

CONSTRUCCIÓN DE MITOS NACIONALES EN EL TEATRO POPULAR ARGENTINO

ACTUAL : *EL FULGOR ARGENTINO DEL GRUPO CATALINAS SUR*

Nora PAROLA

Université Paris XII

Argentina es el país de América Latina cuya identidad social ha estado siempre íntimamente asociada a flujos migratorios y a una clase media predominante. Como es sabido, estas dos características han marcado la literatura y, en particular el teatro donde, desde principios del siglo veinte, la representación de los inmigrantes, y su posterior asimilación a la clase media han sido unas de las claves de su éxito y de su legitimación como género.

Desde sus albores entonces, el teatro argentino –o rioplatense, en el caso del uruguayo Florencio Sánchez– se destaca, primero por su carácter popular y segundo, por proyectar, a medida que evoluciona, la imagen de un modelo de identidad nacional que difiere del propuesto por una clase intelectual proveniente o que se asimila en su mayoría a la oligarquía, quien tiene el monopolio literario y cultural¹. Esta hipótesis se apoya en dos hechos esenciales: no se puede escribir teatro sin tener en cuenta un público inmediato y, otro factor aún más importante, la mayor parte de nuestros dramaturgos son originarios de las clases emergentes, producto de la inmigración².

Al tener en cuenta la importancia del teatro considerado popular en los albores del siglo veinte y el origen de los dramaturgos y el grupo social preponderante del público que asiste a las representaciones, conviene preguntarse sobre las posibles conexiones entre ellos y analizar parte de la producción teatral cien años después. Se observa entonces una evolución del género y la caracterización que se hace de los remanentes. En la pieza *El fulgor argentino* del grupo

¹ Más adelante esta dicotomía se concretizará, de algún modo, en los bandos opuestos de Florida y Boedo.

² El teatro es un género esencialmente ciudadano, se lo encuentra principalmente en Buenos Aires, donde el sincretismo cultural tiene su apogeo. Estamos entonces frente a la oposición campo-ciudad, tan importante respecto a la idea de identidad y de un proyecto económico-cultural en Argentina. El modelo nacional expuesto por Sarmiento en *Facundo. Civilización y barbarie*, donde se daba la primacía a la ciudad respecto al campo - en este caso principalmente el interior del país -, y además su gran proyecto político de olas migratorias, había sido invertido en la escala de valores por la Generación de 1880. Esta experimenta como nefasta la llegada masiva de inmigrantes, principalmente aquellos originarios del sur de Europa. El gaucho y el campo van a ser entonces reivindicados como modelos de un nacionalismo autóctono, aunque esto implique, por supuesto, su domesticación. Vemos entonces que el teatro, al representar en escena los dramas resultantes de dicha inmigración, analizados desde la óptica del recién llegado, difiere de esa concepción de proyecto nacional. in Nora Parola-Leconte “Los dramaturgos y su reflexión teatral sobre la identidad argentina” *Río de la Plata*, n° 20-21, 2000, pp. 449-458

comunitario Catalinas Sur, estrenada en 1997 y hasta hoy en cartelera, los personajes estereotipos del sainete dicemonónico han sido transformados en mito. Esta mitificación –tal como lo preconiza Barthes-³, se sitúa precisamente en el espacio y el tiempo y se tiene en cuenta la ideología y la finalidad buscada. Su perspectiva es la pequeña buurguesía y los mitos creados y vehiculados por ella. Antes de abordar el análisis de la pieza, conviene recordar la evolución de las tres coordenadas teatrales antes mencionadas que van a permitir este proceso de mitificación.

El sainete criollo⁴ del siglo diecinueve, principal exponente del teatro popular, eleva a la escena la masa anónima de extranjeros y nativos habitantes del arrabal. Al hacerlo no puede evitar que un hálito dramático quiebre la clara jocosidad de su forma tradicional. Son los aspectos más notorios de los personajes que suben al escenario, para hacer crecer desde allí la caricatura. La fijación se logra a partir de los elementos más verificables, como son la nacionalidad, connotaciones sociales y rasgos físicos.⁵ A cada uno de ellos se le asigna una serie de atributos que funciona como máscara (el Tano, el Gallego, el Malevo). Y así, fuera de los rasgos físicos identificables, cada uno personifica una postura humana, una posición definida dentro del medio social, un status laboral y una serie de rasgos psíquicos que condicionan su interacción con los demás personajes.

