

Catalinas Sur: ¿de qué se habla cuando se te nombra?

-La construcción de subjetividades a partir de las vinculaciones entre teatro y política.

Nancy Miranda, María Pía Venturiello.

Cita:

Nancy Miranda, María Pía Venturiello (2004). *Catalinas Sur: ¿de qué se habla cuando se te nombra? -La construcción de subjetividades a partir de las vinculaciones entre teatro y política. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/154>

Catalinas Sur: ¿de qué se habla cuando se te nombra? –La construcción de subjetividades a partir de las vinculaciones entre teatro y política

Nancy Miranda

Facultad de Filosofía y Letras - UBA

nancymiroska@yahoo.com.ar

María Pía Venturiello

Facultad de Ciencias Sociales - UBA.

venturiello@yahoo.com.ar

INTRODUCCION

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación sobre "Los nuevos movimientos sociales en Argentina". Nuestro propósito es indagar acerca del aspecto estético de dichos movimientos. Teniendo en cuenta que su surgimiento supone una recuperación de las identidades colectivas, la construcción de nuevas subjetividades e identidades serán el eje de nuestro análisis.

Dentro de las múltiples expresiones artísticas nos acotaremos al estudio del teatro comunitario. Nuestro objetivo es indagar en el teatro como producción artística colectiva, y al mismo tiempo, en su dimensión política.

Sentemos la base de la existencia de una urdimbre en el arte (argentino) definida por la presencia de una perspectiva histórica ya desde los albores del nacimiento del teatro nacional. Fueron muchas las vinculaciones, reconocidas o censuradas según el contexto socio político, con organizaciones de trabajadores, partidos

políticos, movimientos de derechos humanos; se rastrean huellas de las experiencias de los sesenta, de los setenta, de los ochenta. En una palabra, damos por supuesto que la propuesta de convertir a la producciones estéticas en algún modo de praxis política-social, toma la posta desde un pasado rico (si se quiere desde la época colonial hasta nuestros días) en este tipo de imbricaciones teniendo en cuenta tanto a los artistas como a los espectadores.

El debate entre teatro y política hasta hace poco considerado un poco arcaico, se ha puesto sobre el tapete con la multiplicación y diversificación de grupos de arte que las produce, las hace circular y las resignifica.

Trabajaremos a través de un estudio de caso, analizando la obra “Venimos de muy lejos” interpretada por el Grupo de Teatro Catalinas Sur. Es menester aclarar que el presente trabajo se encuentra aún en una fase preliminar y exploratoria.

Dado que nuestro objeto de estudio, es atravesado por las dimensiones: social - política y artística, utilizaremos para nuestro trabajo las categorías aportadas por el método “neo-historicista” desarrolladas por Osvaldo Pellettieri y su grupo de investigación.

Dicho método aplica un “modelo de periodización”, el cual permite estudiar al teatro desde la perspectiva de cambio de sistemas teatrales, pero también permite la descripción como continuidad de manifestaciones teatrales. Se piensa a “la historia del teatro argentino como un proceso en el que lo sincrónico reflejado en la diacronía, juega un papel primordial en la descripción de textos dramáticos y espectaculares”. (Pellettieri, 1992:78). Las herramientas de análisis serán el manifiesto del Grupo Catalinas y las entrevistas en profundidad a sus integrantes.

Nos interesa el método señalado ya que nos permite seguir el movimiento dialéctico entablado entre la historia interna de la expresión artística, que explica cómo cambia y qué constituye un sistema (teatral), y, la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social, a partir de la situación socio-político y cultural. Esta postura se distancia de las lecturas marxistas ortodoxas, que ven al arte como parte de la superestructura y por lo tanto reflejo de la dominación establecida, y determinado absolutamente por las condiciones de explotación económica. También se aleja de la corriente formalista que solo ve a la obra de arte en relación a la inmanencia del campo artístico. Este método nos instala en el ámbito de la cultura, de la producción de significados, ya que no se limita a la producción de la obra artística, sino también a su recepción y efecto, a su circulación. Abordamos entonces al arte desde una mirada cultural y simbólica.

