los temas y lenguajes escénicos y expresivos privilegiados por el grupo, pensados en relación a su vocación de llegar y construir un público popular. En particular, destaca la motivación de “construir memoria” así como una “perspectiva popular” respecto a los dilemas y coyunturas que debió —y todavía debe— sortear la sociedad argentina. Principalmente, pone a prueba sus sospechas e hipótesis respecto al devenir del grupo y su compromiso con la transformación social, la construcción de una conciencia crítica y un horizonte más democrático, justo y libre.

Por lo expuesto, acordamos que la tesis se encuentra finalizada y lista para su entrega, presentación y defensa.

Sin más, saluda cordialmente:



Profesor Dr. Gustavo Remedi
Director, Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, I.
de Letras; Maestría en Ciencias Humanas, Opción Teoría e Historia del Teatro.

*Dedicada a la memoria de mi padre,
Luis Koifmann.*

TABLA DE CONTENIDO

PARTE I

1) Presentación del tema y problema	1
2) Contexto histórico y presentación del surgimiento del teatro comunitario	4
a) General.....	4
b) En el ámbito de las artes	8
c) El Teatro Comunitario	10
d) Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur	13
3) Antecedentes – Estado de la cuestión	18
4) Marco teórico	38
a) Teoría cultural, arte y cultura, relación arte y política.....	38
b) La memoria y la identidad	43
c) El espacio	45
5) Corpus	47
6) Metodología	48
PARTE II	50
LA PLAZA SE VISTE DE FIESTA:	50
Venimos de muy lejos (1989)	50
1) Contexto histórico	50
2) El espectáculo de Catalinas Sur	52
a) La estrategia de la obra	53
b) Los temas	54
c) Los personajes.....	56
d) La estética	58
e) Concepciones teóricas y poéticas.....	66
3) Metodología de trabajo	67
4) La concepción	68
CONTEMOS NUESTRA HISTORIA	71
El Fulgor Argentino. Club Social y Deportivo (1998)	71
1) Contexto histórico	71
2) Estrategia de la representación	73
2) El espectáculo	82
a) Los temas	82

b) Los personajes.....	84
c) La estética	87
d) Concepción teórica y poética	93
3) Metodología de trabajo y la concepción.....	96
RECORDEMOS LA CONQUISTA	100
Carpa Quemada. El circo del centenario (2013).....	100
1) Contexto histórico	100
2) El espectáculo	105
a) Los temas	111
b) Los personajes	114
c) La estética	116
d) Concepciones teóricas y poéticas.....	118
3) Metodología de trabajo.....	119
4) La concepción	120
CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA.....	131

RESUMEN

El grupo teatro comunitario Catalinas Sur surge en el barrio de La Boca (Buenos Aires-Argentina), más precisamente en el complejo habitacional Catalinas Sur, a la salida de la dictadura militar. Desde sus orígenes en 1983 apuesta a la construcción de la memoria y a la búsqueda de la identidad de un pueblo. El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur después de más de treinta años de trayectoria, sin dejar un solo año de realizar representaciones, es uno de los que tiene más larga trayectoria entre los nuevos grupos que están hoy en actividad.

Mi tesis consiste en investigar su desarrollo en el lapso de treinta años de existencia, para ver si con el correr del tiempo y del devenir histórico, continúa comprometiéndose con su espacio y con su tiempo y si conserva su apuesta al arte como transformador social. A estos efectos me propuse comparar tres espectáculos emblemáticos del grupo, captados a partir del análisis del contexto histórico y de la teatralidad: *Venimos de muy lejos* (1987), *El fulgor argentino* (1998), *Carpa Quemada* (2013).

Transformación social - Arte - Teatro comunitario- Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur

The community theatre group Catalinas Sur emerged towards the end of the military dictatorship, in the neighborhood of La Boca (in Buenos Aires, Argentina), more precisely, in the Catalinas Sur housing complex. Ever since its origins in 1983, the group is committed to the construction of memory and the search for a people's identity. After thirty years, and not one year without performing, the Catalinas Sur after more than thirty years of experience, is one of the ones with the longest history among the new groups that are currently active.

My thesis consists in investigating its development in the span of thirty years, to see if, with the passage of time along with historical change, the group continues to be compromised with its space and time and if it still believes in art as a tool for social transformation. To these effects, I decided to compare, by way of historical context analysis and theatricality, three of the groups most emblematic performances: *Venimos de muy lejos* (1987), *El fulgor argentino* (1998), *Carpa Quemada* (2013).

Social transformation - Art - Community theatre - Community theatre group
Catalinas Sur

PARTE I

PRESENTACIÓN DEL TEMA, HIPÓTESIS Y FUNDAMENTACIÓN

1) Presentación del tema y problema

El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur surge en el barrio de La Boca (Buenos Aires – Argentina) en 1983. Desde ese momento hasta el día de hoy nunca dejó de realizar representaciones. Es un teatro de “vecinos para vecinos”. Es un teatro de la comunidad para la comunidad. En estos más de treinta años de trayectoria han puesto muchas obras en cartel. En sus orígenes, realizaban las representaciones en la Plaza de las Malvinas, que está ubicada en el propio complejo habitacional Catalinas Sur, en el barrio de La Boca. Luego, por diversos motivos, se trasladaron a un galpón que queda en el mismo barrio, cerca del complejo habitacional y ahí inauguraron el Galpón de Catalinas. Este espacio les sirve para hacer teatro, para ensayar, para realizar diversos talleres e integrar al barrio de diferentes maneras en torno al grupo.

Mi intención es investigar su desarrollo en el lapso de más de treinta años de existencia, para ver si con el correr del tiempo y de las circunstancias que le tocaron vivir, continúa siendo un teatro emergente (al decir de Raymond Williams) o la propia realidad y el contexto los hizo cambiar, convirtiéndose en un teatro tradicional más, perdiendo eso que lo identificaba de apostar a un arte comprometido con su espacio y con su tiempo. A estos efectos, me propuse

comparar tres espectáculos emblemáticos del grupo, captados a partir del análisis histórico y de su teatralidad; *Venimos de muy lejos* (1989), *El fulgor argentino. Club Social y Deportivo* (1998), *Carpa Quemada. El Circo del Centenario* (2013).

También, elijo este grupo, porque es el pionero y perdura hasta el día de hoy en actividad. Por lo tanto, me permite indagar, si el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur colabora desde el arte a la transformación social. Para eso, es importante observar cuales fueron los procesos de cambio que se dieron internamente en el grupo desde su surgimiento hasta el día hoy, para poder ser considerados como transformadores sociales. En tal sentido, hay que tener en cuenta que se entiende como un teatro de resistencia y transformación social. Porque, si bien el arte no cambia la realidad, por si solo o automáticamente, si puede concientizar, denunciar determinadas situaciones y colaborar con un posible cambio social. Por eso creo, que es necesario hacer un estudio comparativo de diferentes obras que se estrenaron en periodos históricos muy distintos.

Además, decidí estudiar este grupo, primero, por los temas que aborda. Que son: la memoria, la identidad, los derechos humanos, la vivienda, el trabajo, la pobreza, el salario, la conquista, la oposición entre civilización y barbarie, entre otro. Segundo, por la elección del espacio para la puesta en escena. Los vecinos se juntan en la plaza o en el Galpón de Catalinas, en su barrio, para construir un espectáculo teatral. Hay que tener en cuenta que el lugar es identificatorio y forma parte de la construcción de la identidad.

Dos tensiones importantes se presentan cuando uno se propone analizar el proceso histórico del grupo de teatro comunitario Catalinas Sur. Ellos son: la elección del cambio de espacio y la aparición de financiaciones para el grupo. De esta manera se abre la discusión, si la intervención del Estado por medio de subsidios, de los apoyos de fundaciones y el aporte de dinero de diversos

organismos nacionales e internacionales, hizo que perdieran los fundamentos y objetivos con los cuales nacieron. Por otro lado, si el pasaje de la plaza al galpón fue un cambio beneficioso, que les permitió nuevas posibilidades para el encuentro con el barrio o fue un retroceso, por lo que había significado en su momento la irrupción en un espacio público.

Por lo tanto, las preguntas que me propongo responder son: ¿Son un teatro que apuesta al arte como transformador social? ¿Son una cultura alternativa en la sociedad argentina? ¿Reconstruyen la memoria y la identidad del barrio a través de sus obras de teatro? Y para eso: ¿Cuáles son los temas que abordan? ¿Qué estética utiliza para realizar sus obras? ¿Cuál es el espacio que eligen para realizar las obras? ¿De qué manera participan los vecinos en los espectáculos de Catalinas Sur? ¿La obtención de subsidios estatales y financiamientos extranjeros hace que pierdan la independencia de lo que quieren transmitir?

Para terminar e ingresar a desarrollar, cada uno de los elementos antes dichos, quiero reafirmar mi compromiso con este tema, que me parece de gran importancia. No solo como un hecho histórico, que permite entender diversas circunstancias del presente y que se compromete con la memoria y la identidad de las voces anónimas, si no, también, porque es hoy que estamos haciendo historia y eso es fundamental para la construcción de un futuro. El teatro debería ser eso, en un aquí y en un ahora comprometerse con su tiempo histórico. A su vez, porque fui parte de esa generación que vivimos la dictadura militar que se dio en el Río de la Plata en los años 70. La dictadura formó parte de nuestra infancia. Nos criamos en medio del miedo a la pérdida de nuestros seres queridos, del horror de lo que pudiera pasar y en cierta medida, quedamos marcados por esas experiencias que constituyen parte de nuestra memoria y de nuestra identidad. Por eso, nos emocionamos cuando nos encontramos con propuestas que cimientan espacios de libertad.

2) Contexto histórico y presentación del surgimiento del teatro comunitario

a) General

Hacer memoria sobre los hechos que ocurrieron después de la salida de la dictadura militar en Argentina (1983) hasta el 2013, y tener presente cuál era la realidad del país desde el punto de vista económico, social y político, es fundamental para comprender los textos y la puesta en escena del Grupo de Teatro Catalinas Sur.

La dictadura militar en Argentina se produce desde 1976 a 1983. En 1982 el gobierno en pro de la identidad argentina y apelando al sentimiento de nacionalidad decide recuperar las Islas Malvinas que habían sido ocupadas en 1933 por Gran Bretaña. El 2 de abril de 1983 los argentinos desembarcaron en las islas, el ejército argentino estaba conformado por los jóvenes que estaban realizando el servicio militar. La derrota de este intento agudizó la crisis militar e hizo públicos los conflictos disimulados hasta ese entonces y comenzó a negociarse la salida de la dictadura. (Romero 2017, 267). En diciembre de 1983 asume el gobierno democrático Raúl Alfonsín, su fuerza estaba en el discurso de la civilidad, de la construcción de un estado de derecho, en los valores éticos, era más importante zanjar los problemas políticos que los económicos. Apostando a la política cultural y educativa, tenía de su lado el deseo de una ciudadanía de hacer uso del ejercicio de la libertad de expresión y de opinión (Romero 277). En esos años, también, comienzan a surgir con fuerza las denuncias a las atrocidades que se habían cometido durante la dictadura militar, sobre todo por el texto difundido masivamente con el título *Nunca Más*. En 1985 los problemas económicos, que en un principio habían sido minimizados, comienzan a hacerse sentir con fuerza y la credibilidad en el gobierno comenzó a decaer.

El 9 de julio de 1989 asume la presidencia Carlos Saúl Menem. Su mandato se va a caracterizar por una serie de cambios que pretenden implantar el

modelo neoliberal, lo que va a ocasionar que una enorme parte de la población quede excluida del sistema económico y social, por la reducción del gasto social, por los bajos salarios, por los impuestos, por la desregulación del mercado. Para erradicar la crisis el gobierno decide implantar lo que se denominó el “Consenso de Washington”, recetas que elaboraron el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial para los países de América Latina. Era necesaria una profunda transformación de las relaciones del Estado y la sociedad. El congreso argentino sancionó dos leyes para dirigirse en esa dirección: la Ley de Emergencia Económica que suspende los privilegios, los subsidios y el régimen de promociones y que autoriza el despido de emergentes estatales. Y la Ley de Reforma del Estado que le permitía privatizar las empresas estatales. Las consecuencias de estas medidas fueron: las privatizaciones del Estado que trajeron consigo una enorme cantidad de despidos y muchas empresas privadas comienzan a cerrar sus puertas, porque no podían competir con los productos importados, trayendo más desocupación y pobreza. Luis Alberto Romero, en su libro *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-2013)*, sostiene:

Así se abandonaron ilusiones caras a la sociedad, revitalizadas con el retorno a la democracia, como el buen salario, el pleno empleo, el derecho a la salud, la educación, la jubilación y, en general, a la igualdad de oportunidades, garantizadas por el Estado. (Romero, 324)

Ante estos cambios, vastos sectores de la población padecían hambre, se agravaron cada vez más los problemas de empleo, se produce un deterioro del servicio de salud, educación y seguridad. La sociedad se comienza a polarizar entre perdedores y ganadores. Un enorme grupo de argentinos se sumergieron en la pobreza, mientras que otros se hicieron mucho más ricos. La clase media fue uno de los sectores en donde se dio una división interna, algunos lograron salir adelante, pero otros comenzaron a sentir la pobreza. Al decir de Luis Alberto Romero:

...empresarios medianos o pequeños, comerciantes o talleristas, abatidos en alguna de las crisis; empleados públicos despedidos o con sueldos disminuidos, como los docentes; profesionales proletarizados, como los médicos, o egresados universitarios sin empleo. (Romero, 326)

También, se comienza a dar la reducción de empleo, un aumento importante del empleo informal y la disminución de los salarios. El trabajador pierde en cantidad y calidad de trabajo. Es así como empiezan a surgir las organizaciones de desocupados, conocidos como los “piqueteros”, comienzan a cortar las rutas, a incendiar neumáticos, a organizar ollas populares, reunieron a jóvenes, familias y amigos dispuestos a enfrentar a la represión. Las protestas se fueron incrementando en la medida que aumentaba la crisis, que empezó a juntar a muy variados sectores sociales, desde estudiantes hasta productores rurales. La política y la protesta comenzaban a hacerse sentir en la calle con fuerza.

A toda esta situación económica y social se le suma un retroceso en el terreno de los derechos humanos, en donde el gobierno de Menem decidió aplicar la política de la reconciliación indultando a los militares que habían participado en la dictadura militar de los años 70 y en los levantamientos que se produjeron después de la salida de la dictadura, por un grupo del ejército que se denominó “*caras pintadas*”.

En 1998 se llega al fin del gobierno de Saúl Menem que dejó al país sumergido en una profunda recesión económica. Asume la presidencia Fernando de la Rúa en 1999 y se extiende hasta el 2001, en donde el pueblo lo hace renunciar. Venía con la propuesta de trabajo, justicia y educación. El nuevo gobierno debe enfrentar la recesión económica, el déficit fiscal muy elevado, un régimen de convertibilidad, que lo único que pretendía era reducir la acción del Estado. El gobierno De la Rúa sigue por el mismo camino que Menem, hay un

ajuste cada vez mayor del gasto público, perjudicando a la salud y a la educación. La crisis se hace sentir, el gobierno perdió el control del dólar, la inflación y la desocupación se dispararon. Aparecieron ante esta profunda crisis los cartoneros, familias enteras que durante la noche salían a buscar algo valioso entre los residuos. Se comenzaron a crear clubes de trueques. Se establecieron acciones barriales de solidaridad. La protesta crecía aún más. A las organizaciones piqueteras se le sumaba los jubilados, ocupantes de tierra y empezó a existir una enorme presencia de la participación de las mujeres.

El 1° de diciembre del 2001 se implanta lo que se dio a llamar “el corralito”, que solo se podía sacar una pequeña suma de los bancos, aunque siguieron habilitadas las tarjetas, los cheques y las transferencias y se le suma a esto nuevos cortes presupuestarios. El 13 de diciembre se convoca a un paro nacional que tuvo una muy importante adhesión. El 18 de diciembre comenzaron los saqueos en varios supermercados. El 19 de diciembre la gente salió a la calle, vecinos indignados y ahorristas al son de los cacerolazos, los unía la consigna “que se vayan todos”. En la noche de ese mismo día, el presidente declaró el estado de sitio, la gente salió a la calle masivamente. En el correr de esos días, por las represiones policiales, habían muerto 39 personas. Fernando de la Rúa renuncia a su cargo.

Desde el 2005 hasta el 2015 se da en la Argentina la presidencia de los Kirchner. Primero asume la presidencia Néstor Kirchner y luego lo sucede Cristina Kirchner. Tuvieron que manejar una crisis profunda y tratar de salir de ella. El gobierno dispuso de muchos recursos para su prioridad que era la inclusión social. Los trabajadores fueron objeto de su principal intención, pero algunos se favorecieron y otros mantuvieron su misma realidad fundamentalmente los sectores informales y los trabajadores en negro. Si bien el gobierno hizo una fuerte campaña por el blanquísimo. Pero un gran número de habitantes continuaban en la pobreza. Dentro del área metropolitana se comienzan a dar los subsidios en diferentes ámbitos de la sociedad. La economía tenía marchas y

contramarchas. Los principales problemas se presentaron con la inflación, el dólar y la fuga de divisas. Dentro de los movimientos sociales se da la huelga docente donde miles se movilizan en reclamo de más presupuesto para la enseñanza y la huelga aceitera.

b) En el ámbito de las artes

Luego de la salida de la dictadura militar, que se dio en la Argentina alrededor de los años 70, comenzaron a producirse una serie de movimientos artísticos que pretendieron denunciar lo que había ocurrido. Canciones (*Los dinosaurios* de Charly García, *Nuestro amo juega al esclavo* de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, *La memoria* de León Gieco, entre otras), películas (*Tango feroz*, *La noche de los lápices*, *La historia oficial*, entre otras), novelas (*El secreto y las voces* de Carlos Gamero, *Una misma noche* de Leonardo Brizuela, *A veinte años, luz* de Elsa Osano, entre otras), obras de teatro (*Cinco mujeres de negro* de Rubén Scattareggi, *Ciclo Teatro*, *Memoria e identidad* de Mendoza organizado por HIJOS, entre tantos otros), hicieron sus aportes. Así se abre en la Argentina un nuevo periodo cultural que se prolongó desde 1983 hasta el 2012, momento histórico que se conoce como postdictadura.

El teatro comienza a posicionarse, en este nuevo panorama nacional argentino, como un espacio alternativo, desde donde era posible abrir un debate de lo ocurrido, pero al mismo tiempo proponer cambios. El teatro siempre ha inventado formas para mostrar aquello que no se podía mostrar, lo hizo por medio de la metáfora, el lenguaje teatral construyó siempre alternativas en los momentos de censura para poder decir y representar lo irrepresentable, como sostiene Clarisa Fernández en el artículo *Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino*, publicado en la revista del Centro Cultural de Cooperación.

En los años de la dictadura militar, la metáfora generó un cambio en la producción y recepción de teatro, ya que se pasó de un teatro

de choque en los primeros años de la década de los 70, a un teatro político metafórico, en donde la metáfora decía aquello que se sabía que no se podía decir (Fernández, 2011,6).

Luego, en los 80, el teatro argentino intentó recuperar raíces perdidas y recuperar la memoria histórica. Más adelante, el teatro se centra en tratar de representar esas sensaciones y acontecimientos, una forma fue teatralizar textos clásicos populares argentinos, otra, recuperar espacios públicos.

Lo mágico que tiene el teatro es que todo el elemento que necesitas para expresarte es tu cuerpo. El teatro da la posibilidad de recuperar la idea de que, con lo que tenés, ya podés empezar a hacer cosas. En esas condiciones, a partir de cero, se intentó recuperar el espacio público y revalorizar la capacidad de la gente (Entrevista a Ricardo Talento 2012).

Hay una nueva forma de entender al teatro contemporáneo, la cual pretende insertarse en espacios alternativos y con propuestas alternativas sobre las temáticas y la manera de contar los hechos y los testimonios. Estos se centran en modelos opuestos al hegemónico, muchas veces generando un enfrentamiento con la ideología oficial. Se comienza a observar, a prestar atención, a todas aquellas actividades que se desarrollan fuera de una sala de teatro tradicional, y descubrir que hay muchas maneras de hacer teatro. Un teatro que irrumpe en los espacios públicos que rompe con la cotidianidad, genera nuevos signos y nuevas significaciones, un teatro de síntesis expresiva, que apuesta a un nuevo público que no asiste a las salas de teatro tradicionales, y que se conjuga con la manifestación social.

El comienzo fue un campito del barrio, con una fiesta vecinal, y selló de alguna manera esta cosa participativa, de celebración, de festejo en el espacio público, que es una de las marcas centrales del

grupo. Nosotros nacimos en el último tiempo de la dictadura militar, ya aflojada por la derrota de Malvinas, pero en un marco de estado de sitio, y ahí la recuperación del espacio público como un lugar de vida, de celebrar estar juntos, de resanar los miedos que provocó la represión, era una necesidad de la gente por ser parte y participar. (Entrevista a Adhemar Bianchi 2014)

Así encontramos: el Teatro Comunitario, el Teatro Callejero, el Teatro Popular, el Teatro Carnavalesco, el Teatro Social, que se han convertido en objetos de estudio en los últimos tiempos, desestructuran los conceptos más rígidos de arte y cultura, transformándose en una forma de transmisión de cultura y por consiguiente de construcción de conocimiento. En estas experiencias se de teatro alternativo se oponen al teatro tradicional de salas comerciales, generalmente ubicadas en el centro de la ciudad, y optan por otro camino: le dan voz a las voces anónimas, a los excluidos de la sociedad, a los marginados, que es una manera de crear nuevas subjetividades. Al mismo tiempo, les permite “a los de abajo” adueñarse del poder de decisión y darle paso a su propia cultura. Al respetar la cultura de sus integrantes, construyendo identidad, se extrae una enseñanza y por consiguiente un aporte al saber.

Al decir de Jorge Dubatti: “estamos ante un teatro que se inserta en el proyecto neoliberal y de resistencia política” (2012, 204). Ante esta realidad política, social y económica el teatro tenía que reinventarse y ver cuál iba a ser su rol en esta sociedad y ante los hechos que estaban ocurriendo, ante el auge neoliberal, su crisis, y la presidencia de Carlos Saúl Menem.

c) El Teatro Comunitario

De todas estas experiencias de teatro alternativo, en este estudio me voy a dedicar al grupo de teatro comunitario Catalinas Sur. Es un teatro de “vecinos para vecinos”, un teatro que se realiza por un determinado grupo social y se dirige

a ese grupo social. Crea nuevas estructuras, una nueva estética, reencontrándose con la memoria del pasado y de esta manera recuperar la conciencia de quiénes somos y dónde estamos parados. Abre procesos participativos que involucran a la comunidad. Especialmente apuesta a la reconstrucción de la memoria y la reconstrucción de la historia para la transformación individual y social. Permite que sean los propios vecinos los que construyan su propia historia, sacándole la voz a la historia oficial y dándosela a los que generalmente son anónimas. Por lo tanto, está presente la idea de participación, tanto del público como de los actores. Se construye, así, una conexión entre los habitantes de un barrio que son las voces anónimas que se hacen escuchar.

Los grupos de Teatro Comunitario nacen en Buenos Aires (Argentina) en 1983. El primer grupo fue Catalinas Sur; cuyo surgimiento se da a partir de la organización del barrio de La Boca de Buenos Aires-Argentina. En 1996, surge el grupo Los Calandracas de la mano de Ricardo Talento, formando el grupo de teatro comunitario Circuito Cultural Barracas. En el 2001, con la crisis neoliberal, se da la explosión del teatro comunitario en Argentina. En este contexto de movilización y protesta también se dan diferentes formas de resistencia cultural. El arte colectivo resurge con fuerza interpelando al gobierno de turno y ocupando los lugares públicos como una reafirmación de libertad. Podemos recordar dentro de los grupos que surgen en esos años a: Circuito Cultural Barracas, Murga de la Estación, Murga del Monte, Grupo de Teatro Callejero y Comunitario Boedo Antiguo, Res o no Res, Patricios Unidos de Pie, Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya, Grupo de Teatro Comunitario de Berisso, Grupo de Teatro Comunitario Pontelangoscuro, entre otros. También es en el 2002 que se forma la Red Nacional de Teatro Comunitarios. Que dentro de sus pilares plantea:

- 1) El teatro comunitario es un proyecto de la comunidad para la comunidad. Nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformaciones sociales y tiene como fundamento de su hacer, la

convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual pertenece.

- 2) Trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto, es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter amateur, es decir, con amor por lo que hace. En él todos tienen un lugar, así tengan 4 o 90 años. Las experiencias de distintas edades se valoran en ese intercambio. Todo el que participa asume un compromiso con lo artístico (se compromete a ensayar, practicar, hacer funciones, etc.) y con tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento.
- 3) El teatro comunitario es numeroso. No debería de tener menos de 20 integrantes, por lo tanto, en la temática de sus obras siempre aparece el nosotros, lo épico. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico. Retoma y resignifica, además, los géneros populares tales como el sainete, la murga, el circo, la zarzuela, la opereta y otros.
- 4) Es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía.

- 5) Genera la aparición de un público nuevo, compuesto, en primer término, por el entorno familiar y social de quienes participan, (muchos integrantes de una comunidad), así se trate de un barrio, una fábrica, u otro espacio comunitario en el cual haya nacido, y, en segunda instancia, por la comunidad en un sentido más amplio, ya que sus espectáculos tienen llegada a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro. Sus espacios de realización abarcan un espectro mucho más amplio que el que se circunscribe al de las salas de teatro.
- 6) El teatro comunitario considera que el arte es un derecho de todos. Propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros. (Red de Teatro Comunitario 2014)

d) Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur

Celia Molina en su libro *La Celebración* (2017) relata que Catalinas Sur es un complejo habitacional que consta de 34 edificios de departamentos que comienza a construirse en 1962. Fue un proyecto gestionado y realizado por la Comisión Municipal de Vivienda durante el gobierno de Arturo Frondizi. La construcción se realizó según la arquitectura social sueca, abriendo grandes espacios para el encuentro entre los vecinos. Y fue así, como los recién llegados al barrio, comenzaron a reunirse para pedir mejoras y organizar reuniones, juegos y chorizadas. Después de varios reclamos, los vecinos consiguieron su escuela Carlos della Penna en 1971. Es a partir de la mutual escolar, que se forma la Asociación Escolar Catalinas Sur, realizando desde allí diferentes actividades. En 1980 el Intendente de la Ciudad de Buenos Aires, Osvaldo Cacciatore, dispuso que la escuela solo pudiera tener operadores escolares que debían estar a cargo de los directores, los cuales deberían informar todo lo que ocurría. Y pronunció una frase que quedó para el recuerdo de todos los habitantes de Catalinas Sur: “Nunca más en la ciudad de Buenos Aires se van a construir viviendas como el soviét de

Catalinas Sur” (Molina, 31). Más allá de eso, los habitantes continuaron con sus reuniones y festejos que les servía para mantenerse unidos en momentos muy difíciles de la Argentina.

En 1982 llega al complejo una pareja de actores uruguayos, Adhemar Bianchi y Marianela Rodríguez. Así surge en 1983, el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, que fue su primer nombre. En este año decidieron representar en la plaza de las Malvinas, ubicada en el complejo habitacional, su primera obra *Los Comediantes*, era una recopilación de textos del siglo de oro español, con la idea original de Jorge Curí y Mercedes Rein, ambos uruguayos. Se reunieron en esa instancia alrededor de 800 personas en la Plaza de las Malvinas entre espectadores y actores, gente del barrio que estaba haciendo suyo un espacio público, después de tantos años. La plaza se llenó de color y algarabía. Durante el espectáculo sobrevolaron helicópteros de la policía que no se animaron a hacer nada. Desde ahí fue el lugar de encuentro para realizar sus obras (Molina, 30).

