

El “fulgor” de la historia argentina en el teatro popular

Lola Proaño-Gómez

El fulgor argentino, club barrial y deportivo, del grupo Catalinas Sur, recorre cien años de la historia argentina que se inician en 1930 – la llamada ‘década infame’ – y llegan hasta el año 2030. Las fechas no son casuales, pues ellas parecen señalar una circularidad en la historia argentina que conecta la pobreza de los treinta con la pauperización que ha sufrido la población argentina bajo las nuevas políticas económicas neo-liberales.¹ El relato de *El fulgor argentino* hace comprensible la historia desde una mirada distinta. Desde el forzado regreso a la memoria de relatos pasados y la referencia al presente, propone una reinterpretación del momento actual, mediante una narración metafórica que inscribe los significados en una crítica risueña y popular, pero que encierra el amargor de un grupo de ciudadanos del barrio cuya visión del presente argentino no es halagadora. El espectáculo, en un espacio de comunicación casi ritual, pinta el futuro como la posible desaparición de la Argentina y de los argentinos en aras del capitalismo transnacional.

El galpón de las Catalinas² es como un fragmento del espacio de la ciudad de Buenos Aires. Desde él se propone la entrada a la historia con una mirada diferente, una mirada que implica una respuesta a la propuesta de la des-memoria y de la post-historia; se escenifica una historia encarnada en el lenguaje de la vida, no hay fechas, ni placas de bronce, ni íconos, ni himnos, ni monumentos, ni placas recordatorias que son por naturaleza necrofílicas, y que deforman la naturaleza del pasado.³ La historia contada está nutrida en la tradición oral y en la memoria colectiva del grupo, opuesta a la cultura de la hipercomunicación contemporánea, a la cultura de la venta y de la compra indiscriminadas, que se apropia de todo, lo refuncionaliza y lo resemantiza. El espectáculo es un llamado a la crítica, al juicio acerca de los setenta años de historia y a lo que se ve como un posible, casi seguro, terrible

futuro. En el galpón, especie de cancha de deportes, el espectáculo reproduce la institución más popular barrial argentina, el club barrial y deportivo. En este espacio imaginario que se arma de manera coherente con los otros niveles del texto espectacular, se re-crea el paso de la historia, cuyo impacto se extrapola a la presencia o ausencia del baile y al tono amargo o festivo de los vecinos.

El espectáculo empieza con los carnavales de 1930 durante la presidencia de Hipólito Irigoyen; sigue el golpe del 6 de septiembre de 1930 que pone a Uriburu en el poder y con el que se inicia la Década Infame. Así llega al 17 de octubre de 1945 y la movilización popular que lleva al Poder a Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte de Perón. Siguen la muerte de Eva Perón, el derrocamiento de Perón del 55 y la represión del movimiento peronista en la que se señalan especialmente los fusilamientos del 9 de junio de 1956. Luego Frondizi accede a la presidencia, quien al poco tiempo es reemplazado, a instancias de las Fuerzas Armadas, por José María Guido, cuyo mandato estuvo caracterizado por el enfrentamiento entre las facciones militares de “Colorados” y “Azules.” El 12 de octubre de 1963, luego de elecciones populares, sube al poder Illia cuya presidencia se interrumpe por el golpe militar de 1966 que pone en la presidencia al General Onganía. En 1969 explota el Cordobazo, levantamiento popular multclasista que genera el derrocamiento de Onganía y su reemplazo consecutivo por los Generales Levingston y Lanusse. Ante el creciente reclamo popular y el debilitamiento de los sucesivos gobiernos de las Fuerzas Armadas, Perón regresa al país en 1972 y es elegido presidente en 1973. Su fallecimiento en 1974 determina el ascenso de su esposa María Estela Martínez de Perón al poder, la cual es derrotada por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. El escenario del Club se oscurece y da inicio al “período más negro de nuestra historia, donde la tortura, el asesinato y la desaparición de hombres y mujeres, llenaron de horror al mundo entero” (programa de mano). Sigue la escenificación de la guerra de las Malvinas, ante cuyo fracaso y mentira, el gobierno jaqueado por la reacción popular, se ve obligado a permitir elecciones nacionales en las que triunfa Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical y posteriormente, la presidencia de Menem con su imposición de las políticas de libre mercado. La historia termina en el 2030, en el que aparecen los sobrevivientes de una “hecatombe.” Ellos, vestidos como extra-terrestres, se descuelgan de diversos puntos del techo de El Galpón y van cayendo al centro del escenario, donde luego de entonar la “Canción final” de la que hablaré luego, se juntan al baile y la despedida final de la murga.

En el "club," que dada la distribución espacial de El Galpón podría compararse con una cancha de fútbol, desfilan las clases sociales y sus tensiones y las autoridades tanto civiles como eclesiásticas. Estas últimas siempre ubicadas en la parte superior de la escena desde donde observan y comentan el baile de los vecinos. Esta distribución de posiciones en el espacio torna metonímicamente al espacio teatral del "club" en la nación, cosa que se acentúa aún más con los episodios carnavalizados de las sucesivas dictaduras. Con el mismo fin se altera la estructura tradicional de la murga que usualmente empieza con su autopresentación.⁴ La murga de "Los Amantes del Ananá" sólo llega una vez que se han presentado todos los integrantes de la nación: desfilan presidentes, funcionarios, profesores, comerciantes, dignatarios con sus respectivas esposas. Como no podía faltar está también el "señor cura," los maestros, el director de la escuela, el jefe de bomberos y la comisión de damas, es decir todos los que conforman la sociedad, reafirmando así la homología del espacio del club al espacio nacional.