En las mejores obras – que llegan hasta 1930- existe una complejidad temática perceptible, un intento de problematizar las pasiones con el consecuente ahondamiento ético (Payró, Sánchez, Eichelbaum, Discépolo). La culminación será el grotesco criollo y su principal exponente Armando Discépolo.⁶ A pesar de sus muchas fallas (como también a causa de sus muchos aciertos) este estilo marcó una época. La gente se reconoce en él, aprende de él, se identifica en él y lo convierte en un fenómeno de tal magnitud que no ha sido igualado hasta el presente. Desde

³ Roland Barthes, *Mythologies*, París, Editions du Seuil, 1957.

⁴ Existe en el siglo XIX un teatro considerado como "culto", representado en los teatros nacionales oficiales donde asiste un público privilegiado, pero dicha producción no ha sobrevivido el paso del tiempo dada la escasa calidad dramática. Un texto que podemos rescatar hoy día es *El gigante Amapolas* (1841), sainete, de Juan Bautista Alberdi.

⁵La caracterización a partir de rasgos externos es un procedimiento tan antiguo como el teatro mismo. Esta fijación se basaba en el uso de los elementos más obvios, en la Grecia antigua: puerta de entrada del personaje; comedia latina: particularidades en el vestido; Commedia dell'arte: tanto colores como ropajes.

⁶ “Si . . . el sainete se maneja con pautas prestadas por la moral "oficial". . . el grotesco constituye un teatro de crisis y conflicto. . . El hombre no actúa allí impelido exclusivamente por un ordenamiento externo. Aparecen por primera vez las zonas oscuras, lo irracional y la conciencia del ser. Al quebrar entonces la correspondencia armónica entre el hombre y lo social, introduce una fisura en el orden planteado por el sainete. Se vuelve el teatro de los mitos desmontados.”in Claudia Kaiser-Lenoir *El grotesco criollo: estilo teatral de una época* La Habana, Casa de las Américas, 1977.

una perspectiva temporal el fenómeno aglutina todo, a tal punto que aún hoy se pueden percibir sus ecos y continuamente se adoptan y revitalizan diferentes aspectos suyos.

Al hablar de la importancia del sainete y de la identificación social de los principales dramaturgos, no se puede dejar de lado la recepción, el público. Una declaración del 2001 de Kive Staiff, es esclarecedora:

El público de clase media ha sido el más clásico en teatro; me animaría a decir que es el único sector social concurrente al teatro. Nuestros autores más representativos del realismo, como [Carlos] Gorostiza o [Roberto] Cossa, son hijos, nietos, de la clase media. Nuestro teatro no logró movilizar a la clase alta... tal vez por nuestra dependencia ideológica con Europa, hay un cierto desprecio por el arte proveniente de la clase media por parte de la clase alta. Salvo aisladas expresiones, la clase alta no dio autores de teatro. Tampoco logramos conquistar a la clase proletaria. Esta no concurre al teatro porque lo ha sentido como un arte que no le era propio, un arte de la burguesía. Hubo algún intento... por ejemplo, cuando Armando Discépolo creó el famoso grotesco criollo, cuando empezó a tocar problemáticas propias de las clases bajas. Pero, (al) desaparecer el socialismo, el comunismo, el anarquismo, también desapareció esa posibilidad. Entonces la amplia clase media argentina fue el objetivo y el protagonista de la actividad cultural y artística en general del país.⁷

Discépolo afirmaba la existencia de características y comportamientos sociales e individuales al mismo tiempo que los criticaba. No era indiferente al drama del país ni de sus personajes. Creía que había un nuevo público popular que podría captar un mensaje menos limitado que el que el género había propuesto hasta ese momento. Se equivocó, ya que no pudo crear un movimiento de teatro popular « moderno » y su obra permaneció como una expresión solitaria y de excepción en un medio para el que su punto de vista era muy difícil de « digerir ». En cierta forma, pasó a formar parte del « teatro culto », modelo que tomarían dramaturgos posteriores, accesibles solamente a una élite cultivada, aquella que frecuentará los teatros. Poco a poco el público compuesto por las masas va a ser recuperado por el cine.