Aunque en una primera etapa de investigación nos dediquemos a la producción de la obra teatral, esta es vista desde una perspectiva de resignificación por sus integrantes a lo largo del tiempo y los acontecimientos socio - histórico - políticos. Instalarnos en la retícula cultural es primordial ya que al " establecer una relación entre teatro y política, planteamos un vínculo estrecho, entre arte y cultura, entre el artista y su forma de ver la cultura, pero donde aparece de forma protagónica el receptor, que también es producto de esa cultura" (Irazabal, 2004:19). Lo que se está planteando es que la obra artística no está completa sin el receptor, en tanto está imbricada en un entramado de significaciones producidas socialmente.

DESARROLLO

I - La historia externa: Contexto político - social

La última dictadura militar argentina posibilitó los cambios sociales y culturales necesarios para desarrollar las transformaciones económicas, que requirió el nuevo régimen de acumulación de capital de este período. La década del noventa fue la consolidación del modelo neoliberal iniciado en el gobierno de facto. La Argentina fue incorporándose paulatinamente, y luego estrepitosamente durante gobierno menemista al nuevo sistema de globalización mundial que suponía la apertura económica y liberalización de su mercado.

Los autores que reflexionan acerca de las sociedades occidentales contemporáneas coinciden en ubicar las grandes transformaciones a nivel mundial, que dieron origen a la globalización, a mediados de la década del '70. Dicha globalización denota, por un lado, cambios en el "sistema mundial de relaciones entre países" (Sidicaro, 2003:131) a nivel económico y político; y por otro lado, refiere a los avances tecnológicos y comunicacionales.

En este nuevo período han caducado el mito del progreso basado en el pleno empleo y las identidades colectivas relativamente homogéneas. Estamos ante un proceso de individualización de las instituciones modernas, es decir, que ya no se orientan a grupos sino a individuos.

Este proceso tuvo consecuencias devastadoras en nuestro país, ya que modificó radicalmente su estructura social caracterizada por un mayoritario estrato medio ligado al pleno empleo y el Estado de bienestar. La implementación de estas reformas se enmascaró bajo la búsqueda de racionalizar y eficientizar la economía. Su resultado fue el debilitamiento de la capacidad estatal de regular el mercado. Sin embargo, esta teoría del libre mercado no ha tenido influencia sólo en lo económico. En las esferas de lo político, lo ideológico y lo social se forjó una enorme deuda social cuyas consecuencias han sido la constitución de una sociedad injusta y una democracia excluyente en vez de inclusiva.

Hablamos de exclusión social y no simplemente de pobreza, porque el concepto de exclusión es más abarcativo para entender todos los factores que intervienen en la construcción de la desigualdad social: pobreza, privación, precariedad de los derechos sociales, falta de acceso a bienes y servicios. La exclusión social es la incapacidad para participar en la vida económica, política y cultural de una sociedad. Esto da cuenta de un proceso de desintegración social, una ruptura progresiva de las relaciones entre el individuo y la sociedad y por lo tanto, de la cohesión social. En él operan factores que determinan las condiciones de privilegio y las condiciones de vulnerabilidad; crea los universos de los incluidos y el de los excluidos.

Esto se plasma en las radicales transformaciones que se presentan en el ámbito cultural, también influidas por los cambios en la percepciones de tiempo y espacio que generan las nuevas formas de comunicación. La fragmentación y heterogeneidad social desestimulan las acciones colectivas y promuevan la

defensa de los intereses individuales, como consecuencia de la extinción de los grandes actores colectivos asociados al trabajo y los partidos políticos.