Esto último se pone en evidencia en las canciones que cada grupo entona. En algunas escenas con una gran habilidad sintética, el espectáculo escenifica el enfrentamiento ideológico de diversos grupos. Tal es el caso por ejemplo, del contrapunto que se genera acerca de la educación en el que se enfrentan las canciones de los "laicos" y los "libres." Mientras los libres afirman que "si eres cristiano hermano/ y libre de corazón/.../ también debe ser libre la educación/ Satán o Jesús/ Bolches a Moscú," los laicos cantan: "Hoy queremos laica/ nuestra educación/ y a todos los libres/ les decimos: ¡no!/ No hay concesión/ para los curas la confesión/.../para este pueblo la educación."⁵

Pero el espectáculo más allá de escenificar enfrentamientos histórico-ideológicos denuncia la falsedad de las apariencias políticas mediante la ridiculización de ciertas afirmaciones moralizadoras, propias de las autoridades, la sociedad y la iglesia. Así, por ejemplo el Cura afirma: "Estampitas, estampitas/ rosarios y agua bendita/ colaboren, colaboren/ o que el fuego los devore." Inmediatamente, la comisión de damas canta: "Somos la flor y nata/ de esta gran entidad/ nuestra misión es preservar la moral.../ Sin discusión, la prohibición/ es el estandarte de esta Comisión," tras lo cual sigue una larga lista de todo lo que está moralmente prohibido. La ironía y la parodia logran la risa del público, al mismo tiempo que desenmascaran el contraste entre la alta posición social/ escénica que los "sujetos" de la historia ocupan y la alusión a situaciones inmorales o impropias de su autoridad, por ejemplo, el alcoholismo de las autoridades o la promiscuidad del cura.

El “fulgor” de la historia argentina

“History is not only a science but also a form of remembrance. What has been established by science can be modified in remembrance.” – W. Benjamin

Frente a la política del olvido, la recuperación de la memoria es el objetivo político central de este espectáculo del grupo Catalinas Sur. La política del olvido es tal como afirma Sosnowski, la continuación de la Doctrina de la Seguridad Nacional aunque con métodos diferentes: olvido institucionalizado, resemantización de lenguaje, modelo económico de mercado, el fin de las ideologías y la obediencia al modelo neoliberal.⁶ Esta política del olvido se implementa no sólo a través de la promulgación de decretos y leyes sino también mediante la destrucción de los espacios ciudadanos que son depositarios de la memoria colectiva,⁷ acción perfectamente coherente con la desaparición de civiles durante “el proceso” y con el ocultamiento del cuerpo de Eva Perón y la destrucción de edificios o monumentos con la intención de evitar su persistencia en la memoria o la veneración colectiva. La destrucción física pretende poner el “punto final” a toda la memoria escondida en estos espacios. En nombre del progreso se construyen “shopings” y autopistas donde habían mercados o espacios tradicionales (i.e., el Abasto) y se intenta destruir edificios que son una marca en la memoria de muchos argentinos, como son los casos por ejemplo, de la Escuela Mecánica de la Armada y de la construcción de la nueva Biblioteca Nacional.

En *El fulgor argentino* los espectadores empezamos a experimentar un sumirnos en la historia fácilmente olvidada en la época del dominio del mercado y la imagen, cuando elegantes “señoritas” vestidas y gesticulando a la manera de los años 30, nos conducen a nuestros asientos. Ubicados ya en la historia y sintiéndonos parte de la comunidad, pasamos a ser parte de la escena poco convencional del galpón y nos sumimos en una serie de “sucesos” que transcurren simultáneamente a nuestros cuatro costados y en distintos niveles. La distribución del espacio corresponde homológamente a la estructura social y política representada. Las autoridades “bajan” a la parte más baja del galpón – espacio del baile de la “gente” – solamente en las escenas de la dictadura y de los enfrentamientos políticos; las “señoras gordas”⁸ representantes de la burguesía siempre miran el baile desde el palco alto con gestos y aspectos propios de su clase remarcados burlescamente, y que, a pesar de todos los cambios políticos, sociales o culturales que la escena

va marcando, permanecen inalterables. Contrastando con ello, todos los ciudadanos comunes jamás acceden a los balcones altos que rodean el galpón. Ubicados entre los balcones altos y la pista de baile del club “social y deportivo,” e inmersos temporalmente en los eventos, gracias a la música y la ambientación de época, nos convertimos en activos espectadores brechtianos; la obligada selección de la mirada, el coloquialismo en que se narran los sucesos, la familiaridad de la música y el humor que despliega la escena, nos involucran activamente en la historia narrada.⁹

El ir y venir por los recovecos de la memoria propone conexiones entre el pasado y el presente y re-crea en la escena la sensibilidad social del grupo productor del espectáculo que se identifica con los ciudadanos marginales que en las “buenas” épocas tenían la posibilidad de participar en los bailes del “club barrial y deportivo.” El club, metonimia de la Argentina, es el espacio que se cierra y se abre, se oscurece o ilumina, se llena o se vacía, al compás de los gobiernos y las dictaduras. El paso del tiempo se marca claramente con el cambio del atuendo de la orquesta y de los asistentes, y de la música que va del charleston, al cuartetazo, pasando por el tango, el twist, el rock y la cumbia.