Los ochenta resultan años de transición. El regreso a la democracia produce cuestionamientos. El furor creativo de las décadas anteriores, incentivado en muchos casos por una realidad que apuntaba hacia una dramaturgia vanguardista, la cual, aparte del aporte brechtiano, permitía múltiples interpretaciones, languidece al cambiar los derroteros y las expectativas. La necesidad de experimentación lleva en Argentina a una relación doble, dándose el cruce de tendencias variadas del arte, o sea entre la alta cultura y la cultura popular. Las tendencias teatrales predominantes resultan ser la *performance* y, en contrapartida, una reinterpretación de

formas tradicionales del teatro local como elementos circenses - especialmente el clown y los ejercicios de trapecio -, de sainete, de grotesco, del histrionismo de cómicos populares.

Esta aparente vuelta a formas populares va acompañado de un cuestionamiento. En 1991, Patricia Zangaro retoma el modelo saineteril en *Pascua rea*. No se trata de repetir, de “copiar” sino de construir nuevas versiones a la vez complementarias y discrepantes con los modelos de la tradición. A pesar de que la pieza está situada en 1930, es evidente que la imagen proyectada por estos nuevos personajes saineteriles difiere del modelo anterior. Estamos confrontados a una nueva visión del inmigrante, pues constatamos que, al contrario de la representación que se hacía de ellos en el grotesco criollo, ya no son las únicas víctimas del sistema político-social. Su representación mantiene el carácter grotesco pero ha tenido lugar una nueva lectura. La dramaturga, aunque conozca perfectamente el modelo anterior, resemantiza los diferentes tipos sociales según la óptica de fin de siglo veinte. *Pascua rea* denuncia los lastres de una clase media de origen inmigrante que pasa de ser «víctima» de los males que le son impuestos de su llegada al país, a «victimarios» de esa misma sociedad, casi un siglo después. No ha logrado construir un país mejor y se comporta con los «otros», a los cuales considera inferiores, tal como condena haber sido tratada.

Ahora bien, en este contexto teatral aparece la experiencia comunitaria del Grupo Catalinas Sur. Este fue creado por la mutual de padres de una escuela del barrio de la Boca a la cual pertenecían casi todos los primeros integrantes del grupo. Cuando la dictadura recortó todas las posibilidades de participación, organización y manifestación popular, la mutual continuó fuera de la escuela, manteniendo actividades comunitarias como forma de resistencia y fortalecimiento del sentido solidario hasta que, en la apertura democrática funcionó por primera vez como grupo de teatro, pero no representando una obra, sino animando una fiesta barrial.

Este bautismo fue determinante para la formación de su estética. Ellos se describen « en general, más allá de presentarnos, cuando hablamos de nosotros mismos, preferimos contar cómo somos y por qué pensamos que después de dieciocho años hemos logrado mantener nuestra utopía y hemos crecido cumpliendo algunos de nuestros sueños comunitarios. Creemos firmemente que esto ha sido posible por algunas premisas fundacionales. Seguimos siendo un grupo de vecinos y aunque muchos de nosotros no vivimos en el barrio somos un grupo de La Boca del Riachuelo. Porque trabajamos aquí y nos reconocemos seguidores de las tradicionales manifestaciones artísticas de este lugar que ha sido cuna del arte popular: titiriteros, músicos, actores, artistas plásticos que vinieron del viejo

⁷Declaraciones de Kive Staiff in Patricia V. Fischer (coord) “Teatro y crisis” in *Teatro argentino y crisis (2001-2003)* Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 170-171.

continente o de nuestra América Latina y que recrearon como un crisol, su arte con el barrio. La opereta, la zarzuela (traída por gallegos), el sainete (esa mixtura de criollos e inmigrantes en el patio del conventillo), el circo (donde nació nuestro teatro nacional), la murga (de larga tradición en la Boca), el candombe (ceremonia fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular) y también el arte de los titiriteros, todas manifestaciones que nacieron en este barrio, retoman, se mezclan y ambientan las producciones de nuestro grupo y a través de ellas les rendimos tributo »⁸.