" En nuestros días, con el aumento de la complejidad y la diferenciación de las sociedades modernas, no solo se debilita la materialidad de los tejidos sociales que unificaban y organizaban dimensiones claves de la vida de las personas, sino que el individuo autónomo y constructor de su propia biografía se ha convertido en un valor respetado y estimulado culturalmente en la Segunda Modernidad "

(Sidicaro, 2003:137)

En este marco en que las instituciones modernas, tradicionales generadoras de identidad, parecen caducar, donde los grandes relatos unificadores han perdido su fuerza y los viejos actores colectivos se diluyen, vale preguntarse acerca del proceso de conformación de identidades o mejor dicho, de nuevas identidades.

II - Precisiones conceptuales sobre el poder

Una vez presentado el contexto político - social es necesario plantearse de que modo se establecen relaciones entre el teatro, la sociedad y la política en nuestro presente.

Partimos de una concepción hegeliana del poder, es decir, de un poder no sustancial. " El poder es una realidad propia del ámbito de las relaciones humanas que, de una manera u otra, siempre son sociales y políticas" (Dri, 2002:101). En tanto este poder surge de la lucha por el reconocimiento de los sujetos, al

construirse los sujetos se construye poder. " El poder es esencialmente una relación social, una relación de reconocimiento " (Dri, 2002:101)

Esta perspectiva nos permite observar al teatro comunitario como ámbito de construcción de sujetos, y por lo tanto de poder, a través de la conformación de identidades. En principio analizaremos la construcción de identidad al interior del grupo. De esta forma estamos abordando cómo contribuye lo estético y teatral al cuestionamiento de lo establecido.

Dado que las distinciones entre lo político y social puede ser arbitraria, damos por sentado un vínculo dialéctico entre ambas esferas. Con fines explicativos se distingue al poder como la " voluntad de construir y ejercer poder para transformar la realidad " (Dri, 2002:103) y a lo social como al " logro de determinados derechos, a su reivindicación sin que de por sí, explícitamente se plantee el tema del poder " (Dri, 2002:103). En momentos de gran fragmentación de los movimientos populares como el actual, es muy difícil desarrollar movimientos políticos que apunten a cambios totales, por eso los movimientos con acento en reivindicaciones sociales, mas o menos explícitas, pasan a primer plano. Sin embargo, lo social y lo político se implican mutuamente y nunca se dan en estado puro.

El teatro en tanto producción cultural, pertenece al ámbito del lenguaje. Esta mirada nos abre la puerta a herramientas teóricas que vinculan a la producción discursiva con lo social y la política.

Según Bajtin, la comunicación social en sus diversas formas, es el ámbito de producción ideológica. Esta concepción es especialmente útil para el estudio de fenómenos sociales, ya que conecta al discurso, entendido como el lenguaje

puesto en práctica, con la praxis social. Sin embargo, no deja de reconocer su especificidad y su lectura se aleja del marxismo mecanicista que considera que la ideología está determinada causalmente por la estructura económica. Por el contrario, utiliza el método dialéctico para establecer las relaciones de mutua influencia entre la ideología, como mediación simbólica de la realidad y la estructura económica y social. Con este fin creó el concepto de géneros discursivos, los cuales cumpliendo una función específica dentro de la praxis social, constituyen a su vez zonas de la creatividad ideológica particular. " Cada zona de la creatividad ideológica se encuentra orientada a su modo particular dentro de la realidad y la refracta a su modo " (Voloshinov - Bajtin, 1992:33). Esto quiere decir que posee símbolos y signos específicos que no se aplican a otras áreas, aunque puede haber mixtura de géneros discursivos. La relación que estableceremos entre teatro y política, basa en el carácter ideológico del teatro. ¿De que forma puede vincularse el teatro, como práctica artística, y por tanto género discursivo al poder? Esta vinculación se produce bajo la premisa de que el lenguaje, en su sentido amplio, es performativo y tiene poder social. El papel " que desempeñan los textos culturales no es el de ' representar ' o ' reflejar ' la realidad, sino el de escenificar los conflictos sociales inherentes a la heteroglosia " (Bajtin - Voloshinov, 1992:19) En su capacidad de crear significantes está la dimensión política del teatro. Toda " creación artística es también práctica social y por ello producción ideológica " (Bajtin - Voloshinov, 1992:18), con lo cual el teatro está imbricado en el conflicto entre las diversas voces sociales que pugnan por ser oídas y los intentos de establecer monologismos autoritarios. Desde esta perspectiva no nos acotamos a problematizar al teatro que se autodefine como