En *El fulgor argentino* la relación entre historia y la ficción escénica resulta inextricable, con la sola excepción de la ficción alegórica de la historia de amor entre la chica de clase alta, Irene y Juan, el “negrito” peronista.¹⁰ La centralidad de la alegoría de la unión de la clase media con un “negro peronista,” la alegría y libertad que adquiere “el populacho” a partir de 1945 con la posibilidad de acceder a los bailes del club, la fúnebre y sobrecogedora escenificación de la muerte de Eva y de Perón, la enfatizada humanidad de Irene y Juan en el baile, cuando todos los demás bailan con gigantescos muñecos y el poder de los mozos que por primera vez pueden exigir un salario justo en el club, son claves de la ideología subyacente del colectivo productor de *El fulgor argentino*. Coherente con esta ideología, se presenta una visión de la historia, según la cual la época del primer peronismo aparece como la única en que todos pudieron formar parte de la nación en su calidad reconocida de “sujetos” con agencia histórica. Es a través del transcurrir de la vida de Irene y Juan que presenciamos los vaivenes y cambios de los 70 años de historia argentina, que desembocan en esta historia particular, metonimia de la historia de la nación. Con el hijo desaparecido y la hija exilada, Irene se convierte en una de las Madres de la Plaza de Mayo.

En una sucesión de escenas exhibidas fragmentaria pero cronológicamente desfilan personajes, imágenes, cantos e himnos totalmente

reconocibles: tango, zarzuela, canciones escolares y canciones patrias.¹¹ Las canciones acompañadas por una lírica explícita y evidente para los espectadores nos obligan a sonreír, re-cordar y re-construir el pasado para hilvanarlo junto al presente y producir una visión muy específica que lee el momento actual como la culminación del proyecto neo-liberal, que si bien estuvo presente desde la fundación de la nación argentina, ha sido implementado totalmente sólo mediante su “triumfo pacífico” ?durante la redemocratización y que ha traído la muerte de lo que el espectáculo muestra como los alcances sociales y políticos del primer peronismo.¹²

La propuesta del grupo Catalinas no reproduce la configuración dominante y se atreve a tirar al escenario la pregunta por el futuro desde una mirada al pasado, negando así una vez más la tesis de un presente inmóvil y con ello negando la verdad del “fin de la historia.” El auto-reconocimiento y la recordación del colectivo en su capacidad de sujeto y agente histórico niega la posibilidad de la llegada a un estatismo en la evolución histórica nacional y afirma la plurivocidad y la diacronía de la historia. Niega el presente como necesario, respondiendo de esta manera al llamado al silencio y a la aceptación sin cuestionamientos del paradigma político-económico dominante que exige, en los casos más extremos, el renunciamiento de los aspectos más primarios para la supervivencia y que son los que la propuesta acentúa como existentes en épocas anteriores.

El fulgor intenta además exhibir la construcción de la identidad nacional imaginariamente, poniendo en la escena las múltiples versiones de lo que a través de la historia ha significado la “argentinidad.” Mediante el despliegue de los momentos históricos elegidos,¹³ a la manera de una prueba inductiva que muestra la falacia de la descripción única que el modelo hegemónico actual pretende construir, *El fulgor argentino* exhibe el carácter exclusivo (excluye amplios sectores de la ciudadanía) que estas definiciones han efectuado, especialmente en las dos últimas dictaduras (1966-73 y 1976-81). La justificación de las dictaduras ha sido siempre la defensa de la “argentinidad” cuyo eje giraba, según sus discursos, fundamentalmente de la conservación de la tradición “occidental y cristiana,” entendiéndolos de una manera bastante particular y restrictiva. Por ejemplo, tener el pelo largo o tocar rock eran para la dictadura del 66 motivos suficientes para el encarcelamiento o la censura de lugares públicos.

El fulgor oscila entre la libre y espontánea aparición del “pueblo” que en épocas democráticas baila en el club y la negación que de él hacen las clases altas y los militares. En varias escenas el “populacho” aparece como

la negación de la Argentina; es la “vergüenza” de la Patria, tal como lo afirman las damas clase alta, que sentadas en la parte superior del Galpón, representan al sector de la Argentina que reclama para él la exclusividad de la “argentinidad.” Esta lucha entre dos modos distintos de concebir la Argentina y la argentinidad aparece desde el comienzo mismo del espectáculo y se asocia con el binarismo propuesta desde los comienzos de la nación por Sarmiento: la oposición civilización y barbarie. Los integrantes de cada uno de los sectores se auto-definen siempre como los no-bárbaros, mientras que o animalizan o des-humanizan a sus contrarios, como sucede por ejemplo en la escena en que Videla aparece enjaulado cual un animal peligroso.