En la pieza *El Fulgor Argentino Club Social y Deportivo* se representan cien años de historia nacional –1930 al 2030- la cual es vista a través de las veladas bailables de un club de barrio. Tiene la misma estructura que la película *Le bal* de Ettore Scola. Ha sido estrenada en noviembre de 1998 y repuesta desde 1999 hasta el presente. El argumento es simple, se abren las puertas de este Club con los bailes de 1930. El golpe militar, que derroca a Yrigoyen, interrumpe los festejos. De ahí en más en el salón de baile se reflejan los avatares de la historia argentina. Este espacio se convierte en protagonista y testigo de los episodios que revelarán el devenir del país.

En la puesta en escena se pondrá en evidencia el tratamiento estereotipado de los personajes. Su importancia reside en la caricatura hecha de la posición social que ocupa cada uno de ellos así como de su origen. En el palco oficial tenemos a “*lo más granado/ somos hijos de esta patria/ de inmigrantes abnegados/ presidentes y funcionarios/ profesores, comerciantes, dignatarios/ siempre bien acompañados, sí señor/ por nuestras fieles esposas*”. Se ha puesto en escena a todos los personajes considerados claves dentro del ascenso en la escala social de la clase media: el director de escuela, el bombero, el diputado, el cura, el médico, las damas de beneficencia. De allí en más se formarán las alianzas sociales, familiares y políticas, según convenga en la descripción hecha del momento histórico. En la trama, la evolución de la pareja que sirve de hilo conductor al desarrollo de la historia es ilustrativo: la “niña bien” de esta pequeña burguesía naciente se casará con el muchacho peronista, traicionando así los ideales familiares. Son evidentes los prejuicios de este grupo así como sus deseos de identificación con la alta burguesía.

Ciertas nacionalidades están presentadas con las características del sainete decimonónico, en lo exterior, el elemento que fija. El mozo del barcito de la fiesta, típica figura de las últimas inmigraciones españolas hacia Argentina, será el “gallego”; la gorra vasca metida hasta las orejas funciona como máscara. Pero lo más relevante es la posición política que toma cada personaje

⁸ *Historia de una utopía*. Grupo de teatro Catalinas Sur. 1983-2001. Publicación del grupo y entregado a los adherentes.

según sea su origen nacional. El "tano" será peronista, mientras que el conservador tendrá apellido inglés.

En la puesta en escena se destaca la ubicación de los personajes, el presidente del club, el médico, el bombero, las damas de la Comisión estarán en los palcos mientras que los ciudadanos comunes se hallan en planta baja. Los primeros presenciarán el baile con gestos y lenguajes propios de su condición social, permaneciendo inalterables a pesar de los cambios de la historia. Todos ellos, de pie, exigirán orden y “mano dura”, manifestándose defensores de la moral y de las “tradiciones occidentales y cristianas” y proclamando la prohibición como su emblema. La canción de la Comisión de Damas, una de las iniciadoras del espectáculo, lo ilustra:

La Comisión de Damas/no podría estar ausente/... Somos la flor y nata/de esta gran entidad,/nuestra misión es preservar la moral/...Digan que sí o digan que no/ siempre tenemos la razón/Sin discusión, la prohibición/es el estandarte de esta Comisión.

Como en el sainete finisecular, la caracterización y la máscara sirven a la reconstrucción que se hace de cada época. Cada uno de los hitos históricos se presenta con un despliegue de signos conocidos, ya sea la moda en la vestimenta de cada década, las costumbres, los hábitos, los enfrentamientos varios y el ritmoailable que los caracteriza (tango, milonga, pasodoble, twist, rock, cumbia, cuartetazo). La reconstrucción de sentido se da como ilustración de un saber que debemos conocer, recordar o recuperar para evitar los errores pasados.