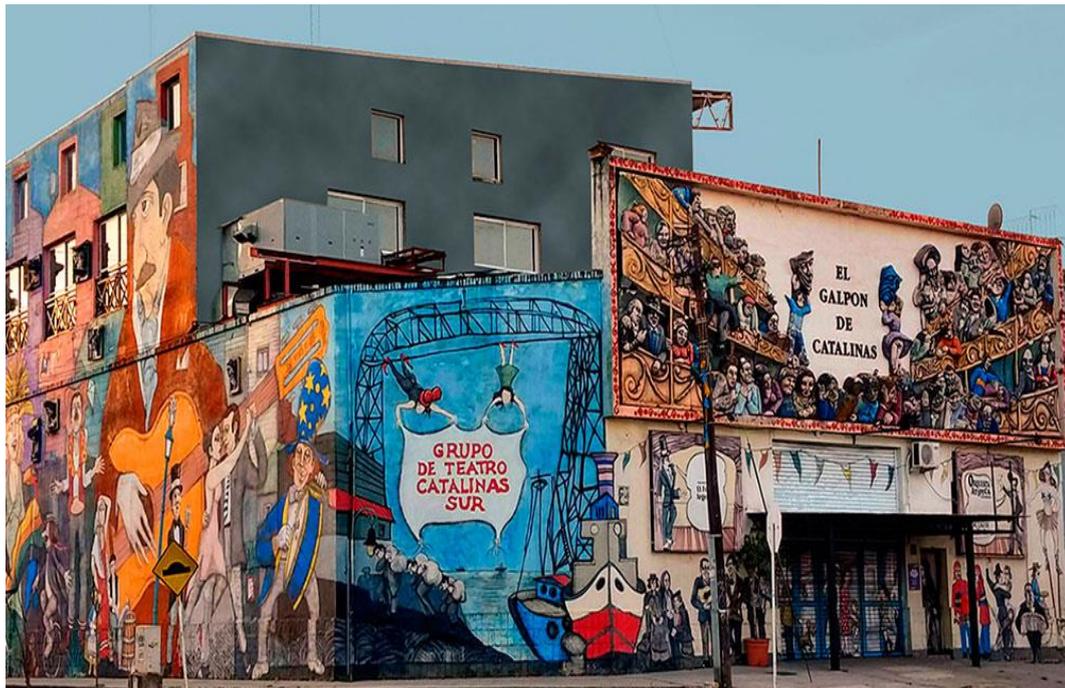
Adhemar Bianchi es un actor y director uruguayo que en 1982 llega a la Argentina buscando nuevos rumbos, ya había vivido anteriormente en el barrio de La Boca y venía con una enorme experiencia de hacer teatro en Montevideo con personas sin experiencia actoral y con la idea de repetir la experiencia en Buenos Aires. Se instala en el complejo habitacional de Catalinas Sur, con la propuesta de armar un grupo de teatro comunitario, y ya con la obra en la mano.

Las primeras funciones del grupo se realizaron al aire libre en la Plaza de las Malvinas y lograron financiarse por medio de la autogestión, durante las funciones pasaban la gorra.



(Teatro en la plaza) Fuente: Iberoculturaviva

Luego, en 1997, los integrantes de Catalinas comenzaron a pensar y soñar con la posibilidad de tener un lugar propio que les permitiera continuar con sus actividades, más allá de la inclemencia del tiempo. Además, porque tenían la idea de poder construir talleres para la formación de los jóvenes y niños del barrio. Tener un lugar propio para el encuentro del barrio, los llevó a pensar más seriamente en cómo se iban a financiar. La primera solución que encontraron fue realizar fiestas para juntar dinero y realizar su nuevo local. Con esto y con el aporte de algunos de los integrantes, se hizo realidad la obtención del local que los albergó por más de veinte años. El Galpón de Catalinas Sur se encuentra en la calle Pérez Galdós al 93, a pocas cuadras del complejo de vivienda Catalinas Sur y de la Plaza de las Malvinas. Era un antiguo depósito que descubrió Ademar Bianchi en sus caminatas por el barrio, que fue su sueño por varios años. Después de obtener el local los propios vecinos se dedicaron a la limpieza y el acondicionamiento de este. Lo denominaron el Galpón de Catalinas en homenaje al Teatro El Galpón de Montevideo-Uruguay, en el cual Bianchi había participado varios años.



(El galpón de Catalinas Sur) Fuente: Catalinas Sur.com.ar

El grupo, en el correr de estos más de treinta años de trayectoria, ha puesto muchas obras en cartel, además de las reposiciones y de las obras de la Orquesta atípica: la primera obra que representan, en la Plaza de las Malvinas, fue *Los Comediantes* (1983), escrita por Jorge Curí y Mercedes Rein sobre textos del siglo de oro español. Luego vienen: *El Herrero y la Muerte* (1984), *Pesadilla de una noche en el conventillo* (1987), *Entre gallos y medias noches* (1989), *Venimos de muy lejos* (1989), *El parque japonés, orquesta circense* (1992), *La Catalina del Riachuelo* (1998), *El fulgor argentino* (1998), *La niña de la noche* (1999), *Los negros de siempre* (2000), *Sudestada* (2002), *Argentina sueño verde* (2002), *O sos o no sos* (2005), *El vengador del riachuelo* (2010), *Orquesta atípica Catalinas Sur* (2010), *El ratón del invierno* (2011), *La cucarachita Martina* (2012), *Carpa Quemada* (2013). Desde el 2001 al 2018 se repuso *El fulgor argentino, club social y deportivo*, por los cambios de coyuntura que se dieron con la asunción de nuevas presidencias en la Argentina, desde Fernando de la Rúa hasta Mauricio Macri. También, en el 2019, repuso *Carpa Quemada. El circo del centenario*.

Desde sus inicios hizo una apuesta por el trabajo en comunidad. En palabras de Adhemar Bianchi:

Existen en la Argentina muchos grupos de teatro comunitario compuesto por actores profesionales que se acercan a los barrios para hacer teatro con la comunidad. En cambio, Catalinas Sur desde un principio, intentó generar un trabajo desde y para la propia comunidad, porque considerábamos que nuestro teatro cumple un rol en el entramado social al cual pertenece (Entrevista a Adhemar Bianchi 2012).

El arte, el teatro y en particular el teatro comunitario que desarrolla Catalinas Sur cumple un rol muy importante, ya que permite sacar a flote la esencia creativa que se encuentra en cada ser humano; a la cual el poder coarta, porque no le interesa que se desarrolle, porque si se desarrolla se empieza a comprender que no todo está inventado y por lo tanto las cosas se pueden modificar, transformar. En definitiva, la esencia creativa, permite soñar, imaginar, fabricar utopías que nos proyectan hacia el futuro en pro de la conquista de los cambios. La comunicación comunitaria implica rescatar el diálogo, las emociones, la sabiduría en escuchar, el lenguaje de la palabra y el cuerpo, la aceptación del otro, todas características que no son muy frecuentes en nuestra sociedad actual en donde todo está inundado por la soledad, el exitismo, la falta de pertenencia, el individualismo.

El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, forma parte desde su origen de la Red Nacional de Teatro Comunitario, es más, es uno de sus fundadores, a su vez conforman la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social que se crea en el 2003. En su página de Internet se puede encontrar una declaración en donde apuestan por el arte como transformador social.

Soñamos el sueño colectivo de una América Transformada desde el corazón creativo. Un desafío desmesurado en lucha por la dignidad y la equidad: ¡La felicidad es posible!

Creemos en la fuerza que genera la comunidad humana como una fuente luminosa de fraternidad universal.

Sentimos esa energía por el corazón, la vemos con nuestros ojos, con la mano la vamos trabajando, con la unión la vamos rescatando y enriqueciendo. Ella transforma el mundo, y se expresa especialmente a través del poder del Arte. Es la energía creadora que va transformando día a día nuestro continente.

Podemos irradiar posibilidades de desarrollo de nuestra comunidad en una explosión creativa y con diversidad de miradas, para resignificar y transformar el mañana en hoy. ¡Acción ya!

Hagamos juntos la cultura de una Nueva Sociedad, cada vez más democrática y justa. Más allá del tiempo que nos lleve y de todo el amor que nos lleve, este camino no tiene retorno, es el camino de la libertad.

Hagamos una fiesta latinoamericana de justicia y equidad con la fuerza que llega de nuestras prácticas y nuestros sueños compartidos. Una revolución que late a través de la verdad humana de un ARTE TRANSFORMADOR. Organicemos nuestras fragilidades en nuevas fortalezas. ¡¡Belleza siempre!! (Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur)

3) Antecedentes – Estado de la cuestión

Al realizar una investigación que se refiere al grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, es necesario conocer las investigaciones efectuadas por expertos que son referentes, para comprender y entender el surgimiento y el proceso del teatro comunitario en la Argentina, asimismo saber sus opiniones sobre las diferentes tensiones que se abren en un estudio de determinada naturaleza. Puntualizar esos grandes temas que surgen como nuevos: la organización y

participación dentro del teatro comunitario, los temas de la memoria y la identidad, el rol que tomaron los subsidios por parte del Estado y organismos nacionales e internacionales, el análisis de la importancia del lugar para realizar las obras, entre otros grandes aportes a la discusión.

Clarisa Fernández en su artículo publicado en la revista *Aisthesis* N.º 54 *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento* (2013), los considera como una expresión artística en continua construcción, que permite la heterogeneidad por su componente territorial. Los va a diferenciar del teatro callejero o popular de los años 80, por la no profesionalización de sus integrantes, además de sostener que posibilitan la resistencia al poder establecido, porque tienen un proyecto contra hegemónico, que cuestionan al arte y a la política de turno.

Los años 80 fueron el momento de la transición democrática, por consiguiente, la formulación de políticas culturales estuvo fundada en la valorización de los derechos humanos. Así surge una diversidad de experiencias teatrales que se expresan desde un punto de vista micro social, que son notablemente heterogéneos en sus formas y muchas de las cuales utilizaron la calle como espacio privilegiado de representación y que generan un nuevo sistema teatral del cual surgen varias propuestas estéticas. Establece Fernández:

Este movimiento de protesta contra la dictadura nació gracias a la iniciativa de un grupo de actores, directores y dramaturgos profesionales. Las características de las obras representadas se acercaban a lo que Pelletieri denominó *realismo reflexivo*, que retoma los géneros del grotresco, del sainete y el absurdo, los refuncionaliza, y por medio de la metaforización crítica el contexto de forma oscura e indirecta. La idea era explorar los momentos dolorosos que estaba viviendo la sociedad argentina (Fernández, 153).

Algunos de estos movimientos de protesta, en el ámbito teatral, retomaron las tradiciones de los años cincuenta o sesenta y las continuaron, mientras que otras las refuncionalizaron a la luz de las nuevas coyunturas políticas y sociales, y otras se encargaron de parodiar las viejas formas de representación. La estética de los ochenta propone la jerarquización del gesto sobre la palabra, la integración de los lenguajes corporales de otras áreas a los sistemas teatrales, y una impronta transgresora de la estética que incluye un híbrido de varieté, music hall, revista, circo, murga. Es un teatro de intertexto que retoma estos elementos para la escena e incorpora la creación del espacio en lugares no convencionales. Esta forma de hacer teatro fue la elegida por muchos grupos de teatro callejero, antecedente fundamental del teatro comunitario.

Clarisa Fernández se basa en las obras de Carreira, Alvarellos y Pavis para definir el teatro callejero. Para André Carreira: “el teatro callejero es un espectáculo que se realiza al aire libre, en espacios no convencionales, generando una doble transgresión, del canon teatral como de la codificación estandarizada de los espacios del cotidiano”. Para Héctor Alvarellos es: “el que físicamente está más cerca del pueblo”. Para Patrice Pavis es: “el teatro que se produce fuera de los edificios teatrales convencionales: la calle, la plaza, el mercado, el metro, la universidad”. Lo cierto es que, en la década de los ochenta, en Argentina, el teatro salió a la calle a través de numerosas agrupaciones que como lema tenían transformar el teatro, desafiando los espacios de representación tradicionales y resaltando su función social.

En 1987 es conformado el Movimiento de Teatro Popular (Motepo), que nucleaba a los teatros callejeros, en donde se encuentra el Grupo de Teatro Catalinas Sur -considerado fundador del teatro comunitario-, así como el Teatro de la Libertad, los Teatros Ambulantes Los Calandracas.

Fernández, afirma, que la explosión del teatro comunitario en Argentina se da en el 2001 con la crisis económica y política. En los dieciocho años que se dan antes de ese año, desde la creación de Catalinas Sur, solo se cuentan en Argentina cuatro grupos de teatro comunitario, pero a partir de esta fecha los grupos han proliferado y se suman más de cincuenta en todo el país. La crisis del 2001 produjo modificaciones políticas, sociales y culturales que permitieron la emergencia de nuevos sujetos sociales y nuevos espacios de construcción política. La coyuntura otorga mayor visibilidad a los movimientos sociales, por ejemplo, a las organizaciones piqueteras. Dentro de este contexto de movilizaciones políticas, la organización de vecinos, a través de las asambleas barriales fue considerada por algunos autores, el embrión de muchas organizaciones posteriores, entre ellas la conformación de grupos comunitarios.

En el 2002, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas, los dos pioneros del teatro comunitario, gestionaron un proyecto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de una Carpa Cultural Itinerante que llevaba la función de Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, a diferentes barrios de la ciudad con el fin de generar nuevos grupos. Luego, la función se completaba con una charla a los vecinos guiada por Bianchi y Talento. La iniciativa también fue difundida por diferentes centros culturales del Programa Cultural en Barrios. De este proyecto itinerante surgieron tres grupos. Si revisamos la trayectoria de estos directores, se distinguen experiencias teatrales previas como el movimiento de teatro independiente, el Motepo y la antropología teatral de Eugenio Barba. Tampoco se puede dejar de mencionar las múltiples actividades que Bianchi y Talento desarrollaron por fuera de la ciudad porteña (seminarios, charlas y funciones) que colaboraron con la conformación de nuevos grupos en toda la provincia y generaron la demanda de nuevas formaciones en pueblos del interior e incluso en otras provincias. Cuando la cantidad de grupos comenzó a aumentar, decidieron organizarse en torno a una Red Nacional.

Otro de los puntos importantes que aborda Fernández, es la conceptualización de la práctica del teatro comunitario, que es un desafío, porque se trata de una expresión artística en continua construcción. El primer desafío para pensar el teatro comunitario es la heterogeneidad de las propuestas que lo componen, producto del componente territorial que lo define. Las condiciones objetivas que se le otorgan a un territorio y determinados rasgos identitarios generan relaciones específicas de ese lugar.

Una práctica artística se puede conceptualizar por medio de elementos que la componen y le dan forma, pero esa conceptualización se verá flexibilizada, transformada de acuerdo con las lógicas propias del territorio en el cual se desarrolle, el cual también se modificará a través de la práctica artística (Fernández, 161).

Respecto al tema de la gestión, (que es uno de los puntos que generó mayor tensión con relación al posicionamiento de los grupos), Fernández establece, que desde el comienzo la experiencia fue definida como autogestiva. Si bien los grupos no fueron el resultado de una inversión financiera o un proyecto artístico comercial, con el paso del tiempo se necesitaron recursos para acceder a los elementos necesarios para la actividad teatral como el vestuario, el maquillaje, la utilería, etc. Algunos grupos conformaron una asociación civil, figura legal que les permitió acceder a subsidios o ayudas de diversas instituciones y fundaciones nacionales e internacionales, mientras que otros optaron por contribuir con el grupo todos los meses, aportando una pequeña cuota societaria para gastos generales, y otros grupos construyeron estrategias de articulación para generar intercambios de recursos. Por ejemplo, en el caso de Catalinas Sur, se ha convertido en una compañía de extraordinarias dimensiones (cuatrocientas personas), lo que desafía las características otorgadas en primer momento del teatro comunitario. La transformación funcional de la organización fue fundamental para generar un mecanismo de autofinanciamiento. Otros grupos han

optado por modos alternativos de autofinanciamiento, como puede ser la construcción de cooperativas de trabajo y microemprendimientos. El Estado siempre ha estado presente en la dinámica de la obtención de recursos. Además, plantea en un artículo titulado *Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión*, publicado en Papers en el 2018, que en 1993 Catalinas Sur realiza un convenio con la Dirección de la Promoción Cultural de la Ciudad de Buenos Aires de la cual consiguió el apoyo del programa Cultura en Barrios. Así se comienzan a dar diferentes talleres. A partir de 1997, cuando se trasladan al Galpón de Catalinas comienzan a buscar estrategias para la financiación del grupo. En todos estos años de trayectoria ha obtenido innumerables premios, cuenta con apoyos de fundaciones y organismos nacionales e internacionales.

Las temáticas de las obras están relacionadas con el territorio en el cual el grupo nace; puede ser la reconstrucción histórica de un hecho particular (una huelga obrera, el cierre de los ramales del tren, la basura en la calle, la falta de rutas, etc.), un problema actual que está perjudicando al barrio en su infraestructura, situaciones que generan nuevos sentidos en cuanto al espacio, demandas sociales concretas o denuncias específicas, entre otros.

Según Fernández, la metodología de trabajo se basa en el método de creación colectiva, creado por el colombiano Enrique Buenaventura. Pero en el caso concreto del teatro comunitario, el proceso consiste en la construcción de un relato que se va armando a través del aporte de los integrantes del grupo; luego la puesta se realiza por la improvisación, el director o coordinador le dará la forma de guion. El director es la figura que tiene más conocimientos teatrales, sobre todo con relación a la técnica.

El teatro trabaja con la memoria colectiva de la comunidad, Fernández se basa fundamentalmente en la concepción de Maurice Halbwachs. Además, operan en cuestiones identitarios, porque promueve la pregunta de quiénes somos.

Sobre la transformación social, Fernández dice, que diferentes autores que han analizado al teatro comunitario han planteado que se lo puede ubicar en un lugar de resistencia hacia el poder establecido, ya que se puede considerar que ejercen un contrapoder, y los vecinos elaborarán proyectos contrahegemónicos que cuestionan los conceptos de arte y política existentes. Que sacuden los paradigmas. Que desafían al capitalismo, al sistema económico neoliberal y buscan recuperar la capacidad de reescribir y modificar la historia.

El libro de Mercedes Bidegain *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social* realizan un estudio desde los orígenes de estos grupos en 1983 hasta la fecha de su publicación en el 2007. Está compuesto de varios capítulos; hace primero una aproximación al contexto sociopolítico en el que surgen los teatros comunitarios, luego se centra en ¿qué es el teatro comunitario? Y cuáles son las categorías necesarias para definir el fenómeno cultural. Después toma tres ejemplos que son: el grupo de teatro Catalinas Sur, el circuito Barracas y el grupo de Parque Patricio. Termina el libro con la participación directa de los protagonistas que dan su punto de vista sobre este fenómeno teatral.

El teatro comunitario, plantea Bidegain, exige y crea una territorialidad particular. Conceptualmente la plaza, el barrio, la calle, el club, el galpón, la escuela donde el grupo se reúne y ensaya siempre es un espacio público. Esta forma de pensar el teatro se convierte en un arma poderosa contra el solipsismo y el narcisismo, favorece la socialización, el trabajo en equipo y la práctica comunitaria. La plaza es un lugar importante para la reunión, porque enfrenta a los vecinos a la situación de estar con la gente, entre la gente; a su vez, porque es una manera de volver al barrio como espacio vital, y no como espacio dormitorio y fundamentalmente perderle el miedo a la calle.

Otros de los aportes que hace Bidegain en su estudio, es sobre la metodología de trabajo, en donde establece que todos los grupos comunitarios

tienen un director que es el que tiene experiencia en el campo teatral y tienen la mirada global del espectáculo. Está encargado de establecer pautas, condensar, organizar y coordinar los materiales sugeridos en el proceso de creación colectiva. También se ocupa de trabajar con la comunidad dado que lidera un proyecto con un criterio artístico para una nueva organización vecinal. Saber cómo interpretar y contar lo que la gente quiere decir, quizás sea lo más importante, ya que en primer lugar es quien considera por qué y para qué se cuenta y quienes van a ser los destinatarios. Asimismo, existen especialistas que se van a ocupar de la música y la plástica de los espectáculos.

En el proceso de creación, temática e ideología de los grupos, este tipo de agrupaciones trabaja contra la pérdida de la praxis social. Lo más común es contar en cada espectáculo las historias de los barrios de pertenencia y sus mitos, el valor del trabajo, de la justicia y la libertad, el derecho a la salud y a la educación, los momentos claves de la historia de la comunidad de cada grupo con el objetivo de rescatar la identidad y la memoria. En sus temáticas siempre está presente el sujeto colectivo. Son comunes los temas vinculados a la memoria popular que forma parte del imaginario colectivo. Partiendo de la base que para sobrevivir y seguir creando, la humanidad debe rescatar su propia historia y de su herencia cultural, los valores más firmes y fecundos. Sólo así recuperará la dignidad colectiva y habrá también porvenir.

Lo ideológico está presente en cada espectáculo y es lo que los teatristas cultores de esta estética quieren transmitir. Se manifiestan como testigos y protagonistas de los vaivenes históricos. Buscan ejercitar la memoria, tomándola como sanadora y cicatrizadora de heridas de las experiencias históricas y las formas de asunción y construcción de memorias del horror. La recepción debe ser, entonces, objetivista y de carácter pragmático de manera de garantizar la efectividad de la comunicación del mensaje. Por otro lado, están fuertemente arraigados a la noción de ser social, asumen un compromiso de ver y no callar la

realidad que protagonizan. Son amplificadores de la conciencia colectiva y de hacer visibles las desigualdades sociales.

Los personajes no son héroes absolutos, ni protagonistas en sus aspectos individuales, porque no hay en este tipo de teatro una apuesta a lo psicológico o intimista, sino un tipo de teatro épico dado que cuenta la infraestructura sociohistórica en la que vive el pueblo o barrio de la agrupación. A su vez se trabaja con la idea de personaje bloque, es decir, los religiosos, el pueblo, los niños, los funcionarios, los inmigrantes, entre otros.

Respecto al tema de la financiación de los grupos, Mercedes Bidegain sostiene: que el teatro comunitario es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos de manera de mantener su libertad e independencia. Y plantea, esto no quiere decir que no puedan trabajar con algún subsidio. Por el contrario, es necesario para que los funcionarios se detengan a observar y visualizar el valor social de estos emprendimientos artísticos y su incidencia en la recomposición del entramado social. Continúa diciendo, que desde su hacer y organización, el teatro comunitario proporciona las herramientas para que en el ejercicio de la práctica actoral y técnica concreta se aprenda también a gestionar apoyos estatales y/o privados. Por eso, cuando un grupo está preparado, puede institucionalizarlo para así gestionar más fácilmente subsidios y cubrir gastos de producción. Si bien la mayoría de los grupos de Teatro Comunitario trabajan sin apoyos ni subsidios, pasando la gorra al terminar cada espectáculo.

En libro de Edith Scher escrito en el 2010 *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad* con respecto al espacio, sostiene, que desarrolla la idea de barrio como generador de cultura. El Teatro Comunitario no viene a traer arte a ningún sitio ni hacerlo llegar, proveniente de algún hipotético centro irradiador de cultura, sino que se desarrolla en cada territorio, tomando en cuenta quiénes componen los grupos y cómo se mira el mundo desde ese lugar. Por eso,

se afianza en espacios no convencionales de los barrios, como escuelas, plazas, clubes, espacios habitados por la comunidad.

Edith Scher alude que, entre las principales razones de la persistencia de este fenómeno a lo largo del tiempo, está la de enriquecer y sostener un sujeto colectivo, así como no renunciar al deseo de la existencia de una sociedad mejor, propiciando un indisoluble vínculo entre la tarea artística y los cambios sociales.

Dentro del capítulo *Teatro comunitario y transformación social*, explica, la práctica artística puede ser vista, también, como una actividad inherente a la condición humana, como un modo de desarrollar la creatividad, como una parte central de la vida de la comunidad. Se pregunta: ¿Por qué habría que renunciar a ello? ¿Acaso la vivencia y la experiencia en carne propia del arte, de su condición sensible y crítica, de su facultad de crear lógica fuera de la lógica, mundo que hablan del mundo, no puede ocupar un lugar central en la vida de la comunidad? ¿Quién determinó que su presencia venía atrás en el orden de prioridades? ¿Quién cerceno el derecho a imaginar? Por lo tanto, ¿Qué es transformación social? Y se responde: Nada menos que una afirmación que parte de que un estado de cosas determinado se puede mover, se puede cambiar. Transformación. Tal vez resulte más claro el uso de esta palabra, si explicamos aquello de lo que no estamos hablando. No de un cambio individual, únicamente, ni de un mero autoconocimiento, cuyos alcances queden atrapados en las paredes de la casa de cada persona. No. Por otro lado, y en sentido inverso, la transformación tampoco implica la ingenua creencia de la posibilidad del arte como una acción directa sobre la redistribución de la riqueza o la injusticia social. No es ese el lugar del arte. El teatro comunitario permanentemente intenta, desde su práctica, deshacer esa creencia. La mirada artística, en general, en tanto tiende a posarse allí donde habitualmente no se detiene la atención, en tanto genera un punto de vista renovado sobre aquello que pasa desapercibido o parece normal, ejercita este tipo de actitud ante la vida y las condiciones dadas. Por ende, si ese ejercicio es llevado a cabo por la comunidad grande es la transformación. Además, la

transformación es una consecuencia del ejercicio de la memoria. Como construcción de lazos, la confianza en los demás, la organización grupal, la creación de relaciones solidarias, la posibilidad de edificar una sociedad mejor. El teatro comunitario propicia el ejercicio de todas esas prácticas, de manera indisolublemente ligada a su quehacer artístico.

Cuando hablamos de social, dice, ponemos el énfasis en la cultura, entendiéndose como una construcción, un pensamiento sobre el mundo y sus leyes, una concepción, un sistema de creencias y hasta un orden simbólico. La transformación en la que el teatro comunitario trabaja es aquella que tiende a sacudir los paradigmas que aparecen como inmutables, indiscutibles, construidos por la cultura, paradigmas que paralizan e impiden a las sociedades una vida fuera de esos parámetros, reglas que mutilan la capacidad de imaginar, de entusiasmarse, de pensar una vida que no acepte mansa y resignadamente, esa cultura opresora tan hábil, tan artera, que logra presentarse, como si fuera la mismísima y majestuosa naturaleza, ante la que no queda otra alternativa que rendirse, contemplar y aceptar. Por eso, sostiene, el arte no viene después en el orden de importancia, como para rellenar, complementar, compensar o emparchar. Por eso hablamos de arte y transformación social.

Entonces. ¿Cómo y en qué sentido trabaja el teatro comunitario? Por un lado, crea las condiciones y el marco para que todo aquel que lo desee pueda desarrollar su creatividad, esto es, pueda indagar más allá de los límites de lo que supuestamente le fue asignado como única realidad. Por el otro, genera una práctica que tiene sentido si, y sólo si, se realiza de manera colectiva, una práctica que pone en evidencia la necesidad de los demás para la creación de un objeto común, esa creación en la cual cada uno es parte, pero nadie es protagonista una construcción que subsistirá y trascenderá, aunque alguna vez alguien no esté o decida irse (Scher, 88).

Los grupos de Teatro Comunitario están inmersos en una cultura, en una sociedad, contra cuyas reglas, que responden a parámetros bien diferentes que los de la construcción colectiva, hay que batallar de manera permanente. El accionar de la cultura es invisible, por ende, sus alcances son difíciles de medir. Cómo es que mucha gente llega a considerar absolutamente naturales ciertas leyes de este mundo, que claramente podrían funcionar de otra manera, constituye, la tarea perseverante de una política que, decididamente, desea que nada cambie, que se mantenga el orden existente. Es muy difícil vivir y pensar fuera de los límites impuestos por la cultura dominante, desnaturalizar lo dado. Pues, lógicamente, el teatro comunitario no puede sustraerse a esta realidad en la que está inmerso y no puede desconocerla, en primer lugar, porque se topa con esa dificultad todo el tiempo, y, en segundo lugar, porque si la ignorara tendría un grado de ingenuidad muy alto que mataría sus posibilidades de crecimiento.