político, o que tematiza explícitamente a la política, sino que apelamos al teatro como objeto de estudio por ser político en tanto fenómeno ideológico.

III - Premisas Fundacionales

Tal como lo afirma Derrida, todo texto debe ser leído en su contexto. Hablar hoy en día del teatro político como “despertador de la conciencia” a secas es más una excepción que una regla. Pensemos en el “Teatro Abierto”ⁱ por ejemplo, el cual hablaba en contra del horror de la dictadura en todas sus variantes. Aquí esta muy clara la denuncia y la necesidad de mantener en vigilia la conciencia. Pero al pasar ambos –teatro abierto y gobierno de facto- implicaría admitir también que pasa la trama íntima entre política y teatro, o, mejor sería preguntamos desde dónde y cómo se puede pensar la vinculación entre ambos. En todo caso como señala Irazábal, “preferimos pensar que hoy el teatro se ubica en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social” (Irazabal, 2004:62), con lo cual, la politicidad (en el teatro) no se desvanece sino todo lo contrario, muta en su forma. Y el Grupo de Teatro Catalinas Sur tiene mucho de ello. Si bien su fundación tiene raíz en la resistencia explícita, a través de las actividades comunitarias desarrolladas por la Asociación de Padres -de la Escuela N° 8 del Distrito Escolar 4 de la Secretaría de Educación durante la Intendencia de Cacciatore-. Si bien en sus comienzos lo importante era desarrollar una tarea didáctica-pedagógica para apostar al fortalecimiento del sentido solidario cuando se venía inmediatamente del marco de la desaparición y aislamiento de los sujetos.

Hoy dicho didactismo se ha superado a partir de que los vecinos continúan teniendo la posibilidad de devenir en artista –músico, bailarín, plástico, cantante,

titiritero, otros-, y con ello, lo que es fundamental devenir en nuevos sujetos. En la etapa artística el espíritu realiza la actividad como autoconciencia. “La aparición del individuo es la aparición de la autoconciencia.” (Dri, 2001, 56)

Al tener existencia como un grupo de teatro comunitario, Catalinas Sur, posee una especie de manifiesto o declaración de principios que son muy interesantes de revisar.

- ¿Quiénes son? El grupo esta integrado por vecinos que viven -y también por los que no viven- en el barrio de La boca; todos se auto-reconocen como “un grupo de La Boca del Riachuelo”.
- ¿Cómo se integran? Se convocan con el objetivo de desarrollar las manifestaciones propias del arte popular, es decir que, son los continuadores de la herencia aportada desde la zarzuela, la opereta, el sainete, el circo, la murga, el candombe, los títeres.
- ¿Por qué se reúnen? Porque básicamente el “grupo mantiene la idea de que la sociedad cambia con el trabajo conjunto y comunitario”.
- ¿Para qué se juntan? La finalidad que persiguen es la de resistir. Resistir creando, uniéndose en la memoria, compartiendo y comunicándose desde el encuentro con el otro.

Es interesante apreciar el aporte de Susana García (actriz) quién nos informo:

¿Qué tipo de gente participa en el grupo?