Este proceso de identificación⁹ remite no sólo al estereotipo sino a una construcción de mito, creado y vehiculado por esta importante clase media argentina, el cual será utilizado, como tipo de mito político para múltiples interpretaciones, según sea necesario a la puesta en escena.

El Fulgor Argentino es un club de barrio pero también una alegoría del país. Un espacio atravesado *retrospectivamente* por setenta años de historia nacional (de 1930 hasta hoy) y *proyectado* hacia el futuro (el 2030) con la mirada de la utopía positiva.¹⁰ Se revisan las instancias del pasado desde una mirada amarga pero esperanzada para hacer una proyección de futuro. Los cortes en determinados momentos de la historia, casi metáforas del presente, no son mera

⁹ “Trait spécifique ... du récit mythique: c’est dans un code que l’on est en droit de considérer comme immuable dans son ensemble que celui-ci transcrit et transmet son message. Au regard de l’analyste, le fait ne peut manquer de prendre une particulière importance puisqu’il apparaît du même coup que c’est aussi en fonction d’une même grille que ce message sera susceptible d’être décrypté”. in Raoul Girardot *Mythes et mythologies politiques* Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 18.

¹⁰ Jorge Dubatti, “El Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y la poética del teatro tosco” in *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 116.

ilustración de episodios de "manual de historia" sino que constituyen hitos de referencia simbólica en la memoria colectiva argentina.

Se rescatan las formas populares como una auténtica revaloración del folklore local sin olvidar que el Grupo Catalinas Sur está en la Boca, puerto de llegada de miles de inmigrantes que, como ya se dijo, trajeron en sus valijas la zarzuela, el sainete, la opereta, el circo y el candombe. Para la elaboración de *El Fulgor argentino* se realizó -y continúa hasta hoy, en permanente cambio- una investigación de los lenguajes de la cultura popular argentina y rioplatense.¹¹ El espectáculo entraña una mirada atenta a la historia de esos lenguajes y sus principales géneros, incluye no sólo las formas artísticas sino también los soportes de comunicación, como la radio. Se descubren citas e intertextos de la revista musical y política de fines y comienzos de siglo, el sainete y el paso cómico, la canción popular, la murga -especialmente la uruguaya- y el carnaval, el nativismo radial, las melodías y ritmos del baile, el lenguaje de la radio y la publicidad (comercial y proselitista), la expresión con ollas y bombos de las manifestaciones populares, las formas de la cultura del barrio -el funcionamiento de los clubes sociales y deportivos-, los discursos políticos, la moda y por supuesto, la poética del teatro callejero¹².

En el grotesco criollo de los años veinte, el inmigrante era víctima del sistema, en los noventa, éste se ha vuelto el sujeto histórico de nuestro relato, es el "Pueblo" enfrentado permanentemente a las instituciones oficiales, los dictadores y el poder. El Pueblo como una entelequia idealista frecuente en los espectáculos argentinos callejeros de los 80, de raíces románticas.

En los ochenta el teatro argentino se hace cargo de dos experiencias fundamentales: dar cuenta de la memoria de la dictadura y hacerse cargo del horror del pasado; abrirse al mundo o ser capturado por el mundo. Para el Catalinas Sur resistir es crear un espacio para ser uno mismo, para abrir una grieta en el sistema, para encontrar sentido, para la creatividad entendida como producción de mundo y futuro. Esta ideología de resistencia cultural y política queda explicitada en la Canción final:

¹¹ El Grupo Catalinas Sur está dirigido por el teatrista uruguayo Adhemar Bianchi quien llega a Buenos Aires en 1973 corrido por otra dictadura. Su bagaje de formación teatral proviene de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo, el Grupo Sesenta y Cinco y el Teatro Circular.