Sobre la gestión, Edith Scher considera que, si existe un tema tabú en el teatro comunitario, ese es el de los recursos. Como se sabe nada es neutro en esta vida, y mucho menos el dinero. Como objeto fetiche de la sociedad capitalista, este va cargado de muchas valoraciones sociales. En los grupos de teatro comunitario siempre se está jugando con el miedo de cuánto cuestan las cosas y cómo las van a conseguir, en realidad, según Scher, conlleva al miedo a crecer; alquilar un lugar, a hacer una producción, por dar algunos ejemplos. Plantea, que según Ricardo Talento, integrante del grupo Circuito Cultural Barracas, nunca se crecerá si no se modifica la realidad, si los grupos no gestionan recursos, porque para crecer se necesita dinero, para poder hacer una buena producción, comprar instrumentos, entre otras cosas. Para Bianchi integrante de Catalinas Sur, la gestión no implica solo el dinero que gestionas con organizaciones o con el Estado, sino aquello que se logra hacer un trabajo desde la comunidad. Y se refiere a todo aquello que el grupo puede y debe gestionar colectivamente para desarrollar su proyecto en su territorio: avisos publicitarios para el programa a mano, telas, pintura, etc. El grupo que aprende a gestionar comienza a ser fuerte.

De cualquier manera, sostiene Bianchi, la gestión en un grupo comunitario no puede reducirse jamás al pedido de subsidios. Y existe un concepto fundamental alrededor de eso, que tiene que ver con hacer primero y pedir después.

Lola Proaño Gómez realizó una extensa investigación sobre el proceso y la realidad de los grupos de teatro comunitario en Argentina. En esta ocasión voy a referirme a algunos elementos que plantea en su libro *Teatro y Estética Comunitaria*, escrito en el 2013, en el mismo se desarrolla algunos puntos que son centrales para la comprensión y el análisis del teatro comunitario.

Considera que los productos teatrales ejercen una *violencia poética*, que arremete contra la historia oficial tradicional, las autoridades mentirosas y la violencia de la historia oculta en los monumentos. Estos productos son reformados por las variaciones locales de la lengua y las clases simbólicas, musicales y teatrales. Continúa diciendo que utilizan una sensibilidad y una ética diferente que no tiene nada que ver con aquella creada alrededor de la tecnología mediática; que se basa en el contacto personal y en la percepción de los cuerpos y los gestos, con sus necesidades materiales de sobrevivencia.

Por otra parte, la historia que narran se valida en la memoria de los espectadores, cuando los acontecimientos contados se vinculan con sus recuerdos y la historia nacional. Colectivamente se va reconstruyendo la historia con el poder de la palabra y la presencia del cuerpo grupal. Los espectáculos están montados sobre la memoria colectiva local. Dotan de un nuevo sentido a la historia, es uno de los aspectos fundamentales del teatro comunitario.

Para Proaño, los grupos de teatro comunitario argentino, proponen toda una serie de *pequeñas utopías*, entre las cuales están la recuperación y la afirmación de la propiedad colectiva del espacio público, la capacidad de los sujetos de formar colectividades heterogéneas que funcionen armoniosamente en busca de la finalidades comunes, el fomento de la capacidad de autogestión de los

grupos, la necesidad de afirmar un futuro con la posibilidad de un mundo mejor y la rehabilitación de la comunicación a nivel personal e intergeneracional. A su vez, es importante la afirmación de la capacidad de los sujetos de ser productores y no solo receptores de cultura, y de establecer relaciones humanas más cercanas, sin el predominio de la medicación técnica. Todo ello relacionado con la firme creencia en que la cultura puede transformarse para producir el cambio social y en la práctica teatral, que incluye los recuerdos colectivos y la emotividad para reescribir la historia y descubrir los falsos momentos.

Un punto importante es el desplazamiento de la política por lo político, esta autora sostiene, que la acción teatral como acción comunitaria se expande más allá del teatro y su función específica. Lo denomina desborde de lo político. De la observación de los cambios producidos a raíz de la aparición de los grupos de teatro comunitario, saltan a la vista transformaciones que cubren diferentes áreas: la aparición de una economía alternativa, el surgimiento de una subjetividad diferente, y el aspecto promocional del lugar de origen, reafirmador de la identidad de los sujetos.

La praxis comunitaria teatral tiene fuertes implicaciones en varios niveles, ellas se pueden resumir en la recuperación del poder en el control sobre sus barrios y sus vidas en un intento de retomar en sus manos las decisiones que afectan los diversos aspectos de su existencia.

El teatro comunitario y su dinámica organizativa es la corporización comunitaria-barrial-vecinal de ese desplazamiento de la política a una nueva forma de poder no asentada en modelos institucionales ni jurídicos que se suman a la tendencia mundial. Esta nueva forma de organización grupal-teatral ha dejado al descubierto la diversidad de posibilidades a efectuarse entre el poder y su ejercicio. Ha mostrado otros modos de acción viables sin el apoyo de estructuras estatales, sobre todo en la primera fase

de surgimiento y crecimiento de los grupos. Se ha sumado así a la tendencia de desplazar la política y de luchar desde “lo político” (Proaño, 65).

También Proaño se detiene en la construcción de un espacio estético-social; considerando que la recuperación del espacio para la actividad ciudadana es el primer paso hacia una organización social.

Con respecto a la relación que mantienen estos grupos con el poder, establece Proaño que, en el caso del teatro comunitario, el ámbito institucional - gobiernos provinciales, municipales y ministerios de cultura- han apoyado a muchos grupos una vez que este movimiento demostró su contundencia. Sin embargo, esta misma colaboración desde el poder establecido constituye un peligro de cooptación y crea un riesgo para la subsistencia del teatro comunitario, si se pretende que mantenga las características con las que ha sido planteado.

Sobre el punto de la transformación social, esta autora considera, que es la ruptura del aislamiento del mundo privado y la apertura hacia la comunidad y la comunicación. El saber formador se adquiere en el hacer grupal gracias a lo propiamente teatral y a la interacción social que esto genera. Ello da lugar a un espacio donde se desenvuelve el proceso de surgimiento de una nueva y distinta subjetividad. En tal sentido, relacionado con el recuerdo del presente y la representación de lo posible, Proaño alude, que estos grupos están caracterizados fundamentalmente por la recuperación de la memoria y la reconstrucción de la historia para la transformación social. Por lo tanto, luchan contra el olvido y se oponen a la historia oficial. Para esto utilizan un proceso creativo que implica que las escenas sean los puntos temporales alrededor de los cuales se construye un significado, la continuidad narrativa y de sentido está dada por las canciones y las transiciones teatrales que vinculan las escenas y que expresan el tema principal de la propuesta.

Diego Rosemberg en el prólogo del libro *Teatro comunitario argentino*, publicado en el 2009, sostiene que el teatro comunitario se propone reconstruir tejidos sociales en un país que está fragmentado y que exalta el individualismo; revaloriza el propio territorio y la identidad en medio de una globalización homogeneizante; fomenta la comunicación cuerpo a cuerpo mientras el entorno impone la virtualidad en las relaciones interpersonales.

En vez de aislarse detrás de las rejas, apuestan a la reapropiación del espacio público, al convertir calles y plazas en sus principales escenarios. Se autogestionan y evitan alianzas con estructuras partidarias, religiosas o sindicales.

Sus miembros colectivizan los saberes, cuando el mundo occidental habla del fin de la historia, ellos apelan a la memoria y decidieron rescatar la utopía para construir un mundo más justo.

Plantea que la dictadura militar argentina mantuvo una política cultural funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de Estado como estrategia de control. Compleja estructura cultural y educativa la cual implicaba equipos de censura. El espacio público había quedado desierto y en las calles argentinas reinaba el silencio. La sociedad civil estaba anestesiada por el miedo.

Carlos Menem implantó una serie de cambios estructurales para llevar hasta las últimas consecuencias el modelo económico neoliberal que había sido sembrado en la dictadura. Lo cual provocó, sostiene este autor, que gran parte de la población comenzó a estar excluida del sistema económico y social. Se eleva el número de desocupados. La sociedad se divide entre ganadores y perdedores, comienza a implantarse con fuerza los valores de la competencia y el individualismo.

Con Fernando de la Rúa, asciende la movilidad social, se multiplica la cantidad de desempleados. Comienza a formarse el movimiento de trabajadores desocupados, y aumentan las movilizaciones. Se fugan al exterior los capitales especulativos. Se impide que se retire el dinero que la población tiene depositado. La protesta se hace cada vez más general. El 19 de diciembre De la Rúa habla en cadena nacional y anuncia el estado de sitio. La memoria colectiva recordó los años de la dictadura y las manifestaciones populares desbordaron las calles al grito de: “que se vayan todos, que no quede ni uno solo”.

En este contexto es que aparecen también las manifestaciones culturales de resistencia. El arte colectivo resurge entre otras cosas, por el afán de recuperar la palabra, la voz propia, sin intermediaciones que pretendan interpretar lo que piensan y sienten los distintos sectores sociales.

En el momento que las plazas de Buenos Aires son enrejadas, la calle es visualizada como un espacio de peligro y el pobre o el diferente criminalizados, la reapropiación de ese lugar de todos mediante una obra de teatro resulta una puesta, desde el arte, contraria a la propuesta de blindaje domiciliario.

Con respecto al concepto de celebración, este autor establece que la noción de fiesta encierra la noción de participación colectiva, es más democrática y hay un acto comunicativo multidimensional. Que los coros de teatro comunitario sintetizan conceptos y mensajes; que vendrían a ser la voz del pueblo que comentan y opinan sobre los temas que se ponían en escena.

Alude también a los temas de memoria e identidad presente en los teatros comunitarios, para ello se basa en Todorov quien plantea: “El buen uso de la memoria es aquel que sirve a una causa justa, no el que se conforma con reproducir el pasado.” Sigue diciendo Rosemberg, los hechos del pasado pueden leerse de dos formas de manera literal, es aquella “que convierte en insuperable el viejo acontecimiento” Se trata, entonces, de un tiempo de memoria socializada.

Como contraposición la memoria ejemplar es aquella que acontece cuando una lección de ese pasado se convierte en principio de acción del presente. La memoria y la identidad se vinculan con la noción de territorio. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo, o a la independencia lograda enfrentando a los extraños.

Más adelante en su prólogo establece que la relación con el Estado de estos grupos de teatro comunitario no es fácil. Los grupos demandan subsidios para sostener las actividades, pero a la vez, exigen que esos beneficios no impliquen recortar la independencia. Los gobiernos a su vez escamotean recursos y más de una vez intentan utilizarlos para domesticar.

Otros trabajos que se hicieron sobre el teatro comunitario

Es a partir del 2001 donde se da la explosión del teatro comunitario en la Argentina, pero no solamente del teatro comunitario, sino todo aquel teatro que pensaba hacer algo diferente, ya sea por el espacio que eligió para realizar sus obras, por las temáticas que encaró o por la estética que propuso, a estos grupos de teatro se los conocieron –en ese momento histórico- como teatro de la resistencia (Dubatti 2012). No solo surgen los grupos, sino además el estudio que se realiza sobre los mismos. Desde diferentes ámbitos y desde diferentes disciplinas se comienza a prestar atención a este tipo de espectáculos. Es así como contamos con los libros antes mencionados, pero también se empezaron a escribir artículos, a realizar ponencias sobre todo en el ámbito de la Universidad. De esta manera podemos mencionar a varios autores que se ocuparon de este tema como ser: Mariana Martínez y Paola Quain que realizan una ponencia que se denomina *Lo educativo en el teatro comunitario* (2007), que aborda el teatro comunitario desde el campo de la comunicación, y por lo tanto la construcción de las subjetividades. Marcela Bidegain, Mariana Marianetti, Paola Quain, Adolfo Cabanchik, escriben *Vecinos al rescate de la memoria olvidada* (2008), es un análisis sociológico de las estrategias y fines que definen la esencia de estos

movimientos. Nancy Miranda y María Pía Venturiello que realizan una ponencia desde el punto de vista sociológico que se llama: *Catalinas Sur: ¿de qué se habla cuando se te nombra? La construcción de la subjetividad entre teatro y política* (2004), es un proyecto de investigación sobre los nuevos movimientos sociales en la Argentina que fue presentado en una jornada de sociología; establecen una relación entre teatro y política, entre arte y cultura. Nora Parola realiza una ponencia *Construcción de mitos nacionales en el teatro popular argentino. Actual: El fulgor argentino del Grupo Catalinas Sur* (2008), se refiere al carácter popular del teatro rioplatense y la imagen de un modelo de la identidad nacional. Su hipótesis consiste en que no se puede escribir teatro sin considerar al público y que la mayor parte de los dramaturgos rioplatenses son originarios de las clases emergentes. Va a tomar como ejemplo para realizar su análisis el caso del Fulgor Argentino. Julio Borba *El teatro comunitario argentino: la celebración de la memoria* (2007), en el ensayo se propone mostrar el poder simbólico del teatro comunitario tomando para eso dos temas importantes: la celebración y la memoria; que son los que dirigen según su opinión los trabajos del teatro comunitario. También se realizan artículos en el ámbito de la prensa sobre el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur como pueden ser las revistas: *Alternativa Teatral, Iberculturaviva, Voces en el fénix*. O críticas en periódicos como puede ser: *Página 12* y *Clarín*. Además, en aquel momento recorrieron varios programas de televisión; sobre todo de la televisión pública. Fue un proceso que se extendió desde el 2003 hasta el 2013. A partir de esa fecha es difícil encontrar artículos sobre el teatro comunitario y sobre el Grupo de Teatro Comunitario Catalina Sur. Salvo alguna referencia histórica o la inclusión de la mención del grupo en algún curso universitario.

Mi aporte, a todos estos estudios anteriormente citados, es confeccionar un análisis comparativo del proceso del Grupo del Teatro Comunitario Catalinas Sur, que se extiende desde su surgimiento hasta nuestros días. Seleccione para la investigación las tres obras que componen la trilogía sobre la memoria y la identidad, *Venimos de muy lejos, El fulgor argentino* y *Carpa quemada*, que se

estrenaron en 1989, 1998 y 2013 respectivamente, con la intención de corroborar si con el pasaje del tiempo sigue apostando a un arte como transformador social.

Además, explorar las obras de Catalinas Sur como hecho literario, toda obra es una representación de un momento histórico dinámico. La novela, la lírica, el drama ponen en relación un contexto histórico, económico, político, social, con su autor y con la obra misma. En el momento que se realizan las obras tienen un por qué y su repercusión en el público una determinada respuesta. Es interesante prestar atención a los textos, a la estrategia de la obra, a los temas, a los personajes, a la estética y como todo se relaciona con una concepción teórica y poética en un momento histórico determinado.

Por último, pretendo con este estudio realizar una resignificación, un reposicionamiento y un redescubrimiento del Grupo de Teatro Comunitario Catalina Sur por lo que significó y lo que significa para la historia del teatro alternativo y para la realidad política argentina actual. Con el paso del tiempo nos enfrentamos a grandes cambios de la mentalidad y la cultura, en donde los valores como la participación, la solidaridad, el compromiso con un cambio social, se perdieron. Vivimos en un mundo cada vez más individualista, en donde los grandes medios de comunicación manejan la mentalidad de la población, en donde las opiniones son solo de aquellos que salen o les permiten salir por televisión. Por eso, es importante hacer memoria y no olvidar lo que representaron estos grupos en la construcción de la participación y la organización desde los barrios, en el trabajo con el otro, en el darles voz a las voces anónimas, en apostar desde la cultura, el arte, el teatro a un cambio social. Es trascendental que, en este momento histórico, se vuelva a iluminar a estos movimientos que aportaron mucho, al cambio de la mentalidad y de la cultura de la sociedad. Porque eso forma parte de la lucha contra el olvido.

4) Marco teórico

Muchos autores se han detenido a explicar y definir los conceptos de arte y cultura relacionados con la noción de transformación social, en esta oportunidad voy a basarme en Raymond William y Stuart Hall, porque introducen en sus estudios, conceptos que los considero importantes para comprender el proceso del Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur.

Los temas del arte y la transformación social, la memoria y la identidad y los espacios, que se descubren al investigar el desarrollo del Teatro Comunitario Catalinas Sur, responden a un posicionamiento teórico y a una cosmovisión de la sociedad. Por eso, es importante retomarlos en esta instancia para conceptualizar los diferentes puntos de vista.

a) Teoría cultural, arte y cultura, relación arte y política.

Me propongo hablar de culturas emergentes y de un arte como transformador social, para comprender y entender que fue el surgimiento del grupo de teatros comunitario Catalinas Sur en 1983. De un arte de resistencia y trasgresor que se opone a las culturas dominantes, de un arte comprometido con su tiempo histórico y un arte que puede ser liberador, que rompe con la mercantilización de la cultura.

Para comprender qué significa hablar de culturas emergentes es necesario primero saber qué es cultura. Para Raymond Williams, en su libro *Marxismo y Literatura* de 1977, es un proceso social creador de un estilo de vida específico. Un conjunto de significados comunes, obra de todo un pueblo a la que se brindan significados individuales, fruto de toda la experiencia personal y social comprometida de un ser humano (143). Por lo tanto, para Williams es un estilo de vida o pautas distintas que caracterizan el modo de vivir sus vidas y relacionarse con los demás. Dándole a la sociedad, por consiguiente, una determinada forma,

determinadas finalidades, determinados significados. Que se pueden dar tanto en las instituciones, en los saberes, como en las artes. Dentro de este panorama más amplio podemos ir a diferenciar los tipos de culturas que podemos encontrar dentro de la sociedad. En tal sentido Williams se va a referir a culturas dominantes, culturas residuales, culturas emergentes.

En palabras de Raymond Williams:

Un proceso cultural es considerado un sistema cultural que determina rasgos dominantes. La cultura interrelaciona dinámicas, movimiento y tendencias. Lo residual por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no sólo como un elemento del pasado, sino como efectivo elemento presente. Por emergente quiere significar los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este emergente antes que simplemente nuevo. (Williams, 1977, 145)

Las culturas emergente se separan de las residuales y las dominantes en Argentina en los 80 y los 90, a través fundamentalmente, de la irrupción en los espacios públicos (las calles, las plazas y los parques) que rompen con la cotidianidad, por su carácter de teatro de síntesis expresiva que apuesta a un público que no asiste a las salas tradicionales, por darle la voz a las voces anónimas, a los excluidos de la sociedad, a los marginados y así crea nuevas subjetividades, porque desestructuran los conceptos más rígidos del arte, por su carácter de auto convocado y autogestivo.

Stuart Hall, en el libro *Estudios Culturales* de 1983 va a establecer, acerca de esta postura de Williams, que tanto las formas residuales como las emergentes son importantes, no sólo, porque constituyen momentos de protesta y resistencia contra formas culturales dominantes, sino porque constituyen procesos permanentes, por lo cual, las formas culturales dominantes pueden cambiar y adaptarse a las nuevas circunstancias, precisamente al incorporar tales formas culturales y emergentes. Luego, está claro que la cultura dominante está funcionando efectivamente y de una manera hegemónica. Aquí la hegemonía se hace evidente por el hecho de que la cultura dominante necesita no destruir la resistencia visible, sencillamente necesita incluirla dentro de sus propios espacios, junto con las demás alternativas y posibilidades. En realidad, cuanto más se le permite entrar y cuanto más diversas son, tanto más contribuyen a afirmar el sentido de una rica y abierta variedad de vida, de mutua tolerancia, de respeto y de libertad aparente (Hall 1983 80).

La libertad aparente viene a significar que se permite dentro de los lugares que se le asignan, por consiguiente, se libra de una oposición real y efectiva. ¿Será que Catalinas Sur al pasar de la plaza al Galpón empieza a ocupar un lugar asignado? ¿Será que el Estado pretende subsidiar a los teatros comunitarios para mantenerlos bajo control?

Plantea Hall que el Estado es la instancia donde se realiza una condensación que permite que ese sitio de interacción entre diferentes prácticas se transforme en una práctica sistemática de regulación, mando y norma, de normalización, dentro de la sociedad. El Estado condensa prácticas sociales muy diferentes y las transforma en la operación de gobierno y dominación sobre clases, particulares y otros grupos sociales (Hall, 1983, 164).

Para Stuart Hall la hegemonía de un bloque histórico particular se construye mediante un proceso de coordinación de intereses de un grupo dominante con los intereses generales de otros grupos y la vida del Estado como un todo (214). La

hegemonía implica pues el modo que las fuerzas políticas consiguen ganar o movilizar el apoyo popular para realizar tareas históricas (222). Por lo tanto, la hegemonía es el liderazgo que ejerce el control y eso significa la hegemonía: control (225). ¿Logró el teatro comunitario y específicamente Catalinas Sur romper con ese control y convertirse en un teatro alternativo que propone un arte como transformador social?

Por otro lado, Stuart Hall, en *Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”* (1984), sostiene que las formas culturales son contradictorias. Que la cultura popular son todas esas cosas que el pueblo hace o ha hecho: la cultura, la movilidad, las costumbres, las tradiciones del pueblo. Categorías, establece, que van a cambiar de periodo en periodo. Por lo tanto, las relaciones que definen a la “cultura popular” están en tensión continua (relación, influencia y antagonismo). Considera, asimismo, a las actividades culturales como un campo que cambia constantemente. Por eso, las luchas culturales tienen varias formas. Lo que cuenta es la lucha de clase en la cultura y por la cultura (6).

La noción de pueblo, para Stuart Hall, es algo cambiante y puede tomar una variedad de formas y no hay un sujeto fijo: pueblo como fuerza puramente pasiva que sería una masa de personas las que escuchan, las que comparan, las que leen, las que consumen y parecen disfrutar al máximo. Que está relacionada con la definición de mercado o comercial del término, en donde existe una manipulación y envilecimiento de la cultura del pueblo (4). También se puede hablar de pueblo trabajador, de clase obrera, de los pobres (1). Puede ser considerado como los menos privilegiados que se oponen al bloque de poder (9).

En la propia dinámica social, dice Hall, ante la imposición de una cultura dominante se abre la posibilidad de generar una contracultura. La posibilidad de una lucha y resistencia de una apropiación y una expropiación. Existe la posibilidad de destruir determinadas maneras de vivir impuestas por una ideología dominante para transformarlo en algo nuevo. Ya que el pueblo no es una fuerza

pasiva, sino que permanentemente propone una cultura alternativa, que proviene de la clase popular misma. Hay que tener en cuenta, que siempre la cultura popular, es totalmente autónoma y queda por fuera de las relaciones de poder que se dan en el seno de la sociedad; estableciendo una lucha entre la cultura y la dominación. Plantea textualmente:

Antes bien, pienso que hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formar dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden (Hall, 1983, 5).

Podemos afirmar, sostiene Hall, que dentro del terreno específicamente del arte se pueden generar procesos contraculturales que apuesten a la transformación social. Que se apartan de un arte dominante y construyen un arte alternativo. El arte alternativo, el arte que apuesta a la transformación social es también un arte comprometido con su espacio y con su tiempo. El artista debería comprometerse con su tiempo histórico.

En palabras de Williams en su libro *Marxismo y Literatura*:

El compromiso, si significa algo, es seguramente consciente, activo y abierto: una toma de posición. Un compromiso serio está relacionado con la realidad social. Crear libremente de acuerdo con

sus ideales, con independencia de todo. Escribir dentro de una sociedad y de un periodo específico y dentro de ellos, las relaciones sociales incorporadas en un tipo particular de escritura, el estilo, las expresiones de estas relaciones. Al ser relaciones sociales existen ciertas presiones y límites reales dentro de las cuales el compromiso, como la acción y gestos individuales deben ser definidos. (Williams, 1977, 234)

Entonces debemos preguntarnos otra vez: ¿Fue y es el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur un arte comprometido con su tiempo histórico?

b) La memoria y la identidad

Es importante especialmente profundizar la visión que tenían estos grupos sobre la memoria y la reconstrucción de la identidad. La idea que un pueblo pueda comprender que tiene una historia en común. Construida a través de sus textos, realizados por ellos mismos, contando cuáles son sus experiencias de vida, permite generar un sentimiento de pertenencia y conocimiento personal en situaciones que han sido vividas por todos y que han conmovido a sus comunidades.

Maurice Halbwachs, en el capítulo *Memoria colectiva y memoria histórica* del libro *La memoria colectiva* de 1968, diferencia entre historia escrita e historia viva que se perpetúa, se renueva a través del tiempo. Plantea que el recuerdo es la reconstrucción del pasado con datos del presente. Que para que la memoria de los otros complete la nuestra es necesario que los recuerdos de los grupos estén en relación con los hechos que constituyen mi presente. Esto se da en los diferentes grupos que conformamos.

Para Halbwachs, la historia es la colección de los hechos, es una lista de acontecimientos y comienza en el momento que se apaga la memoria social. Mientras que la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continúa, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene.

Pierre Nora, en el artículo *Entre memoria e historia. La problemática de los lugares* sostiene que la memoria y la historia no son sinónimos. La memoria es llevada por grupos vivientes, se encuentra en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo, se relaciona siempre con el presente, se alimenta de recuerdos, la considera como algo sagrado. Hay tantas memorias como grupos. Tiene su raíz en lo concreto, en el espacio, la imagen y el objeto. Es un absoluto. Es un fenómeno puramente privado. La historia es una reconstrucción, problemática e incompleta de lo que ya no es. Es una representación del pasado. Utiliza análisis y discursos críticos. Es universal, en el sentido de que pertenece a todos y a nadie. Es científica y sólo conoce lo relativo. Se transformó en una ciencia social. Hoy, sostiene Nora, los lugares de la memoria se han transformado en una historia reconstruida. Es una memoria construida por medio de bibliotecas, archivos, aniversarios, celebraciones.

Elizabeth Jelin, en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002) hace un análisis minucioso sobre la memoria en el mundo contemporáneo, las luchas políticas por la memoria, y va a diferenciar la historia de la memoria social. Habla de la memoria como un proceso subjetivo anclado en las experiencias que establece marcas simbólicas y materiales, la memoria como un objeto de disputas, conflictos y luchas, que presta atención al rol activo y productor de sentido de las participantes en esas luchas, enmarcadas en relación de poder (2). El espacio de la memoria es, por tanto, un espacio de lucha política, y no pocas veces esa lucha es concebida en términos de lucha contra el olvido. Considera que la memoria al

hacer referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo (6).

La identidad está ligada a un sentido de pertenencia a lo largo del tiempo y el espacio. La identidad y la memoria, plantea, no son cosas con las que pensamos como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestra historia. Elizabeth Jelin considera que las memorias oficiales son intentos más o menos conscientes de definir y reforzar un sentimiento de pertenencia, que apunta a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas.

Para esta autora la memoria no es idéntica a la historia. Hay múltiples niveles de plantear esa relación. La memoria es una fuente crucial para la historia, aún en sus tergiversaciones, desplazamientos y negociaciones, que plantean enigmas y preguntas abiertas a la investigación.

Stuart Hall, afirma en su libro *Cuestiones de la identidad cultural* (1996) que la identidad no es una esencia, que no existe un verdadero ser pre social, sino que la identidad es construida a través de las posiciones del sujeto, siendo construidas dentro de discursos y prácticas. Las identidades funcionan como un punto de relación entre los individuos precisamente por su capacidad de excluir, de dejar fuera algo. Su homogeneidad no es natural, sino que es una construcción (19).

c) El espacio

Otra de las discusiones que se plantean, al estudiar el proceso del Grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, es el tema del espacio. Lo podemos considerar como uno de los puntos más importantes.