Mira, es lo mas heterogéneo que te puedas imaginar. Siempre decimos "Todo bicho que camina va a parar a Catalina". Hay desde desocupados hasta eximios, integrantes de los viejos, que trabajan en la fundación atómica de energía nuclear. Ingenieros, maestros, médicos, odontólogos, doctores, psicólogos, docentes, amas de casa, empleadas

domésticas, madres, abuelas. Es absolutamente heterogéneo, de los más variado. De todo nivel socioeconómico. Tuvimos un par de conchetas que les decíamos Mirta Legrand, Fassi Lavalle. Participaron de un espectáculo -"Las Pastoreras"- era una mezcla, estaba el grupo de teatro, el grupo de circo y el grupo de títeres, pero era toda una puesta en la que participaba todo un grupo haciendo de cartoneros. Imagínate a las conchetas haciendo de cartoneras. Era muy cómico, pero bueno, viene esto a cuenta de que el grupo está compuesto por gente de todo nivel. Sectores populares también. De todo, si.

En primera instancia lo que se desprende de estas premisas es que el teatro político propuesto ha superado las formas del pasado, es decir que lejos esta de la denuncia y de la propagando partidista. En segunda instancia, la idea transgresora se ubica precisamente, en que es un teatro hecho por los mismos vecinos. Vecinos artistas que no están aislados, tienen algo para decir, ya que nos hablan de lo que pasa en su comunidad, en su barrio, en su país. A continuación veremos cómo lo hacen.

IV – La historia interna en el uso de procedimientos poéticos

Teniendo en cuenta la instancia productora, el espectáculo "Venimos de muy lejos" se auto-define sin pretensiones históricas ni antropológicas. Teniendo en cuenta la instancia receptora y el argumento historicista de la obra, nos tienta la idea de configurar los efectos que tendría este texto en el espectador. Como cualquier tentación, la mencionada nos llevaría por caminos equivocados. Sin embargo, podemos vislumbrar que el lector-espectador se verá directamente

movilizado a revisar, a rescatar, a reflexionar sobre las instancias del pasado histórico inmediato (y no tanto), y también, sobre las instancias antropológicas que le ha tocado vivir.

Como certeza tenemos la posibilidad de revisar como fue escrita la obra – en tanto texto dramático más texto espectacular- para aprehender los sentidos (sociales e individuales) posibles rescatados. Esta certeza la podemos delinear con lo que Dubatti denomina como la univocidad de la poética de Catalinas Sur. La descripción de los rasgos constitutivos de ésta última nos ayudará a entender el concepto.

Así, mediante el empleo de un lenguaje –popular, directo, coloquial, pintoresco, empleando los usos y giros del lunfardo – la recepción es simple y accesible, lo cual no quita que sea complejo ya que son múltiples las lecturas a desarrollar. Las lecturas múltiples surgen ya desde la polisemia del sistema de signos que se despliegan en la representación, así como también por la asistencia heterogénea del auditorio.

Los personajes son de dos tipos: los populares prototípicos nacionales (el compadrito, por ejemplo), y, los personajes inmigrantes quienes usan el lenguaje de origen, o, el aprendido a media lengua en la nueva tierra (cocoliche).

Los personajes se caracterizan con virtudes y vicios contundentes: por un lado, son solidarios, de buenos sentimientos, con responsabilidad social, por el otro, practican la corrupción y la delincuencia.

Estos personajes están sometidos a conflictos sociales y sentimentales, los cuales se despliegan en el ámbito común del conventillo.

El vestuario y decorado son de gran colorido y exuberancia, sin faltar las máscaras, los marionetas gigantes, el maquillaje. Todos estos recursos nos hablan, como diría Dubatti, en “un lenguaje muy estilístico ya que incluye lo ilógico en nuestra comprensión cotidiana” para abrir, así, nuestra atención activa a la realidad.

La obra tiene un prologo cantado y un epílogo festivo bailado, siguiendo al vector conductor de la misma que es el canto y baile recurrentes a lo largo de la función. Es decir que cada sistema de signos desplegado es re-conocido, no se da lugar al ruido ni a las ambigüedades causadas por ausencia o sobre-información comunicacional.