¹² Estos lenguajes de lo popular confluyen en una poética del "teatro tosco" según los términos de Peter Brook en *El espacio vacío*: un teatro liberado de la unidad de estilo, con la fuerza de la teatralidad del no-teatro, que ha escapado de los límites espaciales de la caja italiana, que incluye lo ilógico en nuestra comprensión cotidiana para abrir nuestra percepción de la realidad. in Jorge Dubatti,, "El Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y la poética del teatro tosco" in *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino, op. cit.*, pp. 116.

Por ese mundo que hemos soñado/ sin injusticia y en libertad/ porque pensamos que aún es posible/ por eso es que estamos acá./ Y a cantar/que estamos vivos y esto hay que celebrar/ somos la historia que el futuro va a contar/ y mal o bien nos recordarán./ Con la memoria/ la esperanza/ resistirá.

Se trata de recuperar el teatro popular y utilizarlo con fines educativos. Entre las otras piezas representadas por el grupo, hay dos que entran en el marco estudiado: *Venimos de muy lejos* (estrenada en 1990 y aún en cartelera) sobre la vida en el conventillo y *Los Negros de siempre*, espectáculo callejero de candombe, estrenada en el año 2000 y también en cartel. Esta última despierta inusitado interés ya que se ha representado muy pocas veces en el teatro nacional a los esclavos negros. La pieza es presentada como un homenaje a la raza africana, traídos como esclavos al territorio argentino, y al legado de sus tambores que están presentes en toda la música rioplatense. Es también una reflexión sobre la esclavitud que, con nuevas formas y disfraces sigue, en la actualidad, tan vigente como entonces.

El trabajo del Grupo Catalinas Sur y, en particular la obra *El Fulgor Argentino* reanuda con la tradición del teatro popular decimonónico adaptando los modelos saineteriles a las circunstancias sociales y políticas de la Argentina moderna. Se representan las vicisitudes de los distintos grupos sociales, principalmente las vividas por la clase media. Ella misma es producto de la inmigración, y por lo tanto representativa de la sociedad argentina.

Los estereotipos puestos en escena pueden ser considerados como mitos reivindicativos de esta clase. Dicha lectura es plausible gracias a la resemantización de construcciones ficcionales existentes en el teatro y en el imaginario popular argentino desde hace ya un siglo. Se establece entonces un paralelo entre la precedente interpretación y la noción de mito

le mythe doit être conçu comme un récit: récit que se réfère au passé, mais qui conserve dans le présent une valeur éminemment explicative dans la mesure où il éclaire et justifie certaines péripéties du destin de l'homme ou certaines formes d'organisation sociale."¹³

“Le mythe raconte comment une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment:... un comportement humain.”¹⁴

De esta manera se avala la correspondencia entre estereotipo y mito en el marco del teatro comunitario. Si el objetivo principal de *El Fulgor Argentino* es la noción de resistencia cultural a

¹³ Raoul Girardot, *Mythes et mythologies politiques*, op. cit., p. 13.

¹⁴ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* París, Editions Gallimard, 1963.

través de la memoria, su representación de los mitos sociales de la historia argentina logra la meta buscada.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland *Mythologies*, París, Editions du Seuil, 1957.

Bidegain, Marcela, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

_____, “II. Circuito Teatral Barracas: *Zurcido a mano* y la resistencia desde la memoria” in *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura, Micropoéticas III*, coordinador Jorge Dubatti, Buenos Aires, Ediciones del Centro cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006, pp. 39-42.

_____, “Catalinas Sur y “*El Fulgor Argentino*”, al rescate de la memoria en la construcción de una utopía” in *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*, coordinador Jorge Dubatti, Buenos Aires, Ediciones del Centro cultural de la Cooperación, 2003, pp.127-137.

Dubatti, Jorge, “El Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y la poética del teatro tosco” in *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 113-118.

Eliade, Mircea *Aspects du mythe* París, Editions Gallimard, 1963.

Girardot, Raoul *Mythes et mythologies politiques* París, Editions du Seuil, 1986

Proaño-Gómez, Lola, “Teatro comunitario, belleza y utopía” in *Teatro, memoria y ficción*, Osvaldo Pellettieri (ed.) Buenos Aires, Galerna, 2005, pp.265-277.