Marc Augé, en su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato* publicado

en 1992, nos habla de un espacio social que está marcado por líneas, por intersección de líneas y puntos de intersección. Se podría hablar de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido creados por los hombres; también de los lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen (62) Este entrecruzamiento de líneas puede formar los grandes centros comerciales o lugares que favorecen el mercado para manejar el control social, pero también es lo que forma los barrios con sus particularidades que nos llevan a sentir el lugar como propio, generando un sentimiento de pertenencia. Quizás de aquí surja la importancia de la plaza o de que cada teatro comunitario se caracteriza por el barrio en el cual se ubica.

Augé considera, por lo tanto, que un lugar puede definirse como un lugar de identidad, relacional e histórico, mientras que si a un espacio no lo podemos definir con estas características se definirá como un no lugar (83).

Por consiguiente, los lugares están relacionados con la identidad, con quienes somos. Es interesante como Augé explica esto poniendo el ejemplo de los nativos:

El lugar común al etnólogo y a aquellos de los que habla es un lugar, precisamente: el que ocupan los nativos en el que viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan sus fronteras, pero señalan también la huella de las potencias infernales y celestiales, la de los antepasados o de los espíritus que los pueblan y animan la geografía íntima, como si el pequeño trozo de humanidad que dirige en ese lugar, ofrendas y sacrificios fuera también la quintaesencia de la humanidad digna de ese nombre más que en el lugar mismo del culto que se consagra (Augé, 49)

Los orígenes de los grupos pueden ser diversos, va a decir Augé, pero es

la identidad del lugar la que lo funda, los reúne y los une, es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido (51). El espacio se organiza y se construye dentro de un grupo social en donde se van a dar las prácticas colectivas e individuales. Ahí se forman las colectividades como individuos que componen un todo que es la construcción de la identidad compartida que es el lugar común. Que podría ser la Boca, la plaza del complejo de Catalinas Sur, el Galpón. Estos espacios son los que se convierten en lugares de pertenencia y al mismo tiempo son lugares de la memoria.

Lugares, aludiendo a Marc Augé, que son espacios significantes, sociedades identificadas con culturas concebidas, en sí mismas como totalidades plenas: en donde se conjugan los mismos valores, los mismos criterios, los mismos procedimientos de interpretación (39).

5) Corpus

La tesis pretende investigar el desarrollo en el lapso de más treinta años de existencia del Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur, desde 1989 hasta el 2013. Las tres obras que escogí forman parte de una trilogía que nos cuenta la historia del barrio de La Boca. Ellas son: *Venimos de muy lejos* (1989), la obra trata de un grupo de inmigrantes que vienen desde Europa, huyendo de la guerra y la miseria, en busca de sus sueños. *El fulgor argentino. Club social y deportivo* (1998), es la historia de la Argentina desde 1930 al 2030. En esta obra hacen un recorrido por la historia del país, con sus diferentes sucesos. *Carpa Quema. El circo del centenario* (2013), nos cuentan algunos hechos que acontecieron en la fiesta del centenario en 1910, para eso primero se remontan a 1810 para ver cómo se llega a los sucesos del centenario.

Opté por estas tres obras, en primer lugar, porque contienen algunas características comunes que me permiten realizar un estudio comparativo, de aquellos temas que los considero de gran importancia para analizar el desarrollo

del grupo. En segundo lugar, porque es una trilogía que habla de la memoria y la identidad, este tema funciona como hilo conductor entre las tres obras. En tercer lugar, porque es a partir de *Venimos de muy lejos* que son los propios vecinos que comienzan a escribir sus obras. En cuarto lugar, porque el hecho de que sean los propios vecinos los que escriban las obras, marca una profunda diferencia que se relaciona con el tema de la autogestión y la participación. En quinto lugar, las tres obras me permiten marcar con mayor claridad tres momentos históricos diferentes y a su vez uno de los cambios más importantes que se dan que es el pasaje de la plaza al galpón. En sexto lugar, corroborar si la obtención de subsidios por parte del Estado y de financiamientos de organismos nacionales e internacionales hizo que cambiaran su forma de enfrentarse al barrio y a los espectáculos teatrales como una forma de generar contracultura. En séptimo lugar, porque la comparación de las tres obras me permite ver la evolución del grupo y así poder confirmar si son una cultura emergente que apuesta a la transformación social.

6) Metodología

En cuanto al análisis de las obras, será captado a partir del análisis histórico y de su teatralidad. Por eso, pretendo estudiar el contenido de cada una de esas obras en base a algunos conceptos ya vertidos anteriormente: la obra como una representación histórica, la presencia del tema de la memoria en sus diferentes formas ya sea en el lenguaje escrito, en el visual o el auditivo. La memoria como lucha política que permite construir sentimientos de autovaloración y por lo tanto su propia transformación y la reflexión activa sobre el pasado. La historia que se cuenta, los espacios que se utilizan, ya sea interiormente en la obra o en el lugar de su representación. La elección de los personajes. La estética que usan para: el vestuario, el maquillaje, la fabricación de los títeres, la musicalización. Todos elementos que dan un denominador común al armar un espectáculo que pretende ser alternativo y que por medio de sus diferentes formas busca brindar un mensaje transformador.

Sobre las fuentes de este estudio me baso en la observación directa del espectáculo *El fulgor argentino* del 2004. Además, de los registros audiovisuales publicados de las diferentes obras en Alternativa Teatral y los textos de las obras que figuran en diferentes publicaciones como las de Diego Rosemberg *Teatro Comunitario argentino* y las que figuran en *Proyecto Argentina siglo XIX: La dramaturgia de la oralidad en el teatro comunitario* de Bicario Orlando Cajamarca del 2013. En la crítica, la bibliografía referida al tema, en las entrevistas publicadas y disponibles en Internet, así como de medios locales cuando sus integrantes estuvieron en Montevideo. Además, de publicaciones en diferentes medios gráficos y registros fotográficos.



(El galpón de Catalinas Sur) catalinasur.com.ar

PARTE II

LA PLAZA SE VISTE DE FIESTA:

Venimos de muy lejos (1989)



Fuente: colectivo cultura.com.ar

1) Contexto histórico

En 1989 asume la presidencia en la Argentina Carlos Saúl Menem perteneciente al justicialismo. Su gobierno se caracterizó por realizar una serie de cambios profundos para poder implantar políticas neoliberales. Se comienza a dar una aguda transformación de la relación entre el Estado y la sociedad. Al considerar que los gastos del Estado eran excesivos, que los subsidios y prebendas restaban eficacia a la economía y agravaron el déficit fiscal, por lo tanto, la solución era una drástica reforma y un ajuste del Estado siguiendo los lineamientos del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional. Las leyes

de emergencia votadas en el Congreso suspendieron todo tipo de subsidios, privilegios y regímenes de promoción, y autoriza el despido de empleados estatales. Además, declaró la necesidad de privatizar una extensa lista de empresas públicas. Las privatizaciones que estuvieron acompañadas de una alta cantidad de despidos, sobre todo en las empresas públicas, trajo a su vez el cierre de muchas empresas privadas que no pudieron competir con los productos importados, sobrevivieron aquellas que se tecnificaron, incorporando nueva maquinaria y reducción de personal, y aquellas que se convirtieron en importadoras (Romero, 305-324).

Toda esta serie de cambios estructurales que implantó el nuevo gobierno, para llevar hasta las últimas consecuencias el modelo económico neoliberal que había sido sembrado en la dictadura, provocó que gran parte de la población comenzará a quedar excluida del sistema económico y social formal. Se eleva el número de desocupados. La sociedad se divide entre ganadores y perdedores, comienza a implantarse con fuerza los valores de la competencia y el individualismo, sostiene Diego Rosemberg.

A toda esta situación económica y social se le suma un retroceso en el terreno de los derechos humanos, en donde el gobierno de Menem decidió aplicar la política de reconciliación dándoles el indulto a los militares.

El teatro argentino, en ese momento de postdictadura, comenzó a dedicarse a denunciar lo que fueron los horrores de ese periodo histórico, y se entregaron a construir la memoria del pasado. Está latente una alerta de que no vuelva a suceder. La marca que dejó fue muy profunda y al no existir una reparación, aún es un dolor que permanece vivo. Jorge Dubatti, en su libro *Cien años del teatro argentino*, plantea que la dictadura se presenta “como continuidad y como trauma” en la sociedad argentina. (2012, 204).

A partir de 1983 dentro del teatro se fomentó la necesidad de reinventarse, de buscar nuevos caminos; es así que empiezan a surgir con fuerza diferentes movimientos teatrales como: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, arte performativas, teatro de la calle, biodrama, “impro” improvisación, “escena muda”, teatro de papel, teatro de relato, “escraches”, teatro dramático y posdramático, teatro “de estados”, teatro de franquicia, teatro en diferentes lugares, teatro conceptual, teatro musical, sumado a la recuperación renovadora del teatro del pasado (el sainete, el grotresco, la comedia blanca, el melodrama, la gauchesca, el circo criollo, entre otros). A su vez, comienzan a surgir lugares no convencionales: calles y plazas, escuelas, geriátricos, hospitales, centros comunitarios, cárceles, villas de emergencia, casas particulares. Todo un laboratorio de teatro alternativo que obliga al teatro a redefinirse (Dubatti, 2015 5).¹

En estos años, más específicamente en 1989, el Grupo de Teatro Catalinas Sur estrena en la Plaza de las Malvinas -ubicada en el barrio de La Boca (Argentina)-, la obra *Venimos de muy lejos*. Fue la primera obra elaborada totalmente por sus integrantes y al mismo tiempo la primera que va a tomar el tema de la memoria y la identidad. Esta obra con el correr del tiempo, sumando su estreno y reestrenos, realizó 250 funciones y tuvo 75.000 espectadores aproximadamente, establece Celia Molina integrante del grupo desde su origen, en su Libro *La celebración. 1983-2013, treinta años del Grupo de Teatro Catalinas Sur*, publicado en el 2017. (87)

2) El espectáculo de Catalinas Sur

En 1989 con el espectáculo *Venimos de muy lejos* en una plaza pública, Catalinas Sur se propone realizar un arte que apueste a la transformación social. Transformador. ¿Por qué? Quizás: ¿por el lugar donde se realiza la obra?, ¿por la temática que toca?, ¿por su organización?, ¿por su forma de crear? Son todos cuestionamientos que se abren ante esta nueva propuesta teatral que, con el análisis de este, pretendo responder.

Se proponen hacer un arte transformador por medio del teatro. Pero el mismo tiene sus particularidades, en primer lugar, porque lo consideramos un acontecimiento en donde se produce el encuentro entre los actores, el público y la obra. Público y actores que van a estar de cuerpo presente compartiendo un mismo espacio y tiempo. Pero Catalinas Sur, además se plantean sacar el teatro de su lugar tradicional que es la sala de teatro y llevarlo a una plaza pública, fomentando el encuentro entre los vecinos. Lo que implica ampliar el concepto de lo que es teatro, al considerar todo otro territorio de quehacer teatral. De esa manera se puede llegar a otros públicos, conocer otras realidades y lenguajes.

a) La estrategia de la obra

La construcción de la obra se realiza por los propios integrantes del grupo que recopilaron información de los vecinos del barrio, que contaron sus historias o las de sus familiares, además de seleccionar documentaciones históricas en libros o revistas sobre la inmigración en un contexto político y social (Molina, 71). Comenzaron haciendo una búsqueda histórica y así llegaron al proyecto de país de la Generación del 80 –desde las ideas de Roca y Avellaneda hasta la década del 20-, la ley de Inmigración, el drama social de la vida de los conventillos, la Ley de Residencia, la huelga de inquilinos conocida como La Rebelión de las Escobas, el Grito de Alcorta, la Semana Roja, los festejos del centenario de la Nación, también se acercaron a la verdad de la vida cotidiana, cuáles fueron los trabajos, las relaciones y las comunicaciones que había en las familias hacinadas en los conventillos, en la vecindad. Rodeados la mayoría de las veces por la miseria, que a muchos de ellos los hicieron añorar los tiempos en que vivían en su país.

El texto dramático cuenta con un acto y quince escenas. El argumento nos cuenta entre parlamentos y canciones las vivencias de un grupo de inmigrantes que llegan a Buenos Aires, desde diferentes países de Europa (Italia, España, Francia, entre otros). Vienen escapando del hambre y la miseria de la guerra en

busca de una nueva oportunidad. Llegan cargados de nostalgias y tristezas, porque dejaron sus casas, sus tierras, pero a su vez de alegría y esperanzas, porque creen que van a conseguir en estas nuevas tierras pan y libertad.

Al desembarcar son recibidos por un personaje, Argentina, que les da la bienvenida. Luego, se dirigen a la oficina de migraciones, en donde se dan una serie de malentendidos, ya que no se pueden comunicar y son tratados con brusquedad por los funcionarios de migraciones que les informan que van a ser ubicados en un conventillo del barrio de La Boca. Luego de su llegada al conventillo, se muestra la convivencia y sus vivencias en ese lugar. Tener que utilizar un solo baño que da al patio del conventillo, las peleas de las mujeres, el hablar a los gritos. Se muestra, además, todos los enfrentamientos que tienen cuando los quieren desalojar, al no tener para pagar las piezas, los que consiguen alguna changa y los que no consiguen nada y se dedican a lo que pueden para sobrevivir. Y así transcurren sus días hasta que cada uno de los integrantes de este conjunto de inmigrantes resuelve cambiar un poco sus vidas y se van a diferentes lugares de la Argentina. El conventillo queda solo con la encargada y al poco tiempo se vuelve a llenar con los inmigrantes que vienen de otras ciudades de la Argentina y fundamentalmente de los países latinoamericanos (Uruguay, Brasil, Cuba, Perú, entre otros). Y la obra termina con una canción que une a las diferentes épocas en el patio del conventillo.

b) Los temas

La vivienda. El derecho al trabajo. La pobreza que vivían los inmigrantes en esos tiempos. La ley de Residencia en la Argentina que fue un decreto votado por el Congreso de la Nación en 1902 que le permitía expulsar a los inmigrantes sin previo juicio, fundamentalmente a trabajadores sindicalizados y sobre todo si eran socialistas o anarquistas. La huelga de las escobas que fue un movimiento popular contra la suba de alquileres en las casas de inquilinatos, llevado adelante principalmente por las mujeres. La semana Roja fue un movimiento represivo que

comenzó el 1° de mayo de 1909 en la plaza Lorea de Buenos Aires en donde la policía disparó indiscriminadamente produciendo una enorme cantidad de heridos y muertos. La respuesta de los trabajadores, sobre todo anarquistas y socialistas fue realizar una huelga general que duró una semana. Todos estos temas dan como denominador común el principal, reconstruir la memoria y la identidad de un barrio. Hacer memoria y reafirmar la identidad al recordar una lucha política, permitiendo que el pasado común sea construido entre todos apostando a un sentimiento de autovaloración y la transformación de todos sus integrantes en el proceso de construcción y reproducción de la obra. Más en un momento donde se pretendía desde el gobierno olvidar los hechos ocurridos, olvidar implicaría dejar de ser quienes somos, dejar de reconocernos a nosotros mismos. La memoria hace la identidad de un pueblo. Nos permite tomar distancia frente a los hechos ocurridos, verlos en el escenario y luego nos habilita a reflexionar sobre ellos, sobre el pasado, creando un sentido del presente y una proyección hacia el futuro. Se aleja de la historia oficial, de la forma permitida de contar la historia y elabora su propia historia.

La memoria y la identidad se hacen presente en el grupo y en las obras que estrenan de diferentes maneras, comenzando por que es una creación colectiva que cuenta su propia historia y la historia de su barrio, por consiguiente, realizan la construcción de su propia identidad. Son las historias de los habitantes que vinieron a vivir al barrio de La Boca que se transmiten de generación a generación, historias que surgen en los lugares de trabajo, de los abuelos de algunos de los integrantes, de los recuerdos de otros, de fotos, de registros que quedaron marcados en cada uno de ellos, por lo tanto, son sus experiencias, sus memorias, que comienzan a formar un depósito colectivo.

c) Los personajes

Los personajes son planos, caricaturizados y actúan por momentos con características individuales exageradas, dándole un toque de humor mezclado con la nostalgia de la distancia de sus países de origen. Para eso se refuerza la vestimenta, la idiosincrasia de los inmigrantes que llegaron a Buenos Aires, de tal manera que cualquier espectador que tenga en la familia o conozca a algún inmigrante lo reconozca. También, juegan mucho con el lenguaje, para tal fin, combinan el español con la lengua autóctona, logrando lo que se conoce como el cocoliche, y reafirmando, a su vez, una mezcla de razas y de culturas. Así podemos encontrar en el conventillo de doña Angiulina a: Manolo (el lechero), madame Condón, el padre Francisco, el anarquista Giovanni, don Jaime, Clementina que viene con sus cuatro hijas en busca de su marido. Muchos de estos personajes nos hacen acordar a tantas obras del grotesco criollo.

En otros momentos lo hacen como personajes en bloque: los inmigrantes, reforzando los puntos en común que los une: las necesidades económicas y la situación social por la que están atravesando. Augusto Boal en su libro *Teatro del Oprimido* establece que Bertolt Brecht plantea que el personaje no es un sujeto absoluto, sino que es objeto de fuerzas económicas o sociales a las cuales responde, y en virtud de las cuales actúa. (201) El hecho de que llegaron todos juntos en un barco escapando de la guerra, en busca de pan y libertad, que fueron a parar al conventillo, que tengan que convivir en ese lugar, que tengan problemas económicos, es lo que crea la acción dramática de la obra. Generalmente en las partes que se muestran como un colectivo se expresan por medio de canciones.

Dice Ángela Di Mateo en su artículo *La alianza de los cuerpos migrantes: del cuerpo-metáfora al cuerpo-sujeto en Venimos de muy lejos de Catalinas Sur* publicado en la revista Ensayos en el 2019:

La experiencia del conventillo, entre luchas por el uso del agua, calumnias y corrupción encuentra una clave burlesca de representarse la cual, si por un lado no deja mostrar la miseria, por el otro desdramatiza la precariedad de la vida con la comicidad de los estereotipos (42).

También vamos a encontrar personajes simbólicos sobre todo en el caso de Argentina, que es quien los recibe cuando llegan al puerto de Buenos Aires y la carta que les trae información de lo que está pasando al otro lado del mundo.

Argentina: Bienvenidos, señoras y señores. Aquí estoy yo, la que vinieron a buscar, por la que cruzaron los mares afrontando mil peligros. Pasen, pasen y vean, entren a este país maravilloso donde los sueños se hacen realidad. ¡Dejen atrás el fantasma de la guerra! ¡Olviden para siempre el hambre y el frío!

Pasen y vean: las espigas de trigo que crecen hasta el cielo, la plata del Dorado que cubre nuestro suelo y el horizonte papado de vacas hasta donde alcanza la vista, ¡che! (Venimos de muy lejos)

El personaje de la carta que se presenta en una hamaca con cierta altura, desde donde les cuenta los chismes que vienen desde Europa, sobre sus amores, sus familias. Los inmigrantes les responden con la canción de las cartas que es uno de los momentos más emotivos de la obra.

En el escenario aparecen grandes cartas colgadas sostenidas por hilos que llegan y se van. En la canción dicen que las cartas se van en el vapor, que llevan todas sus nostalgias, pero también todo su amor. Que en ellas les cuentan a sus familias todo lo que sueñan, todos sus deseos, todas sus esperanzas y su lucha por vivir. Con esto quieren representar lo que vivieron sus abuelos y sus bisabuelos en

estas tierras, con grandes nostalgias por volver a sus tierras y la fortaleza que tienen para continuar reforzando la lucha, por seguir adelante.

Para relatar los hechos políticos que marcaron su existencia como la presencia de Roca y Avellaneda utilizan grandes muñecos. En ambas escenas los inmigrantes actúan como un bloque enfrentado al bloque del ejército argentino y se relacionan cantando.

La lucha de estos personajes también se ve reflejada a la hora de continuar su camino en pro de una vida mejor. Buscando permanentemente su lugar en el mundo, es así como muchos de los habitantes del conventillo deciden trasladarse a diferentes lugares. Están los que se van al campo, los anarquistas que se van a la Patagonia, doña Clementina que encuentra su marido (que resulta ser el dueño del conventillo) y se va con él.

El conventillo queda solo con la encargada y con el paso del tiempo se vuelve a llenar con nuevos personajes inmigrantes, pero esta vez del propio país y de países de América Latina (el uruguayo, el brasilero, entre otros). Es la nueva inmigración que busca una vida mejor, salir de la miseria y buscar trabajo. El cierre se da con todos reunidos en el patio del conventillo, sin tiempo, están los viejos habitantes y los nuevos, con la canción que abre la obra que en su estribillo dice: *queremos laborar* Y, por último, la canción de Catalinas Sur que plantea: *no vaya a quedarse solo vengase para la plaza*.

d) La estética

El vestuario, la música, el espacio (ya sea la escenografía o donde se representa la obra), también colaboran para la reconstrucción de la memoria y la identidad de los habitantes del barrio de La Boca, por medio de diferentes simbolismos que nos presenta la obra.

Los vestuarios de los compadritos, las vecinas del conventillo, los pantalones con tiradores de los hombres, el pañuelo blanco, el vestido rojo ceñido al cuerpo de la mujer más liberal, los pañuelos negros o blancos en la cabeza de las mujeres, los delantales, las faldas largas, los chales, son empleados para marcar una época y una condición social, que le permite al espectador ubicarse en el momento histórico y revivir los acontecimientos sucedidos al llegar los inmigrantes a la Argentina. Además, la caricaturización de los personajes en general y particularmente los grandes muñecos que representan a Roca y Avellaneda favorece para insertar a la obra en el terreno del humor.



(La llegada de los inmigrantes a Argentina) Fuente: hemisphericinstitute.com-



(El momento donde las cartas se van para Europa) Fuente: Nueva-Ciudad.com.ar

La música contribuye para recrear un tiempo por medio del imaginario colectivo. El Grupo de Teatro Catalina Sur en 1989 todavía no hacía su propia música, por lo tanto, se tomaron del cancionero popular español e italiano, de la zarzuelas y óperas (Bella Ciao, Los gitanillos, Donde vas con mantón de Manila, El romance del Conde Olinos, La donna è mobile). También del tango, del candombe, de la murga, todos géneros musicales relacionados con lo popular.

La murga argentina es una forma expresiva que transmite el lenguaje popular, emite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. La murga es una caricatura de la sociedad, toma una postura crítica frente a la situación social, utiliza la ironía y el humor.

El candombe argentino es de origen negro africano, es una danza de los esclavos en su lucha por la liberación.

El tango forma parte de la identidad de Buenos Aires, desde sus orígenes de los prostíbulos del arrabal porteño está ligado al entorno político y social de Argentina.

La música popular es capaz de darle al espectador emociones muy intensas que las podemos vincular con un significado social que está relacionada con la memoria y la identidad; le da forma a la memoria colectiva organizando nuestro sentido del tiempo (Frith 1987, 6-8)

Qué sensaciones experimentaríamos, qué pensaríamos si estamos sentados en la Plaza de las Malvinas o en una plaza cerca a nuestras casas y de repente aparece un barco gigante que se abre y salen un grupo de inmigrantes vestidos de época contando:

Venimo' de l'Europa,
del hambre, de la guerra,
dejamo' nostra casa,
dejamo' nostra terra, traemo' la nostalgia,
traemo' la alegría,
venimo' a la Argentina,
¡queremo' laborar!
(Venimos de muy lejos)

En el comienzo la canción está cargada de nostalgia y tristeza, pero inmediatamente hay un cambio de clima y se carga de alegría y esperanza. Se le da la fuerza necesaria para continuar la lucha por la vida.

También, impone una impronta de fuerza, aguerrida, la canción *Bella Ciao* que cantan cuando llegan al conventillo. Marca un significado importante de la identidad de este grupo de inmigrantes. *Bella Ciao* es un himno de la resistencia contra el fascismo y el nazismo; es una canción que perduró en el tiempo y representó la lucha revolucionaria de los pueblos en muchos momentos históricos hasta el día de hoy.

Somos los tanos
que aquí llegamos
Oh Boca ciao, Boca ciao
Boca ciao, ciao, ciao,
para el armado del conventillo
Dove arriviamo per vivir
Somos los tanos
que aquí llegamos
Oh Boca ciao, Boca ciao,
Boca ciao, ciao, ciato
¡Forza compagni lavoratori
que qui la casa construirem!

Hay otros dos momentos que es interesante remarcar, en donde la letra de las canciones también apuesta a la lucha colectiva, contra el desconsuelo, a favor de los sueños y las esperanzas; en los cuales actúan como bloques, que son cuando se enfrentan al ejército argentino que dicen:

Venimos a luchar
que el conventillo
sea un hogar

La otra es la escena de las cartas que vienen y se van a Europa. Que cantan:

Yo le cuento a mi familia
todo lo que sueño aquí
mis deseos, mi esperanza
y mi lucha por vivir.

El espacio se puede dividir en dos partes: la escenografía de la obra y la plaza donde se realiza la obra que es un punto a parte en esta historia, porque le da la esencia de lo que es el grupo Catalinas Sur como teatro comunitario, abre la posibilidad del encuentro, de la participación, de la construcción colectiva y le permite romper con estructuras predeterminadas.

Para describir la escenografía se debe destacar que la obra comienza con un gran barco que se abre y salen los inmigrantes cantando a escena. El barco se retira y el espacio se transforma en la oficina de migraciones donde primero son recibidos por el personaje de Argentina, luego por un cura y finalmente por los funcionarios de inmigraciones. Mientras suena la canción de *Bella Ciao* el lugar se va convirtiendo en el patio del conventillo a donde encontramos el baño, hecho con cartones. De ahí en más toda la obra se desarrolla en el patio.

Desde sus comienzos el grupo de teatro Catalinas Sur tuvo como característica, que el día de la presentación de la obra, prepara una celebración en la plaza del complejo, en donde hay música, chorizada, y los vecinos integrantes del grupo de teatro pasean con un megáfono invitando a todos a participar del espectáculo. La gente baja de sus casas y se integra de diferentes maneras a la fiesta del barrio.

La Boca es un barrio de Buenos Aires (Capital Federal), en Argentina, que está situado en el límite sudeste de la ciudad. Es considerado uno de los barrios más populares de Buenos Aires. La llegada de los inmigrantes le dio su fisonomía y carácter al barrio. Las casas, el colorido, las calles, los monumentos, las plazas, la idiosincrasia de sus habitantes hacen a la organización del espacio y la constitución de lugares que son, en su interior un mismo grupo social, una apuesta y una modalidad de las prácticas colectivas e individuales (*Los no lugares*. Augé, 57). El pertenecer a un barrio contribuye al sentimiento de pertenencia, nacer en un lugar, ser de un lugar, tener un sitio de residencia, forma parte de la identidad.

No en cualquier barrio sería lo mismo para poner en escena una obra como *Venimos de muy lejos*.

En un espacio geográfico que está compuesto por líneas, por intersección de líneas y del punto de intersección (Augé 1992, 62), algo que parece tan simple, pero que implica tanto, es el espacio social de encuentro de una comunidad que se reúne para hacer teatro. Un grupo de vecinos de diferentes oficios y profesiones, de diferentes edades, procedencia y extracción social. Estos vecinos que son actores y productores que se reúnen en una plaza para fomentar la participación ciudadana que les quito la dictadura militar.