Si bien el lector-espectador leerá desde su propia competencia cultural, cada uno, se sentirá reflejado o interpretado o emocionado, ya que de todo lo que ve y escucha nada le es ajeno. Esta incluido desde su propia historia. “Sólo el pueblo libre es artista, se crea a sí mismo como una obra de arte y se ve así mismo en la obra de arte.” (Dri, 2001, 54).

La capacidad de las instituciones de aportar marcos de referencia para la construcción de identidades a partir de una percepción de la realidad preestablecida y de hacer previsibles las futuras acciones de los sujetos, parece desaparecer. Sin embargo, desde el objeto de estudio que nos convoca, el rescate histórico y subjetivo es posible gracias a la estética descripta. “La reconstrucción del sentido se da como una ilustración de un saber que debemos conocer o recuperar para evitar errores del pasado. En esto radica el carácter pragmático de este tipo de poética que garantiza la efectividad de la comunicación del mensaje” (Bidegain, 2003, 133).

El texto espectacular potencia sus sentidos porque comunica y conecta al espectador con su identidad por eso fluye la energía propia de las prácticas vivas. En cuanto al texto dramático, se gestó por 1988, reuniendo testimonios vivenciados por los inmigrantes del barrio (y por sus hijos), material histórico y narraciones orales sobre el barrio de La Boca y su origen. Este material recibió un tratamiento teatral por medio de un Taller de Dramaturgia integrado por los pioneros del Grupo. Recién después sobrevino la tarea del Director y los actores. Se estrenó por primera vez en 1990 en la Plaza Malvinas Argentinas de La Boca. Se fueron configurando diferentes versiones para los sucesivos estrenos de la pieza. Las mismas se originan con los cambios sociopolíticos que tiene el país. Por ello es un teatro que comunica sentidos que se hallan directamente vinculados a los sujetos individuales y colectivos. Son sentidos vivos.

V - El acontecimiento teatral como una obra de arte viviente

El teatro es meta-político al reflexionar, y por ello, al deconstruir sobre el ejercicio no sólo de la política sino también sobre el juego del poder.

El carácter meta - político que tiene el teatro se halla en su capacidad de crear otra realidad, mundos paralelos y ficcionales. La poética teatral en su carácter óntico funda nuevos espacios del ser y aportando a la reflexión y a la deconstrucción mencionadas. Esta posibilidad es mas fructífera que la denuncia, función que hoy es destinada sobretodo para los medios de comunicación.

Por otra parte, estudiar al género discursivo como el teatro, nos parece relevante una obra como la que nos ocupa para pensar el problema, en última instancia

político, de la construcción de identidades y de memoria histórica en la sociedad argentina.

Además, el teatro es una de las manifestaciones conviviales heredadas de la antigua cultura griega, del teatro isabelino, de la comedia del arte.

El convivioⁱⁱ es el punto de partida del acontecimiento teatral, que se sigue del acontecimiento poético y del acontecimiento de creación del espacio del espectador. Exige el encuentro, la reunión, la colectivización vinculante. En la reunión se comparte un rito de sociabilidad en que se alternan los roles de emisor y receptor de un texto y ambos comparten el mismo tiempo y lugar. El encuentro supone la compañía, es decir, estar con otros y uno mismo, el valor de la presencia es irremplazable. Hay una implicación sensorial estrecha. El convivio es efímero e irrepetible.

No podemos pasar por alto la reserva de sentido que implica una práctica ancestral como la que nos ocupa, al conservar " los hábitos de una sociedad 'caliente' y 'salvaje' en el marco de una cultura 'fría' y 'domesticada' " (Dubatti, 2003:20). Vemos una vez mas que su exigencia de proximidad en el encuentro de los cuerpos involucrados, al ser una experiencia vital intransferible, efímera, minoritaria en relación a los massmedia e imposible de reproducir, lo convierten en un acontecimiento de resistencia a las nuevas condiciones culturales que interponen a la técnica entre y por sobre las relaciones humanas. Retomando a Walter Benjamin podemos decir que el teatro es el reino de lo aurático por no admitir la reproductividad técnica. Ni la televisión, ni internet, ni la fotografía pueden transmitir el acontecimiento teatral.