La construcción de la identidad se muestra en esta teatralización de la historia argentina exhibiendo cómo la ideología funciona en la producción de los sujetos y de su identidad individual y nacional, sus clases y sus roles. Para Onganía por ejemplo, ser argentino equivaldría al alcance de un modo de ser indiferenciado, en una homogeneidad que se consigue mediante la supresión de todo lo que sea diferente,¹⁴ que teatralmente se representa como el bailar de todos a un único compás y un sólo instrumento: el tambor, “instrumento patriótico,” que con su ritmo de marcha enfatiza la militarización/homogeneización de la nación en la que todos se mueven uniforme y simultáneamente. Se subraya así el carácter construido de la identidad nacional y cultural, acumulada de acuerdo a sistemas de valores y significados arbitrarios e intencionales según las élites y los sujetos (Adnerman 23). Al mismo tiempo esto destaca uno de los aspectos más interesantes del sujeto productor de *El fulgor* argentino, puesto que re-interpreta el patrimonio común, la herencia nacional basada en objetos, memorias y personas y en los hechos gloriosos y trágicos, desde su propia situación de sujeto ahora marginado del acontecer político; el sujeto colectivo productor se auto-construye como un sujeto con posibilidad de agencia histórica. Llama la atención este aspecto local, nacional y propio del grupo productor que dirige su espectáculo deliberadamente al ámbito nacional argentino en un momento en que las producciones culturales miran hacia el exterior con el afán de obtener reconocimientos internacionales. Lo curioso, pero no sorprendente, es que a pesar de estar lejos de sus intenciones, el grupo Catalinas Sur y su director Adhemar Bianchi han sido invitados a múltiples festivales y seminarios en el exterior.

La Argentina de hoy: ¿progreso o apocalipsis?

Lo importante para este “teatro de clase media”es, según Adhemar Bianchi, su director,

que un núcleo de vecinos se convierta en productor y muestre que colectivamente se puede crear. [Este teatro] es una resistencia contra el planteo actual del hombre como elemento de consumo.... Había que reestructurar una red solidaria de lo colectivo, de lo social y de la clase media, que es fundamental porque son los que a su vez, son los transmisores de valores” (Entrevista).

Esta práctica de resistencia surge cuando el sistema político ya no es capaz de legitimarse y garantizar su rol de representante de los intereses comunes. Se establece la lucha por el sentido y con ella, la consiguiente re-entrada del sujeto a la historia y la reactivación de la esfera pública habermasiana. La sociedad civil intenta recuperar “su capacidad de presionar e influir sobre las decisiones políticas y en definitiva de discutir la hegemonía universal de la clase dominante” (Grüner 88-89).

El fulgor argentino lee a contrapelo la historia oficial argentina. El espectáculo termina con una interpretación que propone leer el discurso del poder hegemónico del momento (Carlos Menem) como una mezcla entre simulacro y pastiche. El discurso de Menem representa a la Argentina como inserta en el Primer Mundo, avanzando hacia un futuro de prosperidad y bonanza y se presenta como el discurso de la “democracia.” Este discurso pretende esconder bajo su exitismo, los lados oscuros del modelo, como son por ejemplo, las luchas que aparecen en los márgenes rurales y urbanos de la Argentina, el crecimiento acelerado de los índices de pobreza y la baja del consumo incluso de los bienes de primera necesidad. El discurso de Menem revela una actitud que parece poder adjudicar un poder omnímodo y casi mágico a la palabra, tanto para la desaparición de los efectos negativos del modelo como para sobredimensionar el reconocimiento del éxito económico hacia el exterior.¹⁵

El discurso oficial se revela entonces como un significante sin significado, como autoreferente, como una pura tautología, que además visto en una perspectiva más abarcadora, carece de todo aspecto positivo, pues Argentina, en lugar de acercarse al mundo desarrollado, se está acercando cada vez más a los niveles de los países latinoamericanos tradicionalmente más pobres. Este futuro mejor que nunca llega, asoma al espectáculo en el parafraseo de las palabras de Alsogaray¹⁶ “hay que pasar el invierno,” que adquieren actualidad en la conciencia de los espectadores bien empapados del discurso del expresidente Menem, en cuanto ellos lo asocian inmediatamente con el bien conocido “estamos mal, pero vamos bien,” de su discurso.

La resistencia surge ante el señalamiento de la discrepancia entre lo descrito en el discurso político hegemónico y lo que la realidad cotidiana argentina muestra y la percepción de esta discrepancia por el público. La crítica va mucho más allá de la mera crítica a la autoridad; se dirige hacia la estructura social como totalidad, a la división e intolerancia de las clases. Ella descubre el impacto de los setenta años de historia argentina en el argentino común; denuncia las múltiples composiciones de poder concentradas en diversas instituciones como la iglesia, el ejército, las autoridades barriales y provinciales y ridiculiza las sociedades de beneficencia. Al mismo tiempo la teatralidad exhibe cómo todas estas instituciones están atadas social y políticamente a las estructuras de poder.

La propuesta muestra la razón del poder como falaz; exhibe la escisión del discurso político y económico respecto de la realidad y traslada esta fractura a la creación simbólica que desmiente la totalización unificadora/homogeneizadora de la ideología neoliberal. Por ello, para cerrar el espectáculo, los argentinos “sobrevivientes” de la hecatombe de la globalización, entonan la “Canción final” que dice así:

No tengan miedo
Estamos vivos
Es el 2030....
Lo conocido
por ustedes terminó.
Tanto insistieron con la globalización
Que al final el globo explotó.
Y ustedes no
Porque estuvieron aquí dentro del galpón....
No se preocupen
Es una broma
Que pronto puede
Ser realidad
Porque es tan frágil
El equilibrio ente la vida y el no va más.

El espectáculo de Catalinas, desafía la lógica implícita en el concepto del “fin de la historia” que transforma lo social, lo político, la acción social, la utopía y la memoria en un conjunto de sin sentidos. La narración de los episodios de la historia es como el negativo de la fotografía oficial de la historia que aparece entonces como simulacro-máscara; lo olvidado-oscurecido-borrado aparece ahora iluminado mediante el recuerdo de los

registros cotidianos del lenguaje, los chistes del barrio, lo popular, lo urbano, lo biográfico.