Un barrio, una plaza que también es parte de la memoria y la identidad que pretenden reconstruir. Gustavo Remedi en *El lenguaje de la conciencia histórica: a propósito de Una ciudad sin memoria* sostiene:

“cada casa, cada escuela, cada tipología edilicia o urbana, cada solución técnica, cada ciudad, en tanto texto colectivo, vehiculiza y almacena una cultura, una memoria, un conocimiento, un saber, una narración histórica” (2004, 349)

Las plazas, las calles, como puede ser Caminito, las casas coloridas, hacen el barrio de La Boca, a su arquitectura, son los lugares de la memoria, son el lenguaje de identidad que se deben defender para que conserven su sentido (Augé 1992, 51). La plaza, pero no cualquier plaza, una en particular, la plaza de las Malvinas ubicada en el centro del complejo habitacional de Catalinas Sur. Ese complejo que en 1980 fue considerado por el intendente de la ciudad de Buenos Aires, brigadier Osvaldo Cacciatore, como el soviet de Catalinas Sur, cuentan los propios vecinos en la película documental *Venimos de muy lejos* que se estrenó el 5 de septiembre del 2013.

La plaza se puede considerar un espacio alternativo, pero ellos van más allá, porque lo proponen bajo la idea de organización y concientización. El concepto que transmite la canción de no quedarse solo en la casa, mirando la televisión, sino venirse para la plaza; marcado la idea de ir contra el individualismo, contra unos medios de comunicación que nos transmiten una ideología dominante, lo oponen a la plaza en donde se construyen nuevos valores como la solidaridad, el trabajo colectivo y la celebración de poder compartir un momento.

Michel De Certeau en el capítulo VII “Andares de la ciudad” del libro *La invención de lo oculto* publicado en 1980, sostiene que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y de prohibiciones y que el caminante las va a ir actualizando, inventando atajos, desviaciones e improvisaciones y de esta manera va contra el orden construido. Ya que el sistema urbanístico constituye un orden impuesto y coloca al caminante bajo vigilancia, pero que se pueden generar desviaciones a ese orden, cambiar y modificar el sentido y así se convierten en espacios liberados. (110-116)

La ciudad es tomada como un espacio cultural y político que representa una ruptura de significados para construir prácticas de resistencia a los muros impuestos por el control social y político (Carreira 2003, Augé 1992). Así se nos marca por donde podemos caminar, como debemos actuar en la ciudad, que debemos hacer en los espacios públicos. Pero también se suma a la construcción de grandes supermercados, de caminarias, de vías rápidas, donde existe poca concentración de personas en espacios públicos, por el contrario, ocupar esos espacios implica ir contra el orden, transgredir. En tal sentido no se puede dejar de afirmar que en 1989 Catalinas Sur es un teatro que apuesta a una cultura emergente, con nuevas prácticas y nuevos valores.

e) Concepciones teóricas y poéticas

En busca de retomar las viejas formas de hacer teatro, es decir recuperar el teatro popular, el sainete criollo, el grotesco criollo, la murga, entre otros. Todos géneros que se relacionan con la cultura popular.

El sainete se define como una pieza breve, generalmente de acto único que se divide en dos o tres cuadros. De carácter popular, que incluye componentes cómicos, melodramáticos, dramáticos y trágicos según diferentes combinaciones. Los personajes son extraídos de la realidad inmediata entre el costumbrismo y la caricatura cómica.

Sainete grotesco o grotesco criollo: predomina la fusión de lo cómico y lo trágico que se va a ver en las principales situaciones y los componentes principales de la obra. Fundamente en los personajes grotescos que presenta.

El grotesco criollo es una renovación del grotesco italiano. Es un nuevo género que viene a significar las transformaciones que se dan en el país después de la llegada de los inmigrantes. El crisol de culturas que comienzan a surgir, reflejadas en el arte. El desarrollo de este se da con el desarrollo del país. Catalina Sur toma el grotesco criollo y sus personajes para realizar una crítica y reflexionar acerca del destino de estos personajes luego del deterioro del barrio de La Boca.

La obra utiliza el lenguaje que los caracterizaba y los marcaba como extranjeros, el cocoliche, diverso según fuera en boca de los italianos, los turcos, los alemanes, los griegos, los franceses o los españoles. Con lo cual le daban una carga de sentido. Además, de tantas historias, tantos recuerdos, tantas anécdotas tristes, alegres, tragicómicas contadas por los propios vecinos fueron moldeando un espectáculo cargado de música, episodios, que cuenta la historia de estos hombres y mujeres que vinieron a dar a estas tierras. Pero más adelante en la historia se suman los habitantes de las provincias de Argentina que tienen que

venir a vivir a Buenos Aires y con el correr del tiempo son los propios habitantes de Buenos Aires que se tienen que ir a Europa, por razones económicas, por razones políticas, quizás cargados de sueños. Al ser los propios vecinos que intentan reconstruir su historia están dándole un sentido al pasado, determinado por un marco social. Es la construcción de sus propias historias que les permite darle un nuevo sentido y reflexionar sobre el mismo. Para Marc Augé dentro de nuestras exigencias para poder comprender nuestro presente es necesario darle un sentido al pasado y que nuestras historias atraviesan la historia y por lo tanto somos parte de ella. (Págs. 36-37)

Asimismo, apuestas a una fiesta popular, cargada de algarabía, de risas y de una gran ironía crítica, que contagie a los vecinos para vivir el futuro cargado de esperanza. Por consiguiente, utilizan la representación carnavalesca con todo su poder liberador, siguiendo a Bajtín (1933), que colabora para revertir los valores preestablecidos y de la estructura jerárquica, por lo tanto, un poder liberador de las situaciones hegemónicas, por eso está cargado de contenido político y revela una contra ideología y una contracultura que se opone a las normas. Opone la cultura de las clases dominantes a la cultura popular, le da voz a los oprimidos y a los marginados y con eso interviene en el orden establecido por las clases y además privilegia el discurso de los oprimidos (*Principales conceptos bajtianos*. Viña Piquer, 6)

3) Metodología de trabajo

Si bien la obra se estrena en 1989, la idea y las primeras reuniones comienzan en 1987. Cuentan los propios integrantes en la película documental de *Venimos de muy lejos* que se comenzaron a juntar para hablar de sus propias experiencias como hijos, nietos o bisnietos de inmigrantes, asimismo hablar con los vecinos para que les contaran anécdotas. Después de agrupar varias historias comienzan con un periodo de improvisación y luego le pasan todo el material a un grupo que se va a encargar de la elaboración del libreto y comenzar los ensayos. Cuando está todo pronto y tienen ya el día del estreno van a buscar a los otros

vecinos para que participen. Así se acercan los vecinos del barrio, porque el público también es un integrante importante de esta celebración y se unen en la plaza para vivir un día de fiesta.

Mabel Itzcovich, en un artículo publicado en el Diario Clarín en 1997, establece que cuando la obra se realizaba en la plaza, la música sirvió para convocar al público a la representación. Además, sostiene que está hecha con un humor simple y directo para llegar al espectador. Público que lo apoya y comparte las emociones que se proyectan desde el escenario.

Adhemar Bianchi va a decir que es un proceso transformador, porque es gente creando en conjunto, pensando en conjunto. Todos aportan ideas, todos investigan acontecimientos, se dividen el trabajo para realizar el vestuario, la escenografía o la musicalización del espectáculo. Así se elevan y ponen en práctica nuevos valores como la solidaridad entre todos, de organización, de participación, de autofinanciación. Son vecinos y vecinas del barrio de La Boca, no profesionales, que se juntan para hacer teatro, que buscan la integración del barrio, tomando a éste como un espacio vital. No trabajan por el éxito inmediato, ni por la individualidad, sino que desarrollan una forma solidaria de ir en contra de la pérdida de la praxis social y en pro del sujeto colectivo.

4) La concepción

Dice Celia Molina en su libro *La Celebración* que el barrio y la inmigración son el espacio elegido para poner sobre el escenario valores en retroceso social: el trabajo, la ética, la necesidad del otro, la vida comunitaria, la riqueza que implica la mezcla de razas y culturas. (Molina, 69-70)

La propuesta escrita, la participación de los vecinos, la obra en la plaza, los temas que toca son todas señales de un proceso contracultural; que lo observamos en la utilización del espacio que rompe con los cánones preestablecidos por las normas y otorgándole un nuevo sentido. La plaza para

hacer teatro, para reunirse con los vecinos, para celebrar, para restablecer el tejido social que se había perdido. Por consiguiente, de ir contra un sistema dominante, de resistir a la embestida del sistema capitalista que en esta ocasión vino con un plan de profundizar la pobreza, como fue el neoliberalismo y las políticas económicas que se aplicaron en los países de América Latina. Ellos apuestan al ser humano como ser pensante, como constructor de su propia historia. Pero no lo hace solo desde la ficción, sino es la propuesta que realiza desde el comienzo de la construcción de la obra, del trabajo que llevan adelante y la propuesta que le hacen al público.

La obra en un espacio público como es la Plaza de las Malvinas, saliendo de los teatros convencionales, alejando al arte de la producción mercantil (Adorno 1947, Benjamín 1935), es una de las características emergentes que tiene este grupo, al decir de Raymond Williams (1977), a través de nuevas prácticas, de nuevos significados y valores, elaboran una forma de resistencia, como ya nos tenía acostumbrados en otros espectáculos, recordemos en 1983 la representación de *Los Comediantes* en la misma plaza o en 1984 *El Herrero y la Muerte*. Permitiendo la unión de los vecinos, la organización desde abajo, la participación y las tomas de decisiones.

También la apuesta por la memoria y la reconstrucción de la identidad, de ir contra el olvido. Habilitando la posibilidad de que el pasado común sea construido entre todos, permitiendo la autovaloración y la transformación de sus integrantes y del colectivo del barrio de La Boca. Lo hacen fundamentalmente por los lazos de solidaridad que se forjaron entre ellos, por la organización, la participación, por el amor que ponen, el trabajo que realizan y por la lucha que emprenden por la vida.

Por todos estos motivos expuestos anteriormente (el espacio, el tema de la memoria y la identidad, la forma de construcción de la obra, la concepción que manejan) se puede afirmar que el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur, con

su espectáculo *Venimos de muy lejos*, realizado en 1989, apuesta a una arte comprometido con su espacio y con su tiempo. Consciente de dónde se posiciona y a dónde quiere llegar. Por lo tanto, nos propone un arte que apuesta a la transformación social.



Fuente: [lunateatral 2 wordpress.com](http://lunateatral2.wordpress.com)

CONTEMOS NUESTRA HISTORIA

El Fulgor Argentino. Club Social y Deportivo (1998)



1) Contexto histórico

En el momento que se estrena *El fulgor argentino. Club Social y Deportivo* (1998) Argentina se encontraba al final de la presidencia de Carlos Saúl Menem, que implantó las políticas neoliberales. El fin del menemismo deja a la Argentina hundida en una crisis profunda, la falta de trabajo, la disminución de los salarios, la pobreza en aumento, el retroceso de los derechos humanos. A su vez con una alta movilización popular; estudiantes, empleados públicos, productores rurales o desocupados que cortan las calles y ocuparon edificios públicos. Ante esta crisis y convulsionalidad social se llega a las elecciones de 1999 en donde el justicialismo (partido que integra Menem) llega sin candidato y con una enorme crisis interna. Es así como en las elecciones de octubre triunfa Fernando de la Rúa.

En el gobierno de Fernando de la Rúa la crisis en que se encontraba el país se hacía ver en la experiencia cotidiana, elevada desocupación, empleos en “negro”, tasas de interés altísimas, retracción comercial, atraso en los pagos del Estado y desaliento a los inversores. El descontento popular fue en aumento, las

organizaciones piqueteras estaban compuesta por: el núcleo de desocupados al que se le sumaban los jubilados, ocupantes de tierra, los cartoneros, y en general, familias necesitadas. La organización está basada en las asambleas barriales y populares, en donde se discutía lo concreto y lo general de gestión barrial y por otro lado cuestiones más generales. El Estado tenía la obligación de garantizar los derechos básicos de los ciudadanos: la salud, la educación, la alimentación, el trabajo y la vivienda. No hacerlo, sería una injusticia que debería ser reparada y en ello residía el derecho y la dignidad. La crisis seguía en aumento y las asambleas barriales y populares también, hasta llegar al estallido social del 2001 (Romero 2017 336-337/ 240, 251-252).

En el teatro argentino, inmerso en la realidad social y política de esos años postdictadura, se produce una transformación interna acompañada con un nuevo periodo cultural, esto es lo que autores como Jorge Dubatti denominan la trans-teatralización, la diseminación y extensión de los recursos teatrales a la totalidad del orbe social, con especial concentración en la acción de lo político. “El teatro se configura, así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacio de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio.” [Dubatti, *El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)*, 2015].

Eduardo Pavlosvky en su artículo *Nuestro sentido de existencia* publicado en *Micropolíticas de la resistencia*, escribe:

Tenemos que reinventarnos otra vez. Crear nuevos dispositivos que permitan recuperar nuestra potencia transformadora. Nuestra micropolítica. Resistir es resingularizar hoy nuestra identidad cultural. Tenemos que animarnos a ser más utópicos que nunca, para recuperar nuestro devenir minoritario. (1995, 22)

2) Estrategia de la representación

En 1998 el grupo de teatro comunitario Catalina Sur, presenta la obra *El fulgor argentino. Club social y deportivo*. El espectáculo cuenta de forma lineal los acontecimientos históricos desde 1930 hasta su estreno en 1998 y le agregan al final una visión utópica -como la denominan ellos- de cómo sería Argentina en 2030. Toman hechos más importantes que produjeron cambios profundos en la sociedad argentina, desde un punto de vista político, social y cultural. Todos ellos con un denominador común, más allá de los gobiernos y del pasaje de diferentes presidencias tanto democráticas o dictatoriales, la situación económica de los sectores más vulnerables sigue siendo la misma. Construyen de esa manera una igualdad. Para poder entender y comprender *El fulgor argentino* hay conocer la historia de la Argentina, tener nociones de cuáles fueron los hechos más importantes que de una u otra manera colaboraron para generar un antes y un después. Para Jorge Dubatti en el artículo publicado en ILCEAS N.º 22 del 2015, *El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)* sostiene:

El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a reformular el concepto de país y de realidad, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. ¿Acaso los procesos de la dictadura no empiezan en 1930, con el golpe de Uriburu? ¿O se debe buscar su origen aun antes? ¿Entre 1930 y 1983, podemos hablar de un jaqueo permanente a la democracia, o más bien de la continuidad de una subjetividad dictatorial, militar y cívica, que regresa de la mano de los sucesivos golpes y derriba a Yrigoyen, Castillo, Perón, Frondizi, Illia, Martínez de Perón? Si se realiza un cálculo aproximado, entre 1930 y 1983, veintinueve años correspondieron a gobiernos elegidos por voto popular

(incluyendo los años de anomalía de proscripción peronista) y veinticuatro a gobiernos de facto. (2-3)

La obra se divide en diferentes escenas que están rememorando algunos hechos históricos, como mencionaba anteriormente, pero contados desde su perspectiva y su cosmovisión.

Estos hechos son: en 1930 en Argentina se produce el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen y asume como presidente provisional el general José Félix Uriburu y en el 32 transfiere el mando al general Agustín P. Justo. No solo se pretende derribar a Yrigoyen, sino que también se persigue a los dirigentes radicales, se dejaba cesantes a los empleados públicos y se apoyaba una política de mano dura contra los movimientos sociales. Los nacionalistas empiezan a apoyar a una minoría dirigente, nacional, no enajenada al extranjero, que la encuentran entre los militares.

Desde 1945 al 50 hay algunos hechos que son importantes remarcar de la historia argentina, porque se asiste a un periodo que va a cambiar definitivamente el rumbo de la sociedad tanto política, social o culturalmente. El 17 de octubre de 1945 una manifestación popular le dio el apoyo total a Juan Domingo Perón y en febrero del 46 asumió la presidencia. Perón va a cumplir su periodo de seis años y va a ser reelecto en 1951 para ser derrocado en un golpe militar 1955. Con el ascenso de Perón y la participación directa en la política de su mujer, Eva Duarte, se abre en el país un conflicto cultural, según el historiador Romero, que va a marcar la realidad argentina hasta el día de hoy. El régimen peronista no atacó ningún interés fundamental de las clases altas. Se incorporan nuevos empresarios exitosos y empezó a ocupar un lugar importante el nuevo rico, los sindicalistas ocuparon puestos visibles, junto con una nueva camada de deportistas, políticos y artistas. Pero la novedad más importante de este nuevo panorama nacional fue la incorporación de sectores populares a ámbitos visibles, donde antes no podían acceder. Protegidos por el Estado peronista (principalmente por Evita), este sector

de la sociedad se incorpora a la vida del consumo, compró ropa y calzados, también radios, heladeras, motonetas. Comenzaron a conformar una vida social, llenaron plazas, canchas de fútbol, parques, lugares de baile. Se abre así en la Argentina un conflicto cultural que va a oponer en dos polos bien definidos lo oligárquico contra lo popular. Y con el tiempo va a quedar definido como los peronistas y los antiperonistas. Fueron dos configuraciones culturales antagónicas y excluyentes, que se negaron mutuamente, pero que compartieron la significación de un campo común. (Romero, 111, 138,139)

En 1952 el estado peronista se dispuso a generar apoyo a todos los sectores populares que no estaban sindicalizados, por medio de la figura de Eva Duarte de Perón. Ella crea una fundación que le permite crear escuelas, hogares para ancianos o huérfanos y policlínicos; repartió alimentos y regalos navideños, entre otras actividades que dirigía y se ocupaba directamente ella. Se la podría denominar la encarnación del estado benefactor y providente; por eso se la llamaba “Dama de la Esperanza”. Que falleció muy joven en 1952. (Romero, 127)

En 1954 se produce un levantamiento de la marina contra Perón, a partir de ahí se dan una serie de hechos que pretenden derrocar a Perón. Lo logran en 1955 y asume la presidencia provisional el general Eduardo Lonardi. Lo que se dio a llamar la Revolución Libertadora.

En 1956 se intentó organizar un levantamiento contra el gobierno provisional por parte de generales defensores de Perón acompañados por muchos grupos civiles, se aprovechó el descontento y la movilización gremial que había en ese momento. El gobierno responde con un alto grado de violencia, ordenando el fusilamiento de muchos civiles. Hecho que profundizó muchísimo más la división entre peronistas y antiperonistas.

En 1958 Frondizi autoriza las universidades privadas. Desde 1955 la universidad se gobierna según los principios de la Revolución Universitaria de

1918, verdadera ideología de estudiantes e intelectuales progresistas, autonomía y gobierno tripartito de profesores, egresados y alumnos. Desde el comienzo de la presidencia de Frondizi las relaciones con los gobiernos fueron conflictivas y la ruptura se produce cuando el presidente decidió autorizar las universidades privadas. El debate de 1958 entre los partidarios de la enseñanza “libre” - básicamente los ligados a la iglesia- y la “laica”-que nucleaba todo el arco liberal y progresista- no logró cambiar la determinación de Frondizi de entregar ese botín a uno de los factores de poder que reconocía. (Romero, 187)

En 1962 se va a dar la presidencia de José María Guido, luego en 1963 la presidencia de Illia y en 1966 la presidencia de Onganía hasta llegar a 1969 con lo que se denominó la primavera de los pueblos, también conocido como el Cordobazo. Que fue un estallido ocurrido en Córdoba en mayo de 1969, por parte de estudiantes de diversas universidades acompañado por una fuerte agitación sindical. La violenta represión policial genera enormes enfrentamientos. La multitud controló varias horas el casco central de la ciudad, no tenía consignas, ni organizadores, pero se comportó con rara eficacia dispersándose y reagrupándose. Su valor simbólico fue enorme y el enemigo común de la gente que salió a la calle era el poder autoritario detrás del cual adivinaba la presencia del capital multinacional. (Romero, 203)

En 1970 diferentes hechos nacionales e internacionales que estaban ocurriendo demostraba que la realidad iba cambiando y que era posible una revolución y una transformación social. En 1970 surgen en Argentina dos movimientos que tuvieron una fuerte impronta en el país: los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Los Montoneros fueron los que mejor se adecuaron al clima del país y los que prepararon la vuelta de Perón a la Argentina. Se volcaron a la organización y movilización en villas, universidades, algunos sindicatos, a través de la Juventud Peronista. (Romero, 213).

En 1973 se puede encontrar dentro de los Montoneros y de la Juventud Peronista dos grandes corrientes. Una de ellas se apoya en la vieja tradición peronista y la otra que está compuesta por una parte importante de sectores populares e incorpora la crítica radical a la sociedad. Ambas concepciones en un contexto de guerra se definieron en consignas de batalla: la patria peronista o la patria socialista. El 1 de junio de 1974 muere Juan Domingo Perón. Asume la presidencia su mujer María Estela Martínez de Perón, conocida como Isabelita.

En 1976 es el inicio de la dictadura militar Argentina que va a durar hasta 1982. Dice Jorge Dubatti, en el artículo *El teatro en la dictadura a 30 años del golpe militar*, acerca de este periodo nefasto que vivió Argentina:

Así comienza una de las etapas más duras de la Argentina con sus 30.000 mil desaparecidos, con la tortura y el asesinato, el exilio, la censura y la autocensura, el terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. (2)

En 1983 asume la presidencia Raúl Alfonsín. En 1989 se da la presidencia de Carlos Menem y en 1998 la presidencia de Fernando de la Rúa. Todas estas presidencias están analizadas con mayor profundidad en el contexto histórico de la primera parte de esta investigación.

Habiendo rememorado la historia argentina para comprender a qué se refieren cuando plantean determinados hechos históricos, podemos ingresar específicamente a la obra.

El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur comienza a contar la historia en 1930, se inauguran los bailes de carnaval del Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino y se recibe a las fuerzas vivas del barrio que están compuestas por las autoridades: el director de la escuela, el jefe de bomberos, diputados,

comerciantes, presidente del club, maestro de música, y el cura. Fuerzas que son las representantes de los nacionalistas que se oponen al gobierno de Hipólito Yrigoyen, que plantean la necesidad de ordenar la casa creando un ambiente familiar y este a favor de los valores morales y la preservación del orden. Luego, una voz en off que sale de una radio informa el derrocamiento del presidente Yrigoyen y la asunción de Uriburu apoyado por el Ejército y la Armada Nacional. Inmediatamente surgen las protestas de los trabajadores y sus mujeres pidiendo por trabajo, pan, abrigo y convocando a la huelga general.

En 1945 van a representar la presencia de dos bloques, los peronistas y los antiperonistas, tan únicos en la Argentina, que hay comprenderlo bien para poder entender *El fulgor argentino*. Van a ser personificados en varios momentos de la obra: en primer lugar, hay elecciones para ocupar la presidencia del club social y deportivo y se genera un enfrentamiento entre las mujeres que apoyan a Del Vecchio, representante del pueblo y las mujeres que se manifiestan por Morgan que es el representante de la oligarquía. También surge en 1950 una discusión entre Nicola, que es el dueño del bar del club y los mozos sobre el salario y los derechos de los trabajadores. Marcando la fuerza que comienza a tener la CGT (Confederación General del Trabajo) en esos momentos. Y además la presentación en este momento histórico de dos personajes fundamentales en la obra Otilia y Emilia que van a ser representantes de la oligarquía.

Otilia: Pero que pantomima estaba todo preparado, el barrio entero sabe que el ferretero es incapaz de hilvanar dos palabras juntas.

Emilia: ¡Qué bochorno, Otilia en lo que ha caído nuestro querido club desde que entró el populacho! (El fulgor argentino 64).

En la escena de 1952 se anuncia la muerte de Eva Perón. Lo hace por medio de un comunicado que se escucha en la radio del club.

Cumple la Subsecretaría de Información de la Presidencia de la Nación, el penosísimo deber de informar al pueblo de la República que a las 20:25 horas ha fallecido la señora Eva Perón, jefa espiritual de la Nación. (El fulgor argentino 67)

Después pasan a 1956 a recordar lo que se denominó la Revolución Libertadora. La obra recuerda lo sucedido cuando se da el levantamiento contra el gobierno provisional, también por la radio la voz en off informa:

Considerando que la situación provocada por los elementos perturbadores por el orden público obliga al Gobierno Provisional a adoptar con serena energía medidas adecuadas para asegurar la tranquilidad pública, el presidente de la Nación Argentina decreta:
Artículo 1º: Declárese la vigencia de la ley marcial en todo el territorio nacional.

Nos enteramos también de lo sucedido por medio del personaje principal de la historia Juan, cabecita negra, peronista que habla con el Tano dueño del bar del Club social y deportivo.

Juan: Se fue todo al carajo, Tano. Están fusilando compañeros, los llevaron a un basural y los mataron como ratas. (El fulgor argentino 68).

Así se pasa a los hechos de 1958 la presidencia de Frondizi y la oposición que ejerce un sector muy crítico a lo que venía ocurriendo con la creación de la universidad privada, los intelectuales integrantes de la Universidad. En la obra se muestra este enfrentamiento entre los laicos y los libres.

Libres:

Si eres cristiano, hermano,

Y libre de corazón,

Es menester que sea libre

También tu educación.

Laicos:

Que los curas ya dejen de robar

Para que este pueblo se pueda educar.

Por la educación laica y popular

Que no tenga precio poder estudiar. (El fulgor argentino 70)

Después se van a detener en algunos hechos del 1962 de la presidencia de José María Guido, luego en el 1963 la presidencia de Illia y posteriormente en 1966 la presidencia de Onganía hasta llegar a 1969 con La primavera de los pueblos, también conocido como el Cordobazo.

Nuevamente la voz en off va a anunciar que Arturo Frondizi se negó a presentar su renuncia y por lo tanto fue depuesto por las Fuerzas Armadas. Asumió como primer mandatario provisional del Senado, el doctor José María Guido. Entra Guido a la pista de baile. Dice que todos se queden tranquilos que el orden constitucional está asegurado. En ese momento ingresa a la pista de baile un tanque de guerra. Luego en 1963 se plantea la presidencia de Illia. Illia va a estar vestido de médico y va a sonar la marcha radical. Después en 1969 aparecen los sucesos del cuartetazo y parte de la canción dice:

La gente salió

a la calle porque vio

que tanta malaria

y tanta opresión

eran demasiado

para esta nación.
Y unidos gritaron no.
Universidades
Fábricas y hogares
Hombres y mujeres
De todas las edades
Van a organizar
Un baile nacional
Nada va a quedar igual.

A continuación, en 1970 estampan esta nueva realidad argentina que estaba surgiendo en una conversación entre bailarines del cuartetazo.

Bailarín del cuartetazo 1: Nuestro principal enemigo es el imperialismo yanqui.

Bailarín del cuartetazo 2: ¡Qué táctica, ni táctica, la estrategia es la vuelta de Perón!

Bailarín del cuartetazo 3: Tenemos que armar a todos nuestros compañeros.

Bailarín del cuartetazo 4: Hay que aplicar la teoría del foco en cada pueblo de Latinoamérica. (El fulgor argentino 78)

En 1973 con la vuelta de Perón a la Argentina van a narrar el enfrentamiento entre los dos bandos peronistas que lo seguían en ese momento, por medio de pancartas que dicen Montonero o Juventud Peronista y cantan al son de la Marcha peronista.

Yo te daré
Te daré Patria hermosa
Te daré una cosa,
Una cosa que empieza con p...

¡Perón, Evita,
La patria peronista
¡Perón, Evita,
¡La patria socialista!

Pasan a 1976, el escenario se oscurece, van a recordar la herida más grande que tiene Argentina, la dictadura militar. Miles de desaparecidos, exiliados, presos. Ausencia de derechos humanos. Solo el movimiento de un personaje al colocarse un pañuelo blanco lo dice todo.

Después se pasa a 1983 con la presidencia de Alfonsín y la recuperación de la democracia, luego 1989 con la presidencia de Menem. Hasta acá sería la primera puesta en escena, pero con el correr del tiempo le fueron agregando otras presidencias como ser la presidencia de De la Rúa, los Kirchner o Mauricio Macri. La historia termina en el 2030; ingresan a la pista de baile los utópicos vestidos con trajes aislantes posguerra atómica, y cuentan que tanto se insistió con la globalización que al final el globo explotó. Después cambian el tono de la canción planteando que todo es una broma, pero que nadie diga que la utopía se murió, aplican al término utópico en el sentido de soñar por un mundo mejor, sin injusticias y con libertad. Cierra el espectáculo la canción de Catalinas Sur que lo acompaña desde sus comienzos hasta el hoy.