Cada uno de estos aspectos meta-políticos del teatro se potencian en el teatro comunitario, ya que, los sujetos se extrañan de su realidad cotidiana de fragmentación y deshumanización para accionar resignificando su identidad individual y social.

Los vecinos conforman un grupo de pertenencia, de comunicación, de encuentro dentro y fuera de la escena y de esto nace la intención de celebrar, la fiesta. El proyecto teatral les permite la posibilidad de construir la idea de que aún es posible un cambio porque son ellos mismos los que han cambiando a partir de ésta praxis. Cuentan historias individuales y colectivas que tienen sentido para la comunidad, se refieren a un pasado (y presente) común, ejercitan y nos hacen ejercitar la memoria. La fiesta es de todos porque nadie se queda afuera, ni vecinos ni espectadores, ni actores ni receptores, ni artistas ni público. Todos están involucrados porque el sentido, tácitamente recuperado a partir de la memoria , es el de recordar de donde venimos para saber dónde estamos y por qué no saber hacia donde vamos.

Susana García (actriz) nos enriquece con lo siguiente -Nosotros nos juntamos para hacer teatro y después deviene todo lo demás, todo lo social. Todas las familias que se arman, los noviazgos, los hijos que nacen. Las historias de amor y desamor, porque imagínate que no somos un grupo de 3 personas que actuamos, somos como 120 personas. Entonces hay de todas las edades, de todos lo colores, de todo y bueno las pasiones, unas historias. Nos juntamos, porque es un lugar para juntarse, nos juntamos a hacer asado, nos vamos de vacaciones, para los cumpleaños, para irnos un fin de semana a algún lado, los casamientos. Los casamientos que se hacen; hace poco tuvimos un

casamiento, donde todos primero hicimos una colecta, después, conseguimos que nos presten algún lugar, el quincho de La Boca, nos prestan siempre, y después llevamos la comida y la bebida. Entonces te imaginas, después ahí adentro eramos una banda, bailamos, comimos, cantamos, la pasamos espectacular. Después el casamiento lo hacen, 2 o 3 curas, los de la obra, se hace toda la entrada de los novios. La última vez pasó algo muy cómico porque no habían llevado la música ni de la marcha nupcial, ni la del vals, entonces todos cantamos la marcha nupcial y el vals y con eso se hizo el casamiento y el baile.

Hilda Samaniego (formo parte del elenco como actriz) nos aporta - Empecé en el año 90. Yo decía: yo no sé hacer nada, pero, como es teatro popular “haciendo aprendes”, “haciendo vas aprendiendo”. Lo que me llevo a eso, fue que vi la obra “Venimos de muy lejos” y ahí me afloro mucho mis raíz materna con todo el canto de la zarzuela. Todo lo que tenía que ver con lo popular de España, y, el dolor que tenían los españoles al llegar acá. Por ahí entendí los silencios de mi abuelo, al ver la obra entendí que con esos silencios él estaba en España, que él siguió viviendo su desarraigo. A parte por mi mamá, a ella siempre le gustaban las zarzuelas y la música; en mi casa de la infancia siempre hubo música. Entonces a mí me gusta cantar pero sé que desafino y no importa, yo canto igual. Y eso fue lo que me llevo a Catalinas, la alegría con que se vivía allí el teatro, el teatro popular más que nada.

CONCLUSIÓN

El rescate de las identidades culturales del grupo, la región o nación en contra de la homogeneización cultural de la globalización es posible gracias al teatro hecho por vecinos. El teatro comunitario desplegado por un Grupo como lo es Catalinas Sur constituye otra de las formas de resistencia que emanan de la praxis social. Esto muestra como el teatro además de resistir, construye un horizonte de expectativas, aún en tiempos de adversidad y pauperización, generando la expectativa de un cambio.