Estética de mezcla, estética de resistencia

El fulgor argentino es, según su director Adhelmar Bianchi, un espectáculo de sensaciones que, sin pretensiones de vanguardia, junta lo ideológico y lo político con lo artístico, rescatando de este modo, todos los elementos necesarios para la propuesta. Las metáforas visuales del *El fulgor argentino* hacen visibles la continuidad de los cien años de historia argentina desde una estética de mezcla que incluye la teatralidad del carnaval, especialmente de la murga rioplatense, el grotesco y el sainete, la historieta y la teatralidad social cotidiana, mezcladas con la tragedia, el melodrama y la parodia. La historia narrada y visualizada como “historieta,” por la exageración de sus caracteres, es recibida fácilmente por el espectador, en su mayoría cómplice, que ve concretadas en el escenario sus ideas/imágenes: personajes-títeres gigantes exagerados y estereotipados hasta la caricatura, o a veces muñecos claramente identificables gracias a detalles muy obvios en su representación y a locuciones que vienen de la tradición oral de la historia argentina. Por ejemplo, todos reconocen a Arturo Illía, el expresidente cordobés, médico de profesión que todo “lo cura con peperina,” o la enorme gorra desproporcionadamente grande respecto de la figura del General Onganía fácilmente identificable por la redondez y la pequeñez de su figura, o la rivalidad entre azules y colorados con un ejército, ridículamente desorganizado y perdido.

La teatralidad social está incorporada de manera explícita y evidente tanto en el vestuario como en los gestos y el lenguaje verbal. En la escena discurren un inventario de figuras y los discursos nacionales más representativos, con los que el argentino está muy familiarizado: el de la clase alta, el de los militares, el de los guerrilleros, el del hombre común de barrio, el de las municipalidades, el de las damas de las instituciones de caridad y el del partido peronista. La estética de la murga es una estética de mezcla. Sin embargo, en este espectáculo este aspecto está sobredimensionado por la adicional pluralidad y diversidad de géneros estéticos, encuadrados en el prólogo “gastronómico” de la choricada,¹⁷ la presentación y la retirada, típicos de la murga rioplatense y que encuadran el espectáculo en su “disputa simbólica” para la construcción de un sentido.

Veremos a continuación cómo la desviación del género melodramático, la estética del carnaval, la ironía, la parodia y la estética del esperpento son algunas de las estrategias que este espectáculo maneja para

construir la resistencia en la escena. Empecemos con el melodrama. Su presencia en este espectáculo condice con la afirmación de que este género aparece cuando los imperativos tradicionales de la verdad y la ética han sido violentamente puestos en cuestión, y cuando la preocupación presente es por tanto la promulgación de la verdad y la ética y la instalación de un estilo de vida (Brooks 297). En este sentido, la estética del melodrama expresa este conflicto en conjuntos de figuras estereotípicas, casi siempre descritas en términos hiperbólicos que toman cuerpo en conflictos que giran alrededor de valores opuestos que corresponden a la vez, al imaginario popular que subyace a esta producción. Pero en lugar de la resolución catártica y de la restauración de los valores tradicionales propios del melodrama, éste se convierte en una tragedia. La muerte, desaparición y persecución funcionan como una interrupción de la vida. Dicha interrupción viola el género melodramático y subraya el significado ideológico del texto, en cuanto señala la imposibilidad de una resolución catártica. No es posible des-hacer lo andado para el regreso a lo que sería un estado de orden aceptable desde la mirada conformadora de esta producción, como tampoco es posible lograr la vuelta a la vida de los muertos-desaparecidos o deshacer las decisiones drásticas ya tomadas y puestas en práctica para la imposición y mantención del modelo económico.

La resistencia aparece también en la refuncionalización de la estética del carnaval. Tal como sucede en el carnaval, la distancia entre actores y espectadores disminuye. La ceremonia de la choriceada como prólogo, la ubicación en los asientos, inmersos espacialmente en medio de los múltiples niveles de la escena y la historia contada, por todos conocida, integran al espectador dentro del espectáculo, tal como sucede en la celebración del carnaval. Pero a diferencia de lo que ocurre en el carnaval, esta estética no parece tener las implicaciones ideológicas descritas por Bahktin en cuanto no consagra la igualdad de todos los ciudadanos, ni siquiera como un paréntesis en la vida de la sociedad.¹⁸ Contrariamente a lo que afirma el discurso político hegemónico oficial, el espectáculo no señala las desigualdades como algo inevitable que hay que asumir. Al contrario, acentúa la injusticia que ellas implican, denunciando las consecuencias en la vida de los ciudadanos comunes, tanto mediante la lírica de los coros como mediante la teatralidad grotesca y esperpéntica. Un buen ejemplo es la canción titulada “El cuartetazo” que en un juego lingüístico alude al Cordobazo:

Orden y progreso

Orden y moral

Grita en la rosada

El bigote militar...
el verano ya llegó
y nos ajustamos
siempre el cinturón
no somos faquires
ni lo queremos ser
tenemos que comer
Con la moral y el orden
no hacemos un carajo....
obreros y estudiantes
unidos codo a codo
y contra la injusticia
tenemos que luchar.

Con la música y el ritmo argentino contemporáneo más popular – el cuartetazo – se denuncia la imposición desde “la rosada” (la casa presidencial) de una “paz de cementerio” que es impuesta por los dictadores, “el bigote militar”; rechaza el hambre – “no somos faquires/ ni lo queremos ser” – y proclama finalmente la reacción violenta popular, el Cordobazo, que obligó a Onganía a abandonar la presidencia.