2) El espectáculo

a) Los temas

Los temas de *El Fulgor Argentino*, *Club Social y Deportivo*, son varios, pero si se quiere todos con un propósito: hagamos memoria. Está presente el tema de la pobreza, el trabajo, el salario. Que se muestran en varios momentos de la obra, como forma de recordar que las diferencias sociales existieron y existen aún hoy.

Si nos detenemos en el tema de la memoria y prestamos atención a los momentos históricos que toman, en todos ellos está presente la lucha del pueblo por los derechos del pueblo (pueblo entendido, como marcaba en la primera parte, como los menos privilegiados que se oponen al bloque de poder), está presente en el grupo de mujeres de la olla popular que defienden a sus maridos, en los enfrentamientos entre oligarquía y pueblo, en el personaje de Juan, en la defensa de una educación pública para todos, en la representación de la primavera de los pueblos, en el personaje de Irene cuando se coloca el pañuelo blanco, la carta desde el exilio, en las canciones que marcan una y otra vez el tema de la libertad, y ni que hablar en la letra de la canción final. Todas estas situaciones nos permiten reinterpretar el momento actual, el tema de los valores que se transmiten, y por, sobre todo, como sostiene Jelin en *Los trabajos de la memoria*: “el espacio político de la memoria es por tanto un espacio de la lucha política, y no pocas veces esa lucha es concebida como lucha contra el olvido”.

En 1998 en Argentina, cuando Catalinas Sur estrena la obra, se estaba produciendo de parte del gobierno de Carlos Saúl Menem el indulto aplicado hacia los militares que cometieron delitos de lesa humanidad. La política del olvido se llevó adelante en la Argentina por medio de la doctrina de la seguridad nacional que implicaba un olvido institucionalizado, la resemantización del lenguaje, el modelo económico, el fin de las ideologías. Esto último abre un punto importante para comprender cómo los gobiernos de turno y fundamentalmente la dictadura militar implantó su hegemonía por medio de un gran tema: la argentinidad, con lo cual se pretende construir un sujeto colectivo que apuesta por sobre todas las cosas a la nacionalidad. Sostiene Jelin, en *Los trabajos de la memoria*, “las memorias oficiales pretenden reforzar un sentimiento de pertenecía que les permite mantener la cohesión social y defender fronteras simbólicas” (40). No nos olvidemos lo que fue el mundialito del 78, de la guerra de las Malvinas, temas presentes en la obra; como también todos esos personajes o sucesos que representan esta ideología: las pitucas Otilia y Emilia, las diferentes presidencias

dictatoriales que se fueron dando y con ellas las persecuciones a los personajes que representan a los sectores populares, lo que están a favor de la educación privada, entre otros.

En palabras de Jelin:

La memoria es un proceso subjetivo anclado en las experiencias que establece marcas simbólicas y materiales, la memoria como un objeto de disputas, conflictos y luchas, que presta atención al rol activo y productor de sentido de las participantes en esas luchas, enmarcadas en relaciones de poder.

De ahí que recordar todos los hechos históricos que se fueron ocurriendo desde 1930 hasta la fecha del estreno de la obra, permite realizar una revisión histórica que habilita al espectador junto con el grupo: analizar, reflexionar, entender y por sobre todas las cosas no olvidar. Y ese es el tema más importante que está presente en la obra, así como en la trilogía que estoy investigando. Ir contra la política del olvido y apostar a la construcción de la memoria.

b) Los personajes

Son más de 100 personajes en escena que es una de las características principales de los teatros comunitarios. A su vez, los personajes se dividen en: personajes colectivos (grupos, clases, alianzas, generaciones) que son aquellos que participan en las canciones o bailes, marcan la distancia con la acción dramática y nos permiten tomar conciencia de los hechos que han ocurrido y que aún ocurren, como son: los integrantes de la comisión del club, los murgueros, mujeres de la olla popular, hombres de la olla popular, manifestantes peronistas, antiperonistas, peronistas, bailarines del cuartetazo, los laicos, los liberales, los utópicos. También encontramos personajes secundarios que colaboran a la acción dramática y que son personajes históricos o que colaboran para entender un

momento histórico, como son: Teresa, Delia, Emilio, los presidentes (Guido, Illia, Onganía, entre otros), Padre, Madre, Justicia, los mozos, entre otros. Y finalmente los personajes principales o protagonistas que son: Juan, Irene, Otilia, Emilia, Cantinero Nicola.

Dentro de los personajes de la obra, el hilo conductor es la relación entre Irene y Juan; es una historia de amor entre estos dos personajes. Irene que es una chica de clase alta que es la hija del ex presidente del club y Juan que es una cabecita negra. Se conocen en un baile de 1950 y se enamoran con la oposición de sus familias, sobre todo de la madre de Irene que pertenece a la alta sociedad argentina.

Irene: ¡Qué lindo es! Mi madre dice que es un cabecita, ella me quiere casar con Emilito. Pero estoy enamorada de Juan. (*El Fulgor Argentino*, 63)

Con el correr del tiempo este amor va a tener que enfrentar muchas vicisitudes, que van a estar enmarcados en acontecimientos políticos de la Argentina, y son ellos de esta manera lo que personalizan la historia. Así por ejemplo, en 1956 cuando el derrocamiento de Perón por la dictadura cívico-militar que se denominó La Revolución Libertadora que colocó a Arturo Frondizi como presidente; Juan es perseguido, ingresa al escenario corriendo, le comunica a Irene que debe ocultarse por un tiempo, el escenario se oscurece donde Irene anuncia el nacimiento de Juan Domingo, hijo de ambos, con lo cual se marca el pasaje del tiempo.

Irene: (Grita) ¡Juan!

Juan: (A Irene) Tengo que ir a esconderme a la casa de los compañeros. No tengas miedo. (Acaricia la panza de Irene y se va.)

Irene: (Al público) Juancito nació veinte días después, el 29 de junio de 1956. Yo tenía noticias de Juan por algunos compañeros. (*El Fulgor Argentino*, 69)

Luego, en 1966 con la presidencia de Onganía deben exiliarse de la capital. En 1976, Irene entra al escenario en total silencio, recorre el mismo y se sienta en una mesa, toma un pañuelo blanco y se lo coloca en la cabeza.

Música de saxo. Luz tenue. Entra Irene lentamente, se sienta sola en una mesa, se pone un pañuelo blanco en la cabeza. (*El Fulgor Argentino*, 80)

Es una historia de vida, de un hombre y una mujer que se conocen, se enamoran y viven conectados con su espacio y con su tiempo. Este tipo de relatos permiten generar un mayor acercamiento con el espectador. Simón Frith, en su libro *Hacia una estética de la música popular*, dice que la música y las canciones de amor sirve para darle forma y voz a las emociones y son un modo de dar intensidad emocional, también sucede cuando nos cuentan una historia de amor que puede superar el tiempo y nos permite dar intensidad a las historias que nos cuentan. La literatura está llena de estas historias que nos conmueven profundamente.

Otilia (madre de Irene) y Emilia que son dos pitucas que siempre están sentadas en el palco, nunca se unen con el populacho, y comentan todo lo que va sucediendo, siempre con un toque de humor. Además, de marcar las posturas contrarias a los intereses del pueblo. Enfrentados a ellas estaría Nicola que es el personaje defensor del pueblo, peronista, demócrata que está presente en los momentos límites de Juan y en las aperturas democráticas.

Los personajes, por lo tanto, en muchos casos son prototipos, caricaturescos, simbólicos, que van a conformar bloques enfrentados entre los peronistas y antiperonistas.

c) La estética

El espacio en donde se realiza la obra forma parte de las tensiones que se abren cuando hablamos del Grupo Catalinas Sur, por lo que significó el pasaje de la plaza al galpón. Esta obra fue realizada en El Galpón de Catalinas.

El Galpón de Catalinas Sur que está inserto en el barrio de La Boca, es un espacio alternativo lejos del centro comercial de los teatros tradicionales. Bertolt Brecht afirmaba que el teatro popular debe abandonar las salas céntricas, y dirigirse a los barrios, porque solo allí va a encontrar a los hombres que están verdaderamente interesados en transformar la sociedad. En el momento de la función no solo tenemos el encuentro del público dentro de la sala, sino que también afuera, donde hay música con venta de chorizos generando la celebración, la fiesta del barrio, que es uno de los puntos, que los integrantes del grupo le ponen más énfasis; porque colabora con la participación de todo un barrio, permitiendo promover la conformación del tejido social.

Además, la obra *El fulgor argentino* juega con un espacio interior. El espacio les sirve simbólicamente para marcar las diferencias entre las diversas clases sociales y de la realidad argentina que forma parte de su esencia, como la sociedad está dividida entre peronismo y antiperonismo, entre pueblo y oligarquía; por eso, como decía anteriormente, conocer y comprender la historia de este país es fundamental para entender la obra. En la primera acotación del texto dice:

El Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino es un viejo club de barrio, tan típico en la década del '30 como su nombre. Cuenta

con un gran salón de baile. A ambos lados de la pista están las mesas donde la concurrencia toma algún trago. Sobre un costado está el mostrador, sobre el que descansa una antigua radio. En la planta alta se encuentran los palcos que circundan la pista, donde se ubican las autoridades y personajes distinguidos de la sociedad. En lo alto, también está el escenario donde toca la orquesta (*El Fulgor Argentino* 50).

Para Marc Augé, en su libro *Los no lugares. Espacio del anonimato* plantea que la organización del espacio y la constitución de lugares, son en el interior de un mismo grupo social, una de las apuestas y una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales. De esta manera continúa diciendo es una forma de compartir una identidad en tanto son semejantes los unos con los otros y establece también de esta manera un orden social (57).

El espacio se establece entonces como un control político o una relación con la ideología, los de arriba lejos del pueblo, los de abajo cercano al pueblo. Por eso las autoridades, los representantes de la oligarquía van a estar ubicados en los palcos, mientras que el pueblo, o los defensores del pueblo van a estar en la pista. Cuando entra Otilia, la pituca, se ubica: “en el palco de las autoridades” (*El Fulgor Argentino*,57) marca la acotación del texto y para las mujeres de la olla popular la acotación establece: “En la pista de baile aparecen mujeres con ollas y tapas que las hacen sonar. Enfrentados hombres con palos golpean el piso haciendo contrapunto. Las pancartas dicen: Basta, Hambre, Huelga. Las autoridades se retiran del palco”. (*El Fulgor Argentino*, 57) A su vez en los momentos que hay enfrentamientos entre peronistas y antiperonistas se ubican en las mesas que se encuentran a ambos lados de la pista. Por ejemplo, la acotación del texto establece: “Música. En cámara ligera entran los personajes. Primero ingresa la orquesta y se dirige hacia su escenario. De a pequeños grupos ingresan y se sientan en las mesas y sillas de un lado de la pista de baile los peronistas y del otro, los antiperonistas. Se congela la acción.”

El club social y deportivo el fulgor argentino es la representación de la argentina, algunos autores sostienen que es la metonimia de la argentina. Todo lo que sucede ahí adentro es lo que ha sucedido en la historia de la Argentina, ese lugar despierta un sentimiento de pertenencia y a su vez se convierte en un lugar de la memoria.

La música atraviesa toda la obra marcando el tiempo y el espacio, diferentes géneros que fueron populares en su momento histórico nos permiten ubicarnos en una fecha concreta. Así pasamos del tango, la murga, el pop, el rock, el cuartetazo. Una vez que empezamos a fijarnos en diferentes géneros musicales populares, podemos notar que nos dan una determinada identidad y nos ubican en diferentes grupos sociales (Frith, 7). Además, la música en la obra cumple la función de narrar, gran parte del texto es cantado, utilizando melodías que despiertan la memoria colectiva del espectador. Al decir de Simón Frith: “La música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva”. (1987, 6)

El uso de la canción permite ver la realidad de otro modo, que de otra manera puede pasar desapercibido. La música nos conecta con nuestras emociones y nos transporta a los lugares donde vivimos determinadas situaciones, porque están indicando una época histórica. Le da así forma y voz a las emociones, haciendo que los sentimientos sean más convincentes (Frith 8) Cuenta Gonzalo Domínguez, el director de música del grupo: “la obra trabaja con muchos estilos para marcar las épocas: el cuartetazo, el pasodoble, la murga, el rock, el tango” (Celia Molina 127). La música popular además nos permite organizar nuestro tiempo, haciendo que el pasado se vuelva presente, detiene el tiempo en un momento y podemos considerar que lo estamos viviendo en otro momento, por eso le da forma a la memoria colectiva y esa es la intención del Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur al utilizar la música como un elemento importantísimo a la hora de contar la historia.

Es importante recordar que, si bien la obra se estrena en 1998, ya años antes el grupo venía preparándose y buscando ideas para armar esta historia que querían contar, hasta que un integrante del grupo se le ocurrió que la obra podría estar basada en la película *El baile* de Ettore Scola. De ahí en más quedó esa idea. Luego quedaba ponerle nombre, entonces otra integrante recuerda que la tía iba a un baile que se denominaba El fulgor de Villa Crespo, ahí Adhemar Bianchi tiene la idea de llamarlo el Fulgor Argentino (Molina, 124). Por eso, el baile forma parte de la estructura de la obra y de la escenografía, ya que el espacio como sostenía más arriba es la pista de baile y a los lados los palcos. El club social y deportivo se inaugura con los bailes del carnaval y de ahí en más son las interrupciones de baile las que marcan el cambio de época, sostienen los propios integrantes de Catalinas Sur. En el único momento que se interrumpen los bailes es 1976 con la dictadura militar y en 1983 es el personaje de Nicola el dueño del bar que anuncia:

Nicola: (Ingresando a la pista.) García. García Volvió la democracia.
(Se abrazan)

En ese momento ingresa a la pista de baile una murga que está vestida de celeste y blanco y otros disfrazados con ropas de distintas épocas. Cantan y bailan:

Es la hora, es la hora
Es la hora de elegir
Se acabó la dictadura
Volveremos a reír.

El baile también forma parte de la acción dramática. En los bailes de 1952 Juan invita a bailar a Irene un tango, Emilio los increpa. Se pelean, Emilio saca un

arma y dispara, muere Teresa la amiga de Irene. En ese momento el baile y la acción se detienen, se anuncia la muerte de Eva Perón.



(El balcón de los pitucos) Fuente: hemisphericinstitute.org

La vestuarista era Claudia Tomsig y tenía un equipo que la ayudaba. Es enorme la cantidad de cambio de ropa que hacen, cada momento histórico está representado por la ropa de época y está relacionado con la identificación de clases y con una identidad generacional. También los bloques de personajes van a utilizar un vestuario acorde con su posicionamiento social y económico. Dentro de los personajes en bloque se puede recalcar al grupo de mujeres de la olla popular que están vestidas con faldas largas, delantales y un pañuelo negro en la cabeza, de los hombres de la olla que están vestidos con trajes: camisa, chalecos y boinas. El grupo de bailarines pasan de los trajes a los vaqueros y a los pantalones Oxford, de las polleras largas a las minifaldas. Al ser los personajes prototipos de un sector social determinado, se utiliza mucho la caricaturización para dar ese efecto. Así las pitucas (Otilia y Emilia) van a estar maquilladas exageradamente, vestidas con trajes de señoras bien, con sombreros, con collares de perlas. Irene y Juan van a ir cambiando su forma de vestir con el pasaje del tiempo social y

personal. Dentro del vestuario también se juega para llegar al espectador con los símbolos que están tan arraigados en nosotros, como es el pañuelo blanco que utiliza Irene en 1976, también los colores en la ropa de la murga cuando vuelve la democracia; la ropa de la Justicia que usa una túnica larga blanca, pero sucia y rota, una muleta y una venda en la cabeza ensangrentada.

La música, el baile, la vestimenta, el maquillaje colaboran y tienen el propósito de ayudarnos a hacer memoria y construir nuestra identidad. Porque nos permite recordar dentro de nuestras propias historias como espectadores lo que sucedió en un determinado momento y en donde estábamos nosotros. Y eso, nos permite saber quiénes somos, de dónde venimos, forma parte de nuestra identidad tanto personal, como social. Formamos parte de la historia de la Argentina y de la historia que se está construyendo hoy.



(Mujeres de la olla popular) Fuente: Clarin.com



(La huelga de los obreros) Fuente: clarín.com

d) Concepción teórica y poética

En el texto poético encontramos la utilización del melodrama. Martín Barbero, en su libro *Televisión y melodrama*, considera que el melodrama forma parte de la cultura de masas, como en las plazas populares del mercado, en el melodrama está todo resuelto: las estructuras sociales, los sentimientos, lo que soñamos ser, la nostalgia, la rabia. Y todo está conectado con el imaginario colectivo. (32) En nuestro caso se utiliza fundamentalmente en los momentos de encuentro entre Irene y Juan, donde se construye toda la historia de amor, que provienen de dos clases sociales distintas y que desafiando a todos y a todo deciden estar juntos. Estas historias de amor, al decir de Boal, en su libro *Teatro del oprimido*, nos transmiten valores y contienen una penetración ideológica que se hace de forma subliminar. (220) Por eso, Catalinas Sur nos propone este juego, pero al mismo tiempo, va a ser la pareja que nos permite generar conciencia, porque personaliza los hechos históricos. En estos personajes, se observa lo que plantea Bertolt Brecht en *Escritos sobre teatro*, del hombre en proceso, los que nos permiten ver las fallas de la sociedad, en donde la acción dramática transforma al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y su capacidad de actuación. Recordemos, como ejemplo, la persecución hacia Juan, el pañuelo blanco que se pone Irene. De esta manera exhiben una visión del mundo

distinta y son, ante todo, seres sociales. Porque es el hecho de ser peronista, de tener posturas distintas al gobierno de turno, lo que lo lleva a actuar, lo transforma en un perseguido, en un desaparecido.

También descubrimos la ironía y la parodia que logran la risa del público. El público se involucra activamente en la historia narrada por la familiaridad de la música, por el humor. La podemos relacionar con la estética del carnaval que propone Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rebeláis* (1933) cuando establece acerca de la risa:

La risa carnavalesca es ante todo un patrimonio del pueblo, es universal contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último, la risa es ambivalente, alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo, burlona y sarcástica, niega y afirma. (17)

Además, el mundo del carnaval implica que se logra invertir los valores establecidos y toda la estructura jerárquica, tiene el poder liberador de situaciones hegemónicas, por esto invierte el orden, por eso tiene contenidos políticos y revela una contracultura, le da voz a los oprimidos. Ya que la risa implica, para Bajtín, la superación del miedo. Y con ella no solo se supera la censura exterior, sino la interior. El miedo a lo sagrado, las prohibiciones, el pasado, el poder, miedo que está en nosotros hace miles de años. Por eso permite apostar a lo nuevo, al futuro. Por medio de la risa se descubre el mundo desde un nuevo punto de vista en su faceta más alegre y lúcida. Por eso la risa nunca se convirtió en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo, sino que siempre fue el arma de liberación en las manos del pueblo.

Lo podemos notar con la utilización de los grandes muñecos, en el vestuario, la participación de la murga, que todo se junta en una fiesta cargada de algarabía, en una celebración.

También se puede marcar la presencia del Teatro tosco. Un teatro heterodoxo, librado a la unidad de estilo, antiacadémico, con la fuerza de la teatralidad de lo popular, que escapa de los límites espaciales de la caja italiana y se contacta con la fiesta. Peter Brook, en *Los espacios vacíos* (1968), sostiene sobre el teatro tosco:

Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adoptado muchas formas, con un único factor común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor: el teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en carromatos, en tablados, con el público que permanece de pie, bebiendo, sentado alrededor de las mesas de la taberna, incorporado a la representación, respondiendo a los actores. (61)

Pero esencialmente tiene mucho del teatro épico, como lo plantea Bertolt Brecht (1948), no apela al sentimiento, sino a la razón del espectador. Sin negar la emoción, pero poniendo el énfasis en la reflexión. Se pretende provocar el asombro y la curiosidad. Los hombres ya no son vistos como seres inmutables, incapaces de ser influidos entregados irreversiblemente a su destino. Si no comprender que el hombre es de esta manera por las circunstancias. El hombre como alguien que puede transformar la naturaleza, el mundo que lo domina. El teatro le presenta el mundo para que se apodere de él. Establece Brecht en *Escritos sobre teatro*:

El teatro puede ayudar al hombre a ser dueño de sí mismo y del mundo. (95) ...El punto de vista que adopta es un punto de vista de crítica social. Al establecer los hechos y

la caracterización del personaje, del actor destaca los rasgos que pertenecen al terreno de la sociedad. De este modo sin actuación se convierte en un coloquio (sobre la situación social) con el público al que se dirige. El actor sugiere al oyente que justifique o rechace esa situación según la clase que pertenece. (137)

El Fulgor Argentino muestra los diferentes hechos ocurridos en la historia argentina por medio de diálogos y canciones. Están ahí, pasan enfrente de los ojos de los espectadores, los que vivieron y los que les contaron, y tiene la oportunidad de reflexionar sobre ellos con lo cual se puede plantear transformar la realidad. A su vez, utiliza elementos de la técnica brechtiana como puede ser el uso de carteles para hacer el pasaje de escena a escena. Todos los hechos que pasan por nuestra vista son conocidos, pero los vemos como extraños, rompe con la automatización y permite la reflexión.

3) Metodología de trabajo y la concepción

La metodología que emplea es un ingrediente esencial de la concepción del grupo. Es un trabajo que se hace en colectivo, el pensar la obra, los temas, los parlamentos, el vestuario, la escenografía, la música. Parten de objetivos concretos, la construcción de la obra de forma solidaria conlleva a reforzar la praxis social. Cuando surge el grupo y en los primeros años de su historia buscaban precisamente el recuperar el tejido social que se había perdido en los años de la dictadura. La unión de los vecinos, la participación les proporcionaba la posibilidad de un trabajo conjunto y recuperar lo perdido. A su vez, trabajan desde la integración y la inclusión conformando el sujeto colectivo. Al decir de Adhemar Bianchi:

Se trata de un espacio de pertenencia donde se va a crear. El vecino puede venir con su hijo o con su madre y eso ya es importante. Pero no se trata de ir a esos tallercitos que hace el Estado para ocupar el tiempo libre, sino de un lugar donde se va a producir algo creativo. No es la producción del trabajo formal, pero es producción. El hecho de que sean espacios para crear y producir en conjunto, con otros, es un cambio fundamental para el vecino y para la red social. (Entrevista en Alternativa Teatral a Adhemar Bianchi 2014).

Para los integrantes del grupo todo aquel que encuentre en el arte un lugar para liberarse de la marginación y de la exclusión es integrado. Es aquello que decía Bertolt Brecht que el arte es inmanente a todos los hombres y no tan solo a algunos elegidos; el arte no se vende como no se vende el respirar, el pensar y el amar. (Boal, 215)

El fulgor argentino, club social y deportivo se representa en el Galpón de Catalinas, que se encuentra en la Avenida Pérez Galdós al 93 a pocos metros del lugar original donde hacían teatro. Este pasaje de la plaza al galpón es uno de los temas que marcó una tensión para los estudiosos del grupo en tantos años de trayectoria. Contrapone dos visiones: los que consideran que el espacio público implicaba una ruptura con el teatro tradicional, con salir de las salas de teatro para unirse con la gente en la calle, que el espacio público representaba una intervención urbana, una participación que trastoca el normal funcionamiento de la ciudad, por lo tanto, es mucho más visible para el entorno. Se estaba ante una experiencia nueva, una nueva práctica y forma de hacer teatro. Por el otro, que la construcción del galpón implicó alejarse de las inclemencias del tiempo, poder tener un espacio para realizar talleres, tener un lugar propio en el propio barrio, ya que de cualquier manera se estaba fuera del centro comercial de los teatros tradicionales, fuera de la producción mercantil y permanecía en un barrio tan popular como La Boca.

Ante la situación política, económica y social que vivía en esos años la Argentina, el grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur, continúa haciendo una propuesta que implica salir de las formas de control y producir su propia historia, la historia de los barrios, de los momentos claves de la historia de las comunidades con el fin de rescatar la identidad y la memoria. Cada uno de los hechos que nos van narrando en la obra nos lleva indefectiblemente a repositionarnos como protagonistas de esas historias y a ser interpelantes de la actualidad, por consiguiente, nos permite reflexionar sobre el pasado y encontrarle un sentido al presente y al futuro. A su vez, sigue apostando al ser humano como conciencia pensante de su propia historia. Va contra las imposiciones del sistema y pelea en contra del individualismo.

Desde un punto de vista del contenido, de los temas y de la manera que tiene de abordarlos es un teatro que sigue apostando al compromiso social con su espacio y con su tiempo. Al decir de Adhemar Bianchi: De “este teatro es una manera de reestructurar una red solidaria de lo colectivo, de lo social y de la clase media, que es fundamental, porque son a su vez los transmisores de valores”. Nuevos valores tan necesarios para ir contra la idea del hombre como consumo, desprovisto de subjetividad y de la posibilidad de realizar cambios. Por todo esto, podemos considerar, que el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur en su obra *El fulgor argentino, club social y deportivo*, nos propone un arte que busca la transformación social. Solo basta recordar la canción final:

Y si logramos conmover su corazón
nuestra utopía ya se cumplió
por ese mundo que hemos soñado
sin injusticias y en libertad.
Porque pensamos que aún es posible
por eso estamos acá.
Y a cantar, que estamos vivos

y eso hay que festejar.
Somos historia que el futuro va a contar
Y mal o bien nos recordarán.
Con la memoria y la esperanza
resistirá.

.....
A barajar y dar de nuevo.
Y se guarden el as de desconsuelo.
Naipes marcados por la tristeza,
ya en este juego no va.
Tenemos sueños y esperanzas.
¡¡¡Vamos por más!!!

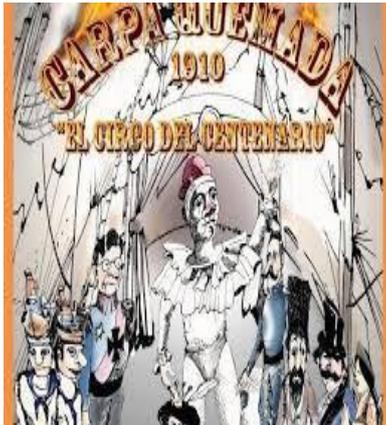
.....
Son nuestras voces que no callarán jamás
Cantando siempre por nuestra historia
por la memoria y la dignidad.
Mientras la vida nos dé latidos
habrá motivos que celebrar.
La catalina allí estará. (91)



El cierre del espectáculo: Fuente: Zibilia

RECORDEMOS LA CONQUISTA

Carpa Quemada. El circo del centenario (2013)



Fuente: conexión ciudad.com.ar

1) Contexto histórico

Desde el 2005 hasta el 2015 se da en la Argentina la presidencia de los Kirchner. Primero asume la presidencia Néstor Kirchner y luego lo sucede Cristina Kirchner. Tuvieron que manejar una crisis profunda y tratar de salir de ella. El gobierno dispuso de muchos recursos para su prioridad que era la inclusión social. Los trabajadores fueron objeto de su principal intención, pero algunos se favorecieron y otros mantuvieron su misma realidad fundamentalmente los sectores informales y los trabajadores en negro. Si bien el gobierno hizo una fuerte campaña por el “blanqueamiento”, que los trabajadores informales o en negro pasaran a trabajar en blanco; igual un gran número de habitantes continuaban en la pobreza. Dentro del área metropolitana se comienzan a dar los subsidios en diferentes ámbitos de la sociedad. La economía tenía marchas y

contramarchas. Los principales problemas se presentaron con la inflación, el dólar y la fuga de divisas. Dentro de los movimientos sociales se da la huelga docente donde miles se movilizan en reclamo de más presupuesto para la enseñanza y la huelga aceitera.