Lo que ocurrió en la Argentina de los noventa fue un proceso de crisis del concepto de sociedad, los imaginarios vinculados a lo colectivo y a los derechos de igualdad. Revertirlo implica poner en marcha los mecanismos políticos, sociales y culturales para reconstruir una identidad integradora, de pertenencia social.

Respecto de esto, consideramos que la cultura es un espacio privilegiado para estrechar vínculos de solidaridad y compromiso entre personas, para combatir la discriminación, para promover la integración social y la formación de ciudadanía. Esto nos conduce a pensar al teatro comunitario como espacio de integración social, como ámbito de reconstrucción de los lazos sociales, primero en el propio barrio, luego en conexión con otros barrios y grupos teatrales de vecinos, y a la vez creando, mediante la ficción, la propia identidad nacional.

En este sentido el teatro comunitario deviene en teatro político en la Argentina del 2004.



BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Bajtín, Mijail "El problema de los géneros discursivos" en Estética de la creación verbal, SigloXXI, México (Varias ediciones)

Bajtín -Voloshinov (1992) "El marxismo y la filosofía del lenguaje" Alianza Universidad, Madrid.

Benjamín Walter (1989) "Discursos interrumpidos I" Madrid, Taurus.

Bidegain Marcela (2003) "Catalinas sur y "El Fulgor Argentino", al rescate de la memoria para la construcción de una utopía", en "Micropoéticas II", Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

Boal Augusto (1980) "Teatro del oprimido I: Teoría y Práctica" Editorial Nueva Imagen, México.

Dri Rubén (2002) "Racionalidad, sujeto y poder –Irradiaciones de la fenomenología del espíritu" Editorial Biblos, Buenos Aires.

Dri Rubén (2001) "La utopía que todo lo mueve –Hermenéutica de la religión y el saber absoluto en la Fenomenología del Espíritu" Editorial Biblos, Buenos Aires.

Dualte Javier (2004) "Juego y compromiso" , Apuntes Personales

Dubatti, Jorge (1994) "Así se mira el teatro hoy. Del Parakultural a la calle Corrientes" Beas Ediciones, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2003) " El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II " Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

Irazábal, Federico (2004) " El giro político " Editorial Biblos, Buenos Aires.

Pellettieri Osvaldo (2001) "Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires – Volumen V: El teatro actual (1976/1998)" Galerna, Buenos Aires.

Programa de Mano del Espectáculo “Venimos de muy lejos” (2004)

Ricoeur, Paul (1996) " Si mismo como otro ", Siglo XXI, México.

Scipioni, Estela (2000) “Torturadores, apropiadores y asesinos –El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky” Edition Reichenberger, Kassel.

Sidicaro, Ricardo (2003) "Consideraciones sociológicas sobre la Argentina en la Segunda Modernidad", en Estudios Sociales, N.24, primer semestre de 2003.

FICHA TÉCNICA

“Venimos de muy lejos”

Elaboración del texto – Taller de Dramaturgia del Grupo

Dirección General - Adhemar Bianchi

Asesoría en Vestuario- Claudia Tomsing

Escenografía – Omar Gasparini / Ana Serralta

Realización – Taller del Grupo Catalinas Sur

Letras y Canciones – Grupo de Teatro Catalinas Sur

Dirección Coral – Andrea Salvemini

Iluminación – Lucas Gasparini

grupodeteatro@catalinasur.com.ar

www.catalinasur.com.ar

* Las entrevistas fueron realizadas en el mes de agosto del año 2004.

ⁱ Las representaciones del Ciclo del Teatro Abierto tuvieron lugar entre 1981 y 1985. Las mismas fueron una forma de protesta, ya que el gobierno militar, prohibía las reuniones públicas.

ⁱⁱ "Convivio", "*del latín, convivium, festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias*" (Dubatti, 2003:15).