Sin embargo, cabe preguntarnos por la efectividad de tal resistencia, sobretodo y paradójicamente debido a su éxito, en cuanto el espectáculo ha corrido el riesgo de ser absorbido por el sistema con el consiguiente vaciamiento de sentido y de fuerza política.¹⁹ En primer lugar, tal efectividad parece disminuir a la luz de una lectura transcodificadora hecha desde el final. En lo que podría ser una confirmación del vaciamiento señalado, podemos observar que el espectáculo se orienta hacia la total desaparición apocalíptica, última consecuencia de la imposición del modelo económico neo-liberal en una situación en la que los que resisten no parecen tener otra alternativa que la de “jugar” o “cantar” su historia. Para los vecinos que recuerdan con mofa y tristeza los años pasados, esto podría tener además de un efecto meramente catártico, el atractivo de dar rienda suelta al recuerdo melancólico tan propio de la idiosincracia porteña. Sería posible decir también que si ese final se elaborara un poco más y no se mostrara como una simple broma, el espectáculo tendría mucho más poder superador, reformador, esperanzador de un futuro diverso respecto del presente. El espectáculo parecería quedar, entonces, en un presente desesperado en donde la única opción posible es jugar con él para poder aceptarlo, duplicando una actitud que por otra parte no es sino el espejo de la actitud general no sólo argentina

sino latinoamericana frente al momento presente, pero que empieza a mostrar resquebrajaduras por donde comienzan a infiltrarse posiciones antagónicas.²⁰ En este sentido el espectáculo podría parecer un buen resumen final del éxito total del discurso político que apoya el sistema y que ha logrado convencer a parte de la ciudadanía que no hay más alternativa que intentar sobrevivir en las actuales condiciones y enfrentar la crisis de la mejor manera posible. *El fulgor argentino* leído así no alcanza a articular ninguna propuesta anti-neoliberal o anti-colonialista; presenta la imposibilidad de modelizar el futuro desde la experiencia pasada y parece proponer una estética del desconcierto cuya única salida es la broma y el juego.

Sin embargo, por otra parte, la funcionalidad de estas estrategias parece corresponder a lo que Tiffin llama “contra discurso post-colonial,” cuando las describe como “involv[ing] a mapping of the dominant discourse, a reading and exposing of its underlying assumptions, and the dis/mantling of these assumptions from the cross-cultural standpoint of the imperially subjectified ‘local’” (98). El espectáculo descubre el discurso del poder y de la historia tradicional que se cubre con la “razón” de la civilización y del progreso, expone la conformación de este discurso desde élites configuradas de acuerdo a intereses económicos y de clase y des-mantela estas propuestas mediante el discurso verbal y escénico. A todo ello, suma una posición positiva respecto de la posibilidad de la conservación del pensamiento utópico.

La utopía no es entonces ya la grande e imposible tarea de cambiar las estructuras fundamentales; es alcanzar una meta mucho más cercana, pero que demuestra la sobrevivencia del pensamiento utópico y su apareamiento en los momentos en que este sujeto colectivo se propone expresar sus memorias para proyectarlas desde el presente hacia el futuro. Por otra parte, el éxito de éste y los anteriores espectáculos del grupo invita a que nos preguntemos si su gran recepción no obedece a la existencia de un germen de una conciencia popular que encuentra su eco en esta expresión cultural. Más importante aún, la acogida del público al espectáculo podría también tomarse como indicador de una predisposición de ciertos grupos sociales colaterales a la adscripción de posiciones críticas cercanas a las planteadas en *El fulgor argentino*. Estas posiciones podrían explicarse como la reacción de la clase media pauperizada que encuentra en el espacio teatral creado en el galpón la expresión de sus deseos, y frente a la cual dicho espectáculo ejerce la seducción de la posibilidad de una utopía futura de la que el espectáculo como “crítica reguladora”²¹ del momento actual de la política y la economía argentina sería el primer aviso. En este caso, *El fulgor*

desmiente la equivalencia de utopía con “error histórico,” al mismo tiempo que desenmascara la ideología neo-liberal, escondida bajo el disfraz de un progreso que consiste fundamentalmente, en el alcance de los lujos materiales del primer mundo (tarjetas de crédito, viajes a plazos, vacaciones en Miami, etc.); en la obtención de un aspecto físico perfecto (tal como los anuncios de los medios argentinos remarcan hasta el exceso); en el goce de los paraísos consumistas, tan propiamente llamados en el dialecto porteño “shoppings” o en la pertenencia a algún “country” con la vida de lujos y excentricidades que ello significa.