En el 2010 se producen con bombos y platillos, a lo largo y lo ancho de la Argentina los festejos del bicentenario de la independencia.

Hay algunos datos históricos que se deben tener en cuenta acerca de cómo fueron los festejos del Centenario (1910) y del Bicentenario (2010), para diferenciarlos o para igualarlos.

Juan Suriano en su artículo *Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obreros*, sostiene que los festejos fueron enormes, en los cuales se puede contar con la presencia de representantes del exterior, además de la inauguración de varias escuelas, se iluminó la ciudad de Buenos Aires, hubo varios actos y festejos suntuosos que movilizaron a los empleados estatales. Este exceso celebratorio estaba ocultando muchos malestares dentro del sistema político y al crecimiento de la economía. Y había un especial malestar relacionado con la identidad nacional que se vinculaba con las inequidades con cuestiones sociales, más específicamente con la cuestión obrera.

Esto manifestaba los problemas irresueltos inherentes a un mundo del trabajo que había crecido en estos años al ritmo de la economía. Sus primeras consecuencias fueron la creación de un relativamente fuerte movimiento obrero que implicó la irrupción de huelgas y emergencia de las ideologías que sustentaban la organización del mundo del trabajo: el socialismo, el socialismo revolucionario y el anarquismo (Suriano, 2010, 2).

Ante esta realidad convulsionada entre el Estado y los trabajadores, y de la necesidad de festejar el Centenario de la Patria, el presidente de la Argentina en ese momento, Figueroa Alcorta, resuelve mandar un decreto al Parlamento en donde se impone el estado de sitio, el cual fue votado el 14 de mayo afirmativamente. Esto permitió clausurar y censurar a la prensa anarquista, socialista y obrera en general, cerrar locales gremiales y partidarios, además de encarcelar y expulsar a centenares de activistas. Y permitió además la conformación de grupos civiles, involucrados en los intereses de la patria, que colaboran en la persecución y agresión de los trabajadores. “De esta manera un sector importante de la sociedad argentina fue marginado contra su voluntad de celebración del Centenario de la Revolución de Mayo” (Suriano, 3).

Todo esto llevó a grandes protestas por parte de los trabajadores, que manifestaron por la Avenida de Mayo, desaprobando a las instituciones públicas y la prensa rica. En la marcha que ocupaba de seis a siete cuadras bien apretadas, tenía como fuerte reclamó la derogación de la ley de residencia (recordemos *Venimos de muy lejos*) y la libertad de los presos. De lo contrario, si no se cumplía con estos requisitos se iría a la huelga general. La misma empezaría el 18 de mayo y se extendería hasta los festejos del Centenario.

Esta arremetida contra el anarquismo y los sectores de inmigrantes que se da en este momento en Argentina responde fundamentalmente, según Suriano, a fuertes prejuicios ante la diversidad cultural y social de una sociedad marcadamente cosmopolita. Ambas cuestiones eran percibidas como una perturbación a la formación del espíritu nacional, era ese espíritu el que debía reinar en las fiestas del Centenario. El Centenario debía privilegiar e imponer el himno nacional, la bandera argentina y, en esencia, resaltar y exaltar la noción patria. Una argentinización basada en el nacionalismo (recordemos *El fulgor argentino*); para eso era necesario marginar a un gran número de integrantes del movimiento obrero (11).

Es evidente que es un tema que está relacionado con la identidad, pero surge al leer la historia la pregunta: ¿Por qué identidad nacional se estaba apostando? Y a continuación: ¿Por cuál identidad apuesta Catalinas Sur?

Los festejos del Bicentenario de Argentina buscaban oponerse a lo que habían sido los festejos del Centenario y hacer una revisión de lo que había ocurrido en 1910.

La organización de los festejos del Bicentenario en la Argentina, que llegarán a su punto culmine en la semana del 25 de mayo, obliga al ejercicio ineludible de recordar lo ocurrido cien años atrás y, casi de manera inconsciente, realizar una comparación punto por punto. ¿En qué estamos mejor?, ¿en qué estamos peor?, ¿cómo fueron los festejos antaño?, ¿cómo serán ahora?, ¿en qué se puede superarlos? todas cuestiones que sobrevuelan la mente de funcionarios y vecinos (Infobae 13/5/2010)

Había que diferenciarse de lo ocurrido en 1910, había que marcar las mejoras y los avances del país en el devenir de estos cien años. Pero, sobre todo, se debía tener un concepto nuevo de lo que es identidad. Por eso, el Bicentenario establece como ejes fundamentales los cambios y se centra en: una democracia consolidada, mejor distribución de los ingresos y políticas sociales, en la plena recuperación económica, el avance en los derechos, en el renacer de la conciencia cívica, en un sentimiento nacional y desarrollo cultural. Asimismo, un dato que modifica y se contrapone con la historia, es la necesaria cercanía con los hermanos de América Latina. El país que se integra en América Latina reconoce los pueblos originarios y mira hacia el futuro. Por eso los principales invitados fueron los presidentes de los países hermanos de Latinoamérica.

Se habló, en aquel entonces, de un Bicentenario popular, el pueblo festejando en la calle. Los lugares de estos festejos fueron: la Casa Rosada, el Obelisco, el Colón. La calle es la 9 de julio y sus alrededores. En definitiva, lugares que están permitidos para los consumos culturales de la nación.

Entonces surge la pregunta infaltable: ¿A qué espacios y lugares se apuesta? ¿A qué espacios y lugares apuesta Catalinas Sur?

A partir del 2012 dentro de este nuevo panorama, al teatro, lo podemos ubicar, según Jorge Dubatti en el artículo *El teatro 1983-2013: Posdictadura (después de la dictadura consecuencias de la dictadura)*, en un período de profundización del postneoliberalismo (2015,2). Este autor establece que las primeras décadas del siglo XXI son atravesadas por las políticas del postneoliberalismo en tensión con neoliberalismo desplazado y reciente, va a introducir en el teatro argentino significativos cambios sociales, culturales y específicamente escénicos. A su vez, considera Dubatti que no podemos pensar esta nueva fase sin incluirla dentro de los procesos de una unidad mayor de periodización cultural que llamamos postdictadura. Así, desde el 2003 en adelante se siguen dando en los espectáculos teatrales muchos de los elementos ante expuestos sobre lo sucedido en la dictadura militar de los años 70. Por otro lado, la presencia cada vez más fuerte de los nuevos sujetos y las diversas formas de subjetividades alternativas (espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio), con la consecuente redefinición ampliada entre teatro y prácticas políticas.

A nivel nacional el teatro de la subjetividad y del deseo genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una micropolítica, sino de una red que conectan las experiencias micro poéticas y micropolíticas) y sobre todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país...Cada

grupo o teatristas organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de la poética y las subjetividades diferentes. (Dubatti, 2015, 74)

Además, según Jorge Dubatti, a partir del 2012 se da un aumento de la producción teatral. Se comienza a dar una mayor presencia del Estado en lo que es la gestión cultural. Mayores espacios donde discutir sobre teatro. Mayor reconocimiento del teatro como producto social y cultural. También, cada vez más se le comienza a dar prioridad a los códigos teatrales que tienen que ver con la imagen, el sonido, postergando al texto teatral. (2012, 253) Además del Teatro por la Identidad, que es un movimiento que se forma en el 2001. Se trata de un colectivo escénico, único, que colabora con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los nietos apropiados durante la última dictadura cívico-militar, y que con el tiempo ha tenido realizaciones en España, Italia, Inglaterra, Uruguay, Venezuela, Paraguay, México, y, por supuesto, en toda Argentina. El deseo del movimiento es llevar el mensaje del Teatro por la Identidad a todos los rincones del planeta, porque en cualquiera de ellos puede estar viviendo algún nieto que desconoce su identidad. (24, 2015)

2) El espectáculo

La obra *Carpa Quemada: el circo del centenario* cierra y completa la trilogía que está compuesta por *Venimos de muy lejos* estrenada en 1989, *El fulgor Argentino Club Social y Deportivo* que se estrena en 1998 y *Carpa Quemada* que fue estrenada en 2013. Las tres obras contienen un denominador común que es intentar construir la memoria para fabricar la identidad. Los hechos que sucedieron hacen que el hoy sea como es. La reconstrucción de esa historia por parte de los propios habitantes del barrio de La Boca y no la historia oficial digitada según unos pocos intereses, hace a la riqueza de lo que significó y significa este grupo.

La obra *Carpa Quemada. El circo del centenario* nos plantea la historia de la conquista argentina y el desarrollo de los primeros años como un país libre a través de los ojos de sus habitantes y tomando la postura del pueblo. No nos cuenta la historia oficial, aquella que es permitida y se puede saber, porque colabora a la mantención de un orden preestablecido, de una cultura dominante y hegemónica, sino que la cuenta por medio de lo que serían las vivencias de los “postergados de la historia” que solo conociendo el pasado y sabiendo lo que sucedió van a poder hacer que la memoria resista y, por lo tanto, construir su identidad.

Carpa Quemada se inaugura en el 2013, para ese entonces el Grupo de Teatro Comunitario Catalina Sur está festejando sus treinta años, y ya está posicionada en Buenos Aires. La obra se realiza en el Galpón de Catalinas. Era un debe que tenía la compañía, después de haber realizado *Venimos de muy lejos* que hablaba de los inmigrantes y *El fulgor argentino. Club Social y Deportivo* que nos contaba la historia de la Argentina según los ojos de los vecinos. Pero les faltaba hablar del origen de la nación, y así poder hablar de la conquista, de la civilización y la barbarie, del origen de la deuda externa, de la implantación de una cultura dominante. El momento se prestaba, no olvidemos que en el 2010 el gobierno festeja el Bicentenario de la Revolución de Mayo, en donde el teatro jugó un papel fundamental.

Lo ideológico está presente en esta historia. La idea de que solo reconquistando la memoria se puede terminar con los errores del pasado. En este caso con todos los errores que se dieron desde 1810 hasta 1910, de ahí el circo del centenario, teniendo en cuenta que se festeja en pleno estado de sitio, con un movimiento obrero marginado, con la persecución de los inmigrantes sindicalizados, con un gran grupo de trabajadores presos o expulsados de Argentina, en definitiva, donde primaba la exclusión y no la inclusión. De esta manera va a recrear una nueva historia ubicándose en un principio en Francia en

1789, pasando luego a la revolución industrial en Inglaterra hasta llegar a 1810, centrándose de esta forma en lo que fueron las diferentes invasiones y la creación de la junta gobernadora en 1810; pero más allá de los cambios políticos que se produjeron en ese proceso histórico, nunca se estuvo del lado del pueblo, por una verdadera liberación. De ahí que se intentó la civilización y derrocar a la barbarie, con una idea de orden y progreso que solo le servía para mantener el orden preestablecido y el control social. Los diferentes personajes históricos que van pasando van reafirmando esa concepción. Los únicos que tienen una intención diferente son los habitantes de estas tierras que lo van remarcando en cada oportunidad.

Antes de ingresar a contar el argumento de la obra me gustaría rememorar brevemente la historia y algunos conceptos del espectáculo circense, para poder comprender la puesta en escena que nos propone Catalinas Sur.

Laura Mogliani en su libro *Historia del circo en Buenos Aires* publicado en el 2016, establece que el espectáculo circense surge en Buenos Aires a partir de la Revolución de Mayo y es su apertura al mundo a nivel cultural. En 1836 aparece la primera compañía nacional. Sus aportes fueron: incluir los actos de canto, música y baile autóctonos, combinados con números ecuestres o gimnásticos, o ubicados como epílogos de pantomimas. Los artistas criollos fueron sumando elementos de su cultura al circo, entre los que se destaca las payadas de contrapunto, las guitarreadas y los bailes de tierra. La historia del circo y de la puesta en escena de la gauchesca van juntas con la historia de la familia Podestá. Los genoveses que llegaron a Montevideo en 1840 y que luego se trasladaron a Buenos Aires en 1846. En 1873 instalaron un circo en una cantera, con entrada gratuita, en el que hacían funciones los domingos de tarde. (10-11-12-15)

La historia del circo en Buenos Aires se une con la del teatro; ya que es un punto de inflexión fundamental de ambos el estreno de Juan Moreira, según

sostiene Mogliani, por su significación tanto para el circo como para el teatro. Este estreno consolidó el modelo del circo criollo como una significativa evolución para el teatro nacional, al iniciar el proceso que dará origen al ciclo del teatro gauchesco. (17)

A lo largo de su historia fue sufriendo diversos cambios, fueron incrementando su espectacularidad y la presencia de elementos cómicos. En 1891 se incluye la danza y números musicales, así como la comicidad (Mogliani, 23).

El nuevo circo es una tendencia que surge en Francia y Canadá en la década de los 70. Esta tendencia busca espacios públicos y no tradicionales para el circo y toma elementos de la feria y del teatro callejero. Una diferencia que tiene con el circo tradicional es que incluye una estética y un hilo conductor que se desarrolla a lo largo del espectáculo, ya que no es la sumatoria de números inconexos, sino que desarrolla una dramaturgia propia y original (Mogliani, 59).

Los espectáculos circenses son espectáculos heterogéneos, que se caracterizan por su carácter fragmentario. El principio constitutivo del circo es el montaje entre unidades independientes llamadas números. Los números son la obra artística que representa la combinación de trucos especialmente seleccionados, que se ejecutan en un orden determinado y guiado por los principios de un aumento de su complejidad (Mogliani, 75). Un espectáculo tradicional tiende a tener 18 números, que se organizan en dos partes con un intervalo. La escena nunca queda vacía entre número y número puede haber el discurso de un presentador o un intermedio musical o danzado. Puede haber un hilo conductor de sentido entre los números o un eje de significación; lo cual se puede hacer o no. En el prólogo y epílogo participa toda la compañía (Mogliani, 76).

Dentro de su estética el circo se caracteriza por: en el vestuario cada personaje o interprete de cada disciplina tiene un traje fijo; los cuales se

asociación con un peinado y maquillaje convencional, que tiene como objetivo resaltar o aumentar los rasgos faciales de los payasos, como las gigantescas cejas o bocas, o las narices rojas. La carpa está formada por una pista circular, de arena, destinada a la representación y las gradas para el espectador. La escenografía es mínima. La iluminación y la música cumplen en el circo la función fundamental de operar como “sistema de puntuación” entre los diferentes números, cumpliendo la función de enlace. La música, las composiciones y los instrumentos de las bandas militares inglesas desde el inicio del circo han establecido la convención de la música de circo (Mogliani, 81, 82, 83).

Frank Brown (1858-1943) es una de las figuras fundamentales de la historia del circo porteño. Clown de origen inglés, se presentó primero en Buenos Aires como parte de otras compañías hasta que creó su propia compañía en 1888. El circo de Frank Brown estuvo presente en Buenos Aires desde 1893 hasta 1924. En 1888 al crear su propia compañía incluye a los hermanos Podestá y a Scotti como acróbatas, trapevistas, equilibristas. En 1890 Frank Brown emprende una extensa gira por África e India, luego de la cual regresó a la Argentina en 1893, donde se presentó nuevamente en el San Martín, junto a Rosita de la Plata, famosa ecuyere de trascendencia internacional, con quien se casó y se presentaron juntos en la pista hasta el final de sus carreras.

En 1910 la Comisión de Festejos del Centenario aportó dinero para que él levantara un circo en la unión de las calles Florida y Córdoba. Trabajó muy duro, para ese momento, para que su circo fuera el mejor de Buenos Aires. Pero se enfrentó a aquellos que veían con malos ojos que se instalará una carpa de circo popular en un lugar considerado para exclusivos; un grupo de “muchachos bien” que formaban parte de la reacción patriótica contra las movilizaciones obreras le prenden fuego la carpa. Muy golpeado, Brown, por este hecho se embarca en una gira por Sudamérica. (Mogliani, 46) Regresa a Argentina en 1912 y ubica su circo en donde hoy está el Obelisco en la ciudad de Buenos Aires (en las calles Carlos Pellegrini y Corrientes), este circo era similar al que le habían quemado y trabajó

allí hasta 1924, cuando fue demolido por el diseño de la 9 de julio, a partir de ese momento se retira de la actividad circense junto a Rosita de la Plata, hasta su muerte en 1943 (Mogliani, 47).

En un artículo publicado en el periódico *La Capital de Mar del Plata* en el 2013 que se titula *Rosita de la Plata, una estrella argentina en el mundo* establece que para la escritora Beatriz Seibel, una de las primeras figuras argentinas del espectáculo reconocida a nivel internacional fue mujer: la ecuyere Rosalía Robba, una existencia plena de leyenda. Nacida en Buenos Aires en 1869 y fallecida en la misma ciudad en 1940, recorrió el mundo con su número de acrobacia a caballo siendo aclamada por diversos públicos. A los 18 años, Rosita era considerada en Europa la primer ecuyere del mundo. Es hija de modestos comerciantes, se inicia en la arena del circo a los 9 años y parte a Europa con la Compañía Ecuestre Contrelly. A partir de ahí va a realizar numerosas giras por toda Europa, donde es ovacionada por el público. Para Seibel, Rosita de la Plata es una de las tantas mujeres olvidadas, que fueron muy reconocidas en su época. Rosita es una mujer independiente, impulsada por un sentimiento de libertad, inusual en las mujeres de la época, sujetas a roles pasivos de la sociedad patriarcal.

La estructura de la obra *Carpa Quemada. El circo del Centenario* comienza con un prólogo donde se anuncia lo sucedido por parte de Frank Brown y los actores junto con Rosita nos informan que van a contar la historia de la argentina hasta 1910. Luego, se divide en varios números en donde se representa los diferentes hechos históricos y finaliza con un epílogo marcando la postura de los integrantes del circo. Entre número y número histórico los participantes del circo realizan comentarios de lo que están viendo sobre la historia que se está contando. Toda la obra tiene un hilo conductor que es contar la historia para comprender cómo se llega a la quema de la carpa.

La historia cuenta que un grupo de “Señoritos Bien” quemaron la carpa de Frank Brown que estaba ubicada en la calle Florida y Córdoba, porque

supuestamente tenía ínfulas de europea y eso no se podía permitir. Todo aquello, plantea el texto, que se opusiera al proyecto oligárquico liberal debía ser eliminado. Pero para Frank la función no podía parar, de igual manera se debía continuar adelante con los festejos del centenario, por eso trasladó la carpa al barrio de La Boca. Al principio hay un enfrentamiento por medio de canciones entre los señoritos y el elenco del coro. Luego el tiempo comienza a retroceder, porque nos van a contar la historia de cómo se llega a ese 25 de mayo de 1910. Se posiciona primero en Francia de 1789 con la revolución francesa y la construcción de nuevos principios como son la igualdad y la fraternidad. Nos comentan que se derrocó al rey. Más adelante nos ubicamos en la revolución industrial en Inglaterra. Así llegamos a las invasiones inglesas y a la resistencia del pueblo de Buenos Aires. Se presentan diferentes personajes como los estancieros, como la india, como la negra y su posicionamiento ante esta situación. Frank Brown anuncia la primera junta del 25 de mayo de 1810. Desde ahí empiezan a aparecer una serie de personajes que marcaron la historia de la Argentina, como ser: los realistas, Morenos, Saavedra, se plantea el asesinato de Moreno por sus ideales. También surgen Artigas y el exilio del pueblo oriental, Rivadavia, Sarmiento y Mitre representando la lucha contra la barbarie y la civilización del pueblo. Sosteniendo que son siempre los vencedores los que cuentan la historia. Luego se narra la historia de la guerra del Paraguay. Y finalmente llega a 1910.

a) Los temas

A propósito de los festejos del Bicentenario, que se dan en Argentina en el 2010, surge la idea de contar la historia desde 1810 a 1910 y de esta manera poder abordar los temas de la memoria y la identidad, de la conquista, de la civilización y barbarie. Ellos mismos lo dicen, conocer la historia, saber lo que pasó es lo que nos va a permitir saber lo que somos y poder cambiar la realidad. Según Joel Candau en *Antropología de la memoria*:

... el tema lo podemos encarar desde diferentes ángulos. Por supuesto que hablamos de una memoria individual que forma parte de nuestros recuerdos, nuestra identidad, nuestra subjetividad. Todo ser humano también forma parte de un determinado momento histórico y de una historia que lo antecede; la memoria que se liga con la historia y la memoria colectiva (2006, 59).

Es importante que quede claro que existe una diferencia entre lo que es historia y lo que es memoria. La historia la relacionamos con el método científico, mientras que la memoria es más subjetiva, tiene más presente las vivencias, los recuerdos según sostiene Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002, 63).

Es esto, en definitiva, lo que se propone el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur a la hora de presentar esta trilogía de obras que va en esa dirección. Conocer nuestra historia es conocernos a nosotros mismos. Tampoco podemos olvidarnos de lo que fueron los orígenes de este grupo sobre la memoria y la reconstrucción de la identidad. El reencuentro colectivo con la memoria del pasado. El reconocimiento que un pueblo puede comprender que tiene una historia común. Construida en sus textos, realizados por ellos mismos contando cuáles son sus experiencias de vida, permite generar un sentimiento de pertenencia y de autoconstrucción y auto reconocimiento en situaciones que han sido vividas por todos y que han conmovido a sus comunidades. Ni que hablar de la forma de construir los espectáculos, si se tiene en cuenta la historia que se narra, el poder de la palabra, el espacio en donde se desarrolló con todo lo que implica para la conexión con el público y al tipo de espectadores que se puede llegar. La vestimenta que se utiliza. La organización del espectáculo. Por eso, podemos decir que esta obra *Carpa Quemada: el circo del Centenario* tiene como referente también a las otras obras del propio grupo y a la trayectoria de este.

Desde un principio la obra plantea que la carpa quemada se relaciona con la memoria. Rememoremos algunos parlamentos: “Porque hay muy pocas casualidades y muchas causalidades” (*Carpa quemada*, 2). Y no cualquier memoria, sino aquella que conserva la gente: “Nuestro archivo es la memoria que ha conservado la gente. ¡Qué preguntado sobre el pasado se nos aclara el presente!” (*Carpa quemada*, 11-12). Estableciendo también que hay cosas que la historia prefiere olvidar. “Cartas como estas se queman” (*Carpa quemada*, 43). Como establece también Sarmiento: “¡Porque los vencedores, mi estimado presidente, siempre han escrito la historia; nunca los vencidos!” (*Carpa quemada*, 53) Y vendría a ser el pueblo el encargado de que esas cosas no sucedan: “¡Para no olvidar y contar, lo que aquí ha pasado!” (*Carpa quemada*, 61) Como la canción final del elenco haciendo referencia al incendio de la carpa, recordemos algunos pasajes:

Fuego prepotente de vanidoso
Que pretende borrarlos de la historia
.....

Es la llama que calienta el alma
De los postergados de la historia

Esa llama que resiste es la memoria
Es un frágil fuego hay que cuidarlo
Soplarlo, avivarlo desde abajo.

Desde la pista de un circo
Desde el barrio, el escenario
Desde la calle, la plaza
Avivarlo desde abajo.

Maurice Halbwachs, fue quien primero forjó, y luego impuso, la noción de memoria colectiva como concepto explicativo de una cierta cantidad de

fenómenos sociales en relación con la memoria, sostiene Joel Candau en su libro *Antropología de la Memoria*.

La noción de memoria colectiva se refiere a la manera de denominar a la conciencia del pasado compartida por el conjunto de la sociedad o por lo menos por un conjunto de personas. Hay una historia que nos une como sociedad y que hace que seamos seres históricos. Nos perderíamos a nosotros mismos si olvidáramos los hechos del pasado, en consecuencia, nuestra identidad. (2006 61)

En esta obra y en todas las obras del grupo Catalinas Sur, la intención se une con el significado. La idea de un teatro de vecinos para vecinos se ve claramente remarcada en todo momento. Y el horizonte expectativas queda satisfecho generalmente. Entre el público, hay muchos que tuvieron las experiencias que se cuentan, por lo tanto, se sienten identificados con los planteos del grupo.

b) Los personajes

Los personajes centrales de la obra que sirven de conexión son Frank Brown y Rosita. Ambos se ubican de manera diferente ante todo lo que escuchan y sus opiniones también suelen ser muy diversas.

Frank Brown es el primero que comenta lo que ha sucedido con la carpa, pero que la función debe continuar. A lo largo de la historia y de los hechos que van ocurriendo nunca quiere tomar postura, ni opinar sobre lo que pasa. Pretende que los coros que cuentan los hechos sean más moderados, porque parecería que el coro se puso del lado de la barbarie, por lo tanto, lo que se cuenta no es ni memoria, ni nada que se parezca. Que está resultando una representación tendenciosa. Sostiene “que es de mal nacidos morder la mano de quien les da de

comer”. Representando de esta manera la mentalidad de un sector importante de la población que pretende respetar el orden y la historia oficial que se cuenta desde las instituciones gubernamentales.

Rosita por el contrario es una representante del pueblo. Por lo tanto, del barrio, de la clase trabajadora. Así la consideran el “Coro de Zanahorias”: “Ella es parte de nosotros. No la podemos echar” (*Carpa quemada*, 5). Rosita toma permanentemente la postura de la defensa de los derechos de los de abajo, que más allá de que pueda tener el alma chamuscada, por lo que ha acaecido, se va a defender. Utiliza la ironía ante los hechos que se van contando en la historia. Sostiene que muchos de los integrantes de la historia son en definitiva los abuelos de los que le quemaron el circo, considerando que todo tiene un origen histórico. Plantea la idea de no al olvido, de quienes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Que es necesario no olvidar y contar lo que ha pasado. Está presente en ella, por lo tanto, la noción de memoria, de identidad, y que es por medio de la reconstrucción de la historia que se puede terminar con los errores del pasado.

Los coros (“Coro de Zanahorias” y “Coro del Pueblo”) son fundamentales en toda la obra, porque son los que marcan la concepción y la postura ideológica. Se posicionan siempre con una mirada diferente, los ojos del pueblo. Que nos hace recordar a los coros del teatro griego que son siempre los que tienen que dar las informaciones al público de lo que está ocurriendo, su participación es danzando y cantando.

Los otros personajes son personalidades de la historia como ser: los reyes, Mariquita, Saavedra, Liniers, Moreno, Rivadavia, Sarmiento, Mitre, entre otros. Que nos van ubicando en los diferentes momentos que hicieron que exista un hoy. La obra plantea que, por todos estos hechos históricos, por todas estas concepciones, por todos estos personajes, es que hoy vivimos como vivimos. Y que solo depende de nosotros cambiar la historia.

Asimismo, están presentes los personajes que representan las voces anónimas, los postergados de la historia como son: el Pueblo que es un personaje en bloque, el Gaucho, la Negra, Soledad Cruz.

c) La estética

La estética del espectáculo *Carpa quemada. El circo del centenario* tiene muchos elementos tradicionales que forman parte del circo como espectáculo artístico, tanto del Circo Criollo como del Nuevo Circo.

En la obra encontramos mucho canto coral, porque se trata de un musical y de música de época, además de las melodías circenses. También incluye folklore argentino para acompañar los hechos históricos. Además de letras musicalizadas con canciones de la resistencia italiana, como ya nos tienen acostumbrados, que, apuesta al imaginario colectivo, es el caso, por ejemplo, de “Bandera Roja” el himno del partido comunista italiano en el número en donde todo el elenco del circo se enfrenta a los “Señoritos Bien”.

Lo señoritos, hijos de ricos
vienen al barrio a apaliarnos
pero La Boca, es barricada
de libertarios y proletarios
.....
Vengan burgueses, no pasarán
hombres y mujeres resistirán
en cada pieza, en cada hogar
la clase obrera hoy vencerá.