El fulgor argentino no se limita a construir maniqueamente el sentido de la historia, en cuanto explora formas oblicuas y se plantea el conflicto entre la asimilación del pasado y su rechazo (Richards 33). Se plantea la organización de un nuevo espacio cultural desde donde armar la disidencia política usando un pastiche de imágenes y de estilos híbridos y parece confirmar la existencia de “una dimensión cultural del problema en la que podríamos trabajar y la cual puede ser útil para la política” (Sarlo 91). *El fulgor argentino* no es solamente una re-presentación de sucesos históricos; es más bien una práctica de resistencia, una lucha ideológica en defensa de la agencia del sujeto colectivo productor y receptor de la propuesta. Mediante la introducción del elemento de negación dentro de la re-construcción de la historia, el espectáculo propone una comprensión alternativa desde la mirada propia y distinta que emerge desde el espacio de El Galpón de las Catalinas. Frente al discurso del poder revestido de la ficción, el artificio y la máscara, *El fulgor argentino* exhibe caras bajo las máscaras, hechos y nombres para desafiar la anomia del discurso económico del mercantilismo, denunciando la falsedad de la homogeneización mediante la marcación de las diferencias sociales, económicas y principalmente de clase. Creo que el éxito del espectáculo radica en el hecho de que éste se construye desde la voz de la comunidad, no del director ni del escritor dramático individual. Esta es una voz que nace siendo colectiva y que se extiende hacia afuera de lo marginal alcanzando lo que podría ser leído antagónicamente como un movimiento expansivo en el que los márgenes pulsan por acercarse al centro, al menos con esta expresión cultural. Este movimiento marca el contrapunto al acercamiento del centro al margen, causado por el crecimiento de los índices de pobreza y la disminución, sino la desaparición, de la clase media argentina.

La intencionalidad de *El fulgor* se hace explícita en la “Canción final,” especie de manifiesto ideológico del grupo Catalinas:

Que nadie diga “la utopía” se murió

Si para muestra basta un botón
 Aquí hay cien utópicos hoy....
 Porque pensamos
 Que aún es posible
 Por eso es que estamos acá....
 Somos la historia que el futuro
 Va a contar
 Y mal o bien nos recordarán.
 Con la memoria
 La esperanza
 Resistirá.

La esperanza y la resistencia del grupo se asienta en la afirmación de la utopía, en el mantenimiento de la memoria colectiva y en el fortalecimiento de los lazos de solidaridad. El grupo Catalinas Sur expresa, mediante pantallazos teatrales de convincente poder sintético, la conciencia de la necesidad de hacer un teatro representativo desde la pasión crítica, como un modo de mantener viva la esperanza y la memoria.

Pasadena City College

Notas

¹ Lectura que parece confirmarse a la luz del último espectáculo estrenado por el mismo grupo en mayo del 2000 y que relaciona la pobreza del siglo XIX con la situación argentina actual.

² Este es el nombre del local, recientemente adquirido por el grupo Catalinas Sur donde se realizan las funciones teatrales.

³ Hernán Vidal ha tratado extensamente el tema de la "mala conciencia" que encierran los monumentos que congelan el pasado y esconden toda la represión y el dolor que los episodios históricos encierran en su *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos*, argumento que sigue la afirmación de Benjamin de que no existe un documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarismo. En este sentido lo que hace el espectáculo en cuestión es des-enmascarar el lado oculto bárbaro de la llamada "civilización."

⁴ La murga es una manifestación artístico-popular río-platense antigua, cada vez más marginal, que en carnaval se forma por generación espontánea en los barrios populares. Tal estructura consta de una presentación, una canción que es una crítica política o de costumbres, un homenaje que se hace generalmente a grandes figuras populares y finalmente una canción de retirada con la que la murga se despide hasta el próximo carnaval.

⁵ Las letras de las canciones están tomadas del cuadernillo, repartido en las funciones de *El fulgor argentino* en 1999.

⁶ El anuncio del "fin de la historia" implica la imposibilidad de propiciar cambios reales, por ello, más que nunca se hace la política del "parche" – la ingeniería social propugnada por el popperianismo; están en boga los pequeños acuerdos, las negociaciones con los grupos, hechos en función de la mantenimiento del sistema económico neoliberal, dentro del cual lo único que cabe son los movimientos sociales con sus muy delimitados fines que sólo implican pequeñas

correcciones. Tema que empieza a aparecer también en otras producciones teatrales, por ejemplo, este es el tema central de *El saludador* de Roberto Cossa, escenificado en la temporada de teatro en Buenos Aires de 1999.

⁷ Andermann subraya como la identidad nacional y la herencia nacional reside en un patrimonio común del cual “the state becomes the principal collector, the collecting amateur’s idolatric and fetishist relation to his objects is banished, to make room for a *raison d’Etat* of taxonomic rules both ‘scientific’ and ‘objective’ (23).

⁸ Nomenclamiento irónico/despectivo que se da coloquialmente a las mujeres snobs de la clase alta argentina.

⁹ A diferencia del teatro de la dictadura y del teatro contemporáneo que trata problemas políticos metafórica o alegóricamente, aquí no hay ninguna necesidad de eufemismos o de conflictos “universales” con posible alcance a un público internacional. Esta producción está dirigida primariamente a los “vecinos” que no necesitan realizar ninguna transcodificación puesto que asisten a la re-creación sino de lo vivido, al menos de lo narrado por sus padres o abuelos.

¹⁰ El romance entre Juan (alusión indirecta a Juan Domingo Perón) el pobre y bien parecido muchacho peronista e Irene, la “niña bien,” sería un intento de hacer una alegoría sobre el último peronismo en que muchos integrantes de la clase media se identificaron con el peronismo popular en el último regreso de Perón en el 73. El hijo de la pareja parece de alguna manera expresar la idea de un posible futuro para esa unión. Esperanza que se esfuma cuando aquél se transforma en un “desaparecido”; esto último parece también aludir metafóricamente a la imposibilidad de recuperar el peronismo de los setenta.