(Frank Brown, Rosita y el Coro de Zanahorias) Fuente: telam.com.ar

El maquillaje es circense con todas sus particularidades incluyendo la nariz roja. El vestuario también es típico de un circo y se caracteriza por tener ropa chamuscada y rescatada del incendio. Los peinados son simples con pequeños adornos, algunos usan pelucas.

El lenguaje que se utiliza es para poder llegar al más amplio espectro de espectadores posibles, rompiendo con todas las barreras. No es casualidad la gran cantidad de canciones que se utilizan, permitiendo un acceso mucho más coloquial. También se usa mucho nombrar diferentes lugares que posibiliten compenetrarse con la historia que se está contando. Del mismo modo los personajes van a ser caracterizados por su forma de hablar: Frank Brown va a tener un tono extranjero acentuado, una mezcla de inglés con español. Rosita usa un lenguaje más popular, por ser hija de Latinoamérica, además se va a utilizar el lenguaje del gaucho y palabras en quechua o en charrúa cuando participan las indias, sobre todo cuando habla Soledad Cruz.

La escenografía es mínima, prácticamente no tienen, respetado las características de la puesta en escena circense, salvo algún decorado de cuadros grandes que representan las épocas históricas que entran y salen según lo que

están narrando. Lo que sí utilizan son muñecos de todos los tamaños, como ya nos tenían familiarizados, sobre todo representando a los personajes históricos.

Al decir de sus integrantes: Ninguna estética es neutral o inocente, está relacionada con la visión de la realidad que se tiene. Para una obra histórica: desde que sujeto social e histórico se ve y relata la historia (Molina, 205).

d) Concepciones teóricas y poéticas

En primer lugar, se puede considerar que la obra plantea un juego de teatro dentro de teatro, de la ficción dentro de la ficción, del meta teatro, al informarnos, el “Coro de Zanahorias”, que luego de lo sucedido la función va a comenzar y nos van a contar la historia de cómo empezó la patria con sus dimes y diretes. Así comienzan a aparecer diferentes personajes interrumpidos por el “Coro de Zanahorias” que junto con Rosita y Frank Brown van opinando sobre lo que va aconteciendo.

También, vamos descubriendo diferentes técnicas relacionadas con el teatro épico de Bertolt Brecht como ser: la utilización de carteles para indicarnos el pasaje del tiempo, el “Coro de la Zanahoria” que le informa al público lo que va sucediendo que cumple la función de narrador, le dan un lugar de importancia a la música dentro de la obra, desde un punto de vista ideológico plantean un teatro relacionado con lo social y usan el distanciamiento para permitir la reflexión crítica de los hechos que se produjeron en la historia.

A su vez, están presentes elementos bajtianos, sobre todo en la conformación del circo con sus personajes que bailan y cantan con un tono cargado de ironía y humor buscan la risa del espectador y nos libera de las historias y las tradiciones que nos condicionan. Bertolt Brecht decía que no se debe combatir a los dictadores, sino ridiculizarlos. Así el humor se convierte en

un arma no solo de resistencia sino también de construcción. (Entrevista a Tomás Várnagy, Perfil, 2/6/2019)

3) Metodología de trabajo

La forma de organizar el trabajo es igual que las obras anteriores, si bien *Carpa Quemada* se estrena en el 2013, es en 2010 que comienzan con las improvisaciones y a preparar el nuevo espectáculo en medio de todos los festejos del Bicentenario.

Todo lo que se realiza en torno al espectáculo es elaborado entre todos, desde la escritura del texto hasta la limpieza del local. Ellos no apuestan, al decir de Bidegain en *Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social*, a una consagración individual, sino a la integración y la participación de todos los vecinos. Lo fundamental es el trabajo colectivo, basado en la solidaridad y de alguna manera reparadora. Recordemos la canción que decía: “Vecino no se quede solo en su casa, vengase para la plaza”.

La base de sus obras es el sujeto colectivo, por eso es el hombre integrado en la sociedad. “No se muestran, por tanto, los héroes absolutos, ni protagonistas en sus aspectos individuales y/o anecdóticos, porque no se desarrolla un teatro intimista, ni psicológico, sino un tipo de teatro épico” (Bidegain, 45). Están muy relacionados con su responsabilidad como ser social. Ya para el 2013 el grupo funciona con otra firmeza en su quehacer cotidiano, con los talleres (de títeres, de música, de teatro, entre otros); con el trabajo con los vecinos del complejo de Catalinas Sur, como con los de afuera; con el entorno generacional; así como también se vislumbra una mayor maduración en la realización de las obras.

4) La concepción

La obra *Carpa quemada*. El circo del centenario en su texto dramático tiene un prólogo que establece lo siguiente:

Historia desde las cenizas

Para que quedara claro que lo popular no tenía cabida en los faustos del centenario, una crónica de 1910 nos informa que fue quemada por un grupo de jóvenes pertenecientes a las más destacadas familias de la sociedad porteña, la carpa del payaso Frank Brown, levantada en la calle Florida, pues una carpa de madera y lona en pleno centro de la gran ciudad con ínfulas de Europa. ¡Había que eliminarla!

El mensaje fue claro: todo lo que se oponga al proyecto oligárquico liberal, si se considera molesto... ¡Hay que eliminarlo!

Esto no era nuevo en nuestra querida Patria, y el pueblo lo sabía y lo sabe, para eso tiene ese tesoro que no hay poder que se lo pueda quitar: “La memoria”.

Y fue con esta memoria de pueblo, que el Grupo de Teatro Catalinas Sur montó años atrás *Venimos de muy lejos* sobre la inmigración en el barrio de la Boca, y luego *EL Fulgor Argentino* cien años de historia en el siglo XX; pero faltaba la génesis histórica de estos dos espectáculos: el Siglo XIX.

Los distintos sueños “Quemados”, aniquilados, que marcaron nuestra historia. Cómo no relacionar como continuidad histórica el asesinato de Moreno, con el fusilamiento de Dorrego, el

éxodo de los “Redotaos” de Artigas con el genocidio de los pueblos originarios y la marginación del criollo. Cómo no relacionar el pensamiento de los 80 en el siglo XIX con el “Despensamiento” de los 90, un siglo después.

Todo tiene una continuidad histórica: La guerra de la independencia, la pelea del interior por un proyecto federal, las luchas obreras, la lucha de un pueblo en la calle rescatando a su Líder, un pueblo entero votando en blanco, porque sabía que estaba proscrito, o votando masivamente por un gobierno nacional y popular. Como también tiene continuidad histórica la resistencia del pueblo que pide justicia por sus mártires desaparecidos, sabiendo, porque tiene memoria, quienes son a través de la historia, sus amigos o enemigos.

Por eso, esta *Carpa quemada*, por memoria, por tener claro que hay pocas casualidades y muchas causalidades que se enhebran en el tiempo y cuanto más las compartamos unos a otros, es menos factible que vuelvan a ocurrir. (Carpa Quemada, 1)

En este prólogo que antecede la obra está absolutamente clara la concepción que los movilizó para realizar este espectáculo. Es así, como en esta oportunidad vuelve a plantearnos los temas de memoria e identidad, se le suma en esta vez la conquista, junto con la civilización y la barbarie, la historia de esos aniquilados, que también son los condenados de las tierras (Sartre en Frantz Fanón, *Los condenados de la tierra*, 1961).

Como sostenía al principio del capítulo durante todos los festejos del Centenario se abre la pregunta a qué identidad están apostando. La identidad, según Stuart Hall en *Cuestiones de identidad*, es una construcción que se realiza por medio de discursos y prácticas, que tiene la capacidad de excluir y dejar a

fuera. (1996, 19) Eso fue lo que sucedió en los festejos, de este circo del Centenario, dejaron excluidos a los sectores más populares para implantar una ideología de la argentinidad que implicaba el orden y el progreso para la clase dominante de 1910. Pero no queda reducido a ese momento histórico, sino que avanza con el tiempo; se puede comprobar si revisamos la historia de Argentina desde 1810 hasta el hoy. El grupo Catalinas Sur lo hace presentándonos una trilogía compuesta por *Venimos de muy lejos*, *El fulgor argentino. Club social y deportivo* y *Carpa Quemada. El circo del Centenario*. Pero no se quedan ahí, sino que manifiestan la posibilidad de construir una identidad de los sectores populares, de los de abajo, de las voces anónimas, de los condenados de la tierra, como decía en el párrafo anterior. Y para eso es necesario hacer memoria y recordar a esas voces, que desde hace muchísimos años intentan cambiar la realidad, transformándola. En *Carpa quemada* lo podemos ver reflejado en las palabras de Soledad Cruz:

Soy Soledad Cruz
soy mulata,
soy india,
soy criolla,
soy negra, ¡Candombe! ...Yoruba, Carabalí
amo mi raza
amo al guerrero que anhela la libertad.
Soy charrúa, caucha
hija de la patria grande
la de Artigas
la de Bolívar
la de San Martín
Soy pueblo
soy semilla
soy canto
soy rebelión. (*Carpa Quemada*, 32,33)

En el capítulo del marco teórico cite a Raymond Williams que sostenía: “el compromiso, si significa algo, es seguramente consciente, activo y abierto: una toma de posición.” En esta trilogía que se cierra y completa con *Carpa quemada. El circo del Centenario* en todo momento está presente esa realidad social y la necesidad en cada una de esas obras de comprometerse con su realidad social, apostando a un cambio social. El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur eligió el camino de la construcción permanente de la memoria, tanto en *Venimos de muy lejos*, como en *El fulgor argentino. Club social y deportivo* y en *Carpa quemada. El circo del Centenario*.

De esta manera el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur en su espectáculo *Carpa quemada. El circo del centenario* se compromete conscientemente con el cambio que es necesario para la justicia social y con el cambio de la sociedad, para eso considera que el ser humano debe ser consciente de su propia historia. Por lo tanto, es una obra que apuesta a la transformación social.

CONCLUSIONES

Cuando elegí este tema para mi investigación, lo hice con la profunda convicción, de la importancia de este, ya que el grupo de teatro comunitario Catalina Sur fue trascendental en la salida de la dictadura, por la reconstrucción de los tejidos sociales, por apostar a darle voz a las voces anónimas, por la participación de los vecinos en la creación de los espectáculos, por su lucha contra el olvido y a favor de la construcción de la memoria y la identidad. Porque forman parte de un barrio obrero cómo es La Boca, integrantes de un complejo habitacional que saben lo que es la vida en comunidad y que apuestan a las salidas colectivas. En un momento, donde a mi juicio nos estamos alejando cada vez más de esos valores como son: la solidaridad, justicia social, trabajo colectivo y autogestionario, nos interpelan para seguir peleando por la transformación social.

Comencé esta investigación cuestionándome, si el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, en treinta años de trayectoria, habían cambiado sus fundamentos y objetivos con los cuales nacieron o permanecieron igual, más allá de los propios cambios que se dan con el devenir de la historia. Entonces, me tracé un camino que quería recorrer desde el surgimiento del grupo hasta el hoy, comparar tres momentos históricos del mismo para ver qué había sucedido.

Hasta ese momento pensaba en la posibilidad de que habían sido cooptados por un Río de la Plata progresista por medio de los subsidios y la falsa participación, dejando de lado los principios con los cuales nacieron. Además, de cuestionarme que había significado el cambio de la plaza al galpón, por el poder que implica ocupar la calle. Pero me equivoqué y me encontré con un grupo que hasta el día de hoy apuesta “por imaginar un orden diferente y no aceptar bajo ningún concepto la turbia mediocridad que nos imponen los poderes de turno sobre cómo organizar el presente y el futuro”, lo dicen ellos mismos, en el último video que sacaron hace seis meses, solamente.

Me apoyé para mi investigación en determinados conceptos ideológicos que los considero con total vigencia, porque fueron y son importantes para entender el arte, la cultura y la literatura en la sociedad. Elegí a Raymond Williams y a Stuart Hall como mi marco teórico. A Raymond Williams para corroborar si Catalinas Sur fue una cultura emergente en el momento en que apareció y si lo siguió siendo con el correr del tiempo. A Stuart Hall, por su concepción de la cultura popular, de la cultura alternativa, de la cultura dominante y hegemonía. Como hilo conductor el pensamiento marxista que sostiene que el hombre es un ser histórico y como tal se relaciona con el medio ambiente y con otros individuos, construyendo las relaciones sociales, ya sea las del hoy o del ayer, ambas generan una única perspectiva de actualidad (Marx, *La ideología alemana*, 1846).

La ideología dominante en la sociedad argentina fue la que llevó adelante un proceso dictatorial que luego de la salida de este, intentó mantener acalladas las voces, para que no se conociera los horrores que habían cometido, como afirma Dubatti, con sus 30.000 mil desaparecidos, con la tortura y el asesinato, el exilio, la censura y la autocensura, el terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. Existe una dominación y subordinación de la organización y el control social en las sociedades, por medio de la cual se imponen los valores, el desarrollo de la economía, la política que sigue un Estado, que produce en la población que lo considere como normal (Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, 1961). Como establece Gustavo Remedi en *La dictadura contra las tablas*: “al considerarse normal se instala como una cultura y se vuelve una forma de vida, una forma de pensar, de comportamiento, de relacionarse, se transforma en normalidad, en naturaleza”. (2009-10) Como sostienen los integrantes de Catalina Sur, esta forma de hacer teatro, también, nos permite crear y generar conciencia. Nos permite cuestionar el concepto de “normalidad” y desnaturalizarla.

En todo el estudio sostuve que el teatro comunitario, el teatro social, el teatro político, entre otros espacios alternativos, abrieron un espacio que permitió de una u otra manera cuestionar y poner en tensión a la hegemonía dominante del sistema capitalista, -que tenía y tiene una sola concepción de lo que es cultura-. El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, crea nuevas estructuras, una nueva estética, reencontrándose con la memoria del pasado y de esta manera recuperan la conciencia de quiénes somos y dónde estamos parados. Abren procesos participativos que involucran a la comunidad, permiten la construcción de procesos organizativos. Fundamentalmente, apuestan a la construcción de la memoria atada a un proyecto de cambio social, por consiguiente, construyen un relato de la historia que se detiene en los momentos de opresión y de resistencia, como herramienta para enfrentar problemas similares en el presente. El teatro en una plaza, la mezcla de generaciones, el hecho de no encontrarse solos, sino que siempre hay otros para entender nuestros problemas, la apuesta a lo participativo es lo que siempre fue su gran riqueza y lo sigue siendo.

Al analizar los tres espectáculos que me propuse investigar, tuve que repetir algunas ideas, tales como trabajo social, una apuesta a ir contra el hombre enajenado, que comience a conocerse como un ser pensante y capaz de construir su propio futuro, el reto por medio de los espectáculos de nuevas prácticas y nuevos valores, la utilización del lenguaje como reflejo de la realidad, la lucha política que establecen por medio del trabajo de la memoria y siempre concluyo con el compromiso de este grupo con su espacio y con su tiempo. Por lo tanto, nos conduce a reconocer una igualdad en cada una de esas obras, más allá del tiempo. Porque estas ideas están presentes en el grupo durante la elaboración y presentación de *Venimos de muy lejos*, están presentes en *El fulgor argentino. Club social y deportivo*, están presentes en *Carpa quemada: el circo del centenario*.

Además, decía que cada uno de los argumentos que nos presenta, tanto en el 89, en el 98 y en el 2013 nos enfrentan a diferentes momentos de la historia de

la Argentina, la conquista y la revolución de mayo, los inmigrantes, tanto externos como internos, y toda la historia de la Argentina a través de diferentes presidencias. Como espectadores no vemos en el escenario la realidad actual, sino que nos proponen un juego muy interesante: esto es como aquello. Por medio de la comparación nos dan la libertad de reflexionar, de cuestionarnos, generar un pensamiento crítico, muy al estilo brechtiano. Se va a la plaza o se entra al galpón sabiendo que existe en tal barrio una olla popular o que se decretó el indulto a los militares por parte de Menem, entre tantos hechos que estaban ocurriendo, y se encuentra dentro del teatro que en tal y cual momento ha sucedido lo mismo, por lo tanto, que existe una continuidad en las políticas de gobierno, económicas, sociales, políticas que son las recetas del Banco Mundial, del Fondo Monetario Internacional, o sea del sistema capitalista. Que las comienza a implantar, por allá, muy lejos, hacia 1810, como lo sostiene el grupo en la obra *Carpa quemada, el circo del Centenario*, aunque sea con otro nombre. Ve, por lo tanto, al arte como una forma que le permite denunciar, colaborar con un cambio social, concientizar.

Dentro del contenido creo que hay otro elemento importante que no quiero dejar a fuera de esta conclusión, es la utilización de la risa para conectarse con el público, aplicando conceptos bajtianos, la risa permite la superación del miedo. Y con ella no solo se supera la censura exterior, sino la interior. El miedo a lo sagrado, a las prohibiciones, al pasado, al poder, miedo que está en nosotros hace miles de años. Por eso, la risa permite apostar a lo nuevo, al futuro. Por medio de la risa se descubre el mundo desde un nuevo punto de vista en su faceta más alegre y lúcida. La risa nunca se convirtió en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo, sino que siempre fue el arma de liberación en las manos del pueblo.

Decía Sánchez Vázquez (1961) en su artículo *Ideas estéticas en los "manuscritos económicos-filosóficos" de Marx*: "el arte pretende que el sujeto se afirme, se exprese en el objeto estético". Y más adelante: "el arte como medio de afirmación, exteriorización y conocimiento de sí mismo para el hombre en cuanto

ser consciente y creador”. (243) No es en definitiva la propuesta de Catalinas Sur al presentarle al público *Venimos de muy lejos*, *El fulgor argentino* y *Carpa quemada*. Creo que a la luz del estudio se demuestra que sí. Como también se demuestra que el grupo al decir de Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*: “forma parte de una cultura emergente que nos plantea nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente, que son de oposición a la actual cultura dominante”. (145) Solo queda que leamos o veamos las obras una y otra vez para comprobar que Catalinas Sur es una cultura emergente.

Desde el punto de vista del espacio recordemos que *Venimos de muy lejos* se presenta en la plaza de las Malvinas, mientras que *El Fulgor argentino* y *Carpa quemada* se representan en el galpón de Catalinas. No puedo dejar de afirmar que fue un cambio. El teatro al aire libre implica una intervención en el normal funcionamiento de la ciudad, y también que mucha más gente puede acceder a él. Pero, tampoco, podemos dejar de darle la razón del gran avance que fue la obtención del galpón, priorizando el trabajo social y la posibilidad de realizar un trabajo comprometido con los jóvenes del barrio de La Boca. Siguiendo la idea de Bertolt Brecht que manifestaba que el teatro popular debe abandonar las salas céntricas, y dirigirse a los barrios, porque solo allí va a encontrar a los hombres que están verdaderamente interesados en transformar la sociedad. Por consiguiente, tanto el teatro en la plaza Malvinas, en su momento histórico, como la construcción del galpón, colaboraron para generar un espacio propio, alternativo, que les permitió realizar sus obras fuera del circuito comercial, dándoles independencia y autonomía que sumó a la apuesta que realiza el grupo de un arte como transformador social.

En el hoy, si nos ponemos a mirar a nuestro alrededor nos encontramos con un avance de la pobreza, la marginación, con cada vez más gente durmiendo en la calle, con ollas populares en los diferentes barrios, con generación postergadas, con bajos salarios, con la nueva implantación de políticas

neoliberales, se sigue sin saber dónde están los desaparecidos, faltan muchos nietos que aún no se encontraron, se mantiene todavía una herida abierta de los horrores del pasado y nos damos cuenta, cuánta actualidad tienen *Venimos de muy lejos*, *El fulgor Argentino* y *Carpa Quema* y como es necesario volver a replantearnos este tipo de experiencias, retomarlas, estudiarlas, investigarlas, hacerlas conocer a las nuevas generaciones, hacer memoria sobre ellas, no dejarlas en el olvido, porque nos hacen reflexionar y pensar sobre el pasado, el presente y el futuro para seguir soñando y apostando a un cambio social y que el arte tenga un contenido de transformador social.

Al cerrar este trabajo, la historia sigue avanzando y aún es necesario construir la memoria y la identidad. Queda mucho por decir sobre este grupo. El enorme y fundamental trabajo que realizan en el barrio con las diferentes generaciones, pero principalmente con los jóvenes y los niños, con los diversos sectores, en espacios barriales, como pueden ser las Villas y los comedores, a los cuales, se acercan por medio de una propuesta social que hacen desde el arte. Queda abierta la posibilidad de encarar la historia de la situación de las mujeres, en los diferentes momentos históricos, que nos plantean las obras. También, queda abierta la gran repercusión que tuvieron cuando vinieron a Montevideo, muchos son los temas que nos unen en las dos márgenes del Plata y puntualmente en la construcción de la memoria y la identidad.

Para concluir, en el proceso de estos treinta años de trayectoria conmovedor, que llevó y lleva adelante el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, ha venido y viene trabajando en el barrio de La Boca comprometido, al decir de Raymond Williams, “tomando posición, relacionado con la realidad social, creando libremente de acuerdo con sus ideas, con independencia de todo” (234). El grupo de teatro comunitario Catalinas Sur sigue hoy apostando *por la alegría contra la muerte*, que es la consigna que los acompañó en todo este tiempo. Sigue alzando la voz desde el arte por la igualdad, la justicia social, el trabajo, la desocupación, el salario, los derechos humanos. Es por eso, que se debe

redescubrir esta capacidad de construir desde abajo, apostando a lo comunitario, a la reunión de vecinos, a la participación, a la autogestión, a hacer escuchar sus voces, sobre todo, no olvidar, dándole importancia a la construcción de la memoria y de la identidad. Los integrantes de Catalinas Sur siguen, en este 2020, militando socialmente, tratando de construir espacios de libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Buenos Aires: Lumen, 2013.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento: el contexto de François Rebeláis*. Buenos Aires: Alianza Argentina, 1994.
- Barbero, Martín. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
- Barrios, Ana Laura. *Intervenciones urbanas y (re)construcción del espacio público. El teatro callejero de Montevideo de postdictadura*. Montevideo, 2018.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. México: Editorial Ítaca, 2003.
- Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social*. Buenos Aires: Grupo de teoría teatral, 2011.
- Bidegain, Marcela, Mariana Marianetti, Paola Quain, Adolfo Cabanchik. *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Artes Escénicas, 2008.
- . *Teatro comunitario. Resistencia y Transformación social*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2007.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen, 1989.
- Borba, Juliano. *Teatro comunitario en la Argentina: la celebración de la memoria*. Artea. Investigación y creación escénica. www.arte-a.org Sitio web. 2010
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultura, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Bretón, André, León Trotsky, Diego Rivera. *Manifiesto por un arte independiente*. Disponible en Internet: <http://www.ceip.org.ar/70-años-del-Manifiesto-por-el-arte-revolucionario-independiente>. n. d.
- Brook, Peter. *Los espacios vacíos*. Barcelona: Península, 2012.

Bruni, Leonardo. *Entrevista a Tomás Várnagy*. Buenos Aires: Perfil, 2/6/2019.

Candau, Joel. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

Carreira, André. *Teatro de invasión. La ciudad como texto dramático*. Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas, 2017.

Catalinas Sur. *Carpa Quemada. El circo del centenario*. Buenos Aires: Grupo Catalinas Sur, 2013.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Cultura libre, 2000.

Dubatti, Jorge. “El teatro en la dictadura a 30 años del golpe militar” en *Revista Picadero* del Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires: N.º 16, 2006; 16-21.

------. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

------. *El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)*. Buenos Aires: ILCEA, 22, 2015.

Duran, Ana. *Entrevista a Adhemar Bianchi*. <https://youtu.be/rUAQ7Bo8MoQ>
Alternativa teatral. 2011

El fulgor argentino. Club social y deportivo. Disponible en Internet:
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/516-catalinas-fulgor-argentino>

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Entrevista a Adhemar Bianchi. Disponible en Internet:
<https://vimeo.com/40083552>

Fanón, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1961.

Fernández, Clarisa. Disponible en Internet:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200008 2013.

------. Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión. <https://www.academia.edu/36921587/> . 25/04/2018

Frith, Simón. *Hacia una estética de la música popular*. Madrid: Ediciones Trotta S.A., 2001,

Halbwachs, Maurice. "Memoria colectiva y memoria histórica" en *La memoria colectiva*. París: PUF, 1968.

Hall, Stuart. "Estudios Culturales 1983. Una historia teórica". Paidós. Buenos Aires. 2017.

----- . "Notas sobre la desconstrucción de lo popular" en *Historia popular y teoría socialista*. Crítica: Barcelona, 1984.

----- . *Cuestiones de identidad*. Amorrortuediores: España, 1996.

Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como desafío a la teoría literaria*. Trad. Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2020.

Marx, Karl, Friedrich Engels. *La ideología alemana*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2014.

La Capital de Mar del Plata. *Rosita de la Plata, una estrella argentina en el mundo*. Mar del Plata: 2/4/2013.

Miranda, Nancy, María Pía Venturiello. *Catalinas sur: ¿de qué se habla cuando se te nombra? La construcción de subjetividades a partir de vinculaciones entre teatro y política*. IV Jornada de sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <http://www.aacademica.org/000-045/154>

Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: CSIC, 2009.

Mogliani, Laura. *Historia del circo en Buenos Aires*. Buenos Aires: Laura Mogliani, 2017.

Molina, Celia. *La Celebración. 1983 – 2013 Treinta años del Grupo de Teatro Catalinas Sur*. Buenos Aires: EUDEBA, 2017.

Nora, Pierre. "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares." Disponible en Internet: <http://www.cholonautas.edu.pe>. 2010.

Parola, Nora. *Construcción de mitos nacionales en el teatro popular argentino actual: El fulgor argentino del Grupo Catalinas Sur*. Disponible en Internet:

<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/construccion-de-mitos-nacionales-en-el-teatro-popular-argentino-actual-el-fulgor-argentino-del-grupo-catalinas-sur-0/>

Pavlosvsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Pelletieri, Osvaldo. “Nuevas tendencias en el teatro argentino.” Disponible en Internet:

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146017/249688>. n.d.

Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

------. “El teatro comunitario argentino (1983-2012). Impacto político y social” en *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Gustavo Remedi, coord. Montevideo: CSIC Bibliotecaplural, 2014; 67-85.

------. El fulgor de la historia argentina en el teatro popular. *Latin American Theatre Review*, 2001.

Red Nacional de Teatro Comunitario. Sitio web de la Red Nacional de Teatro comunitario. www.teatrocomunitario.com.ar Sitio web.

Remedi, Gustavo. “La discusión de la historia desde el teatro: Memoria de un proceso” en *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*, Roger Mirza – Gustavo Remedi, editores. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009; 9-21.

Roiter, Mario – Daniel Danza Prado. *Arte y transformación social. Entrevista a Adhemar Bianchi*. <https://youtu.be/HJtNvWRA8e> El culebrón. Timbal. 2011.

------. *Arte y transformación social. Entrevista a Ricardo Talento*. El culebrón. Timbal. 2011.

Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2016*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Rosemberg, Diego. *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial, 2009.

- . El fulgor argentino en *Teatro Comunitario Argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial, 2009.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Ideas estéticas en los “manuscritos económicos-filosóficos” de Marx*. Diánoia: vol.7, nº 7, 1961.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1947.
- Scher, Edith. *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores, 2010.
- Suriano, Juan. Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión de la clase obrera.
- Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970.
- Trastoy, Beatriz. “En torno a la renovación teatral argentina de los años ‘80”.
- Latín American Theatre Review, 1991.
- Venimos de muy lejos. Disponible en Internet:
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidv1-additional-performances/item/521-catalinas-venimos-de-lejos>
- Verzero, Lorena. “Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en la argentina” en *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Gustavo Remedi, coord. Montevideo: Bibliotecaplural, 2014; 87-103.
- Villegas, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Buenos Aires: Galerna, 1991.
- . *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 1988.
- Viñas Piquer, David. “Principales conceptos bajtianos” en *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 200.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.