¹¹ Esta práctica teatral-discursiva de “El fulgor argentino” intenta despertar una memoria que impulse a la acción, suprimiendo la monumentalidad de la historia (White 355), desvelando sus contenidos en la cotidianidad del colectivo, y recuperando las huellas de lo diferente, revelando la re-memorización como representación y estableciendo la historicidad al interior de la historia (Terdiman 12-70). La historia contada en la escena se revela como el locus de la alteridad y se identifica como la antítesis del gobierno de la re-democratización. Para el sujeto colectivo productor, esta recuperación de la memoria es, según Colombes, “una necesidad vital, un recurso para no morir, y también para liberarse de la opresión...[y]. eliminar los escollos que le[s] pusieron para abolir su pasado y congelar su proceso histórico...” (65), es decir, una manera de luchar contra el desplazamiento de la vida de la nación que actualmente sufre este sujeto por vía de los múltiples acortamientos económicos y legales.

¹² Con “primer peronismo” me refiero al contenido político y social de esta ideología, hasta antes de la transformación que la economía de libre mercado y la globalización implementadas por el gobierno de Menem de acuerdo con lo impuesto por los organismos internacionales.

¹³ El espectáculo empieza con los carnavales de 1930, durante la presidencia de Hipólito Irigoyen; sigue el golpe del 6 de septiembre de 1930 que pone a Uriburu en el poder y con el que se inicia la Década Infame. Así llega al 17 de octubre de 1945 y la movilización popular que lleva al poder a Juan Domingo Perón y su esposa Eva Duarte de Perón. Siguen la muerte de Eva Perón, el derrocamiento de Perón del 55 y la represión del movimiento peronista en la que se señalan especialmente los fusilamientos del 9 de junio de 1956. Luego Frondizi accede a la presidencia, quien al poco tiempo es reemplazado, a instancias de las Fuerzas Armadas, por José María Guido, cuyo mandato estuvo caracterizado por el enfrentamiento entre las facciones militares de “Colorados” y “Azules.” El 12 de octubre de 1963, luego de elecciones populares, sube al poder Illia cuya presidencia se interrumpe por el golpe militar de 1966 que pone en la presidencia al General Onganía. En 1969 explota el Cordobazo, levantamiento popular multclasista que genera el derrocamiento de Onganía y su reemplazo consecutivo por los Generales Levingston y Lanusse. Ante el creciente reclamo popular y el debilitamiento de los sucesivos gobiernos de las Fuerzas

Armadas, Perón regresa al país en 1972 y es elegido presidente en 1973. Su fallecimiento en 1974 determina el ascenso de su esposa María Estela Martínez de Perón al poder, la cual es derrotada por el golpe militar del 24 de marzo de 1976. El escenario del Club se oscurece y da inicio al “período más negro de nuestra historia, donde la tortura, el asesinato y la desaparición de hombres y mujeres, llenaron de horror al mundo entero” (programa de mano). Sigue la escenificación de la guerra de las Malvinas, ante cuyo fracaso y mentira, el gobierno jaqueado por la reacción popular, se ve obligado a permitir elecciones nacionales en las que triunfa Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical y posteriormente, la presidencia de Menem con su imposición de las políticas de libre mercado. La historia termina en el 2030, en el que aparecen los sobrevivientes de una “hecatombe.” Ellos, vestidos como extra-terrestres, se descuelgan de diversos puntos del techo de El Galpón y van cayendo al centro del escenario, donde luego de entonar la “Canción Final” de la que hablaré luego, se juntan al baile y la despedida final de la murga.

¹⁴ Esto es evidente la funcionalidad de la práctica retórica de los discursos de Onganía en que se busca demonizar, extranjerizar y desconocer a todo aquel que no calce dentro de la descripción que de la argentinidad se hace desde su ideología.

¹⁵ El politólogo italiano Norberto Bobbio en una entrevista a *El Clarín*, el 2 de abril de este año, explica la paradoja que trae la democracia: a más igualdad política, menos igualdad social. Esto es lo que ese está viviendo cada vez más intensamente en Latinoamérica y que constituyen los efectos negativos del modelo, que según el mismo teórico puede causar “tensiones formidables [que] pongan en riesgo al régimen de gobierno. Es un teorema de hierro: a más desigualdad, menos democracia.”

¹⁶ Alvaro Alsogaray, Ministro de Economía durante la presidencia de Frondizi, descrito por el historiador José Luis Romero como el “campeón de la política económica ortodoxamente liberal” aplicó en junio de 1959 un programa estabilizador que incluía la restricción crediticia, el congelamiento de salarios, la reducción del déficit fiscal, y la supresión de los subsidios. Según Romero, “el costo social de esta política fue muy alto, especialmente por la secuela de cierres y la creciente desocupación” (210-11).

¹⁷ En el “vestíbulo” se venden antes del espectáculo sánduches de chorizo, que los espectadores consumen alegremente.

¹⁸ Resulta sospechoso que en el año 2000, las autoridades hayan dado un nuevo impulso a las celebraciones barriales y ciudadanas del carnaval. Esto parece corroborar la hipótesis de Bahktin de que tal exaltación del presente intenta disimular o condenar al olvido las huellas, recuerdos, rebeliones y disconformismos del momento, descripción que parece corresponder a la Argentina actual.

¹⁹ Vaciamiento a la manera en que hoy observamos los íconos o modas de los setentas, usados por lo guerrilleros o revolucionarios de venta en los almacenes de “moda” de los reducidos más conservadores de los Estados Unidos o imágenes de la Revolución cubana anunciando por la internet alguna venta bajo el lema “ahora somos libres para comprar y vender.”

²⁰ Tal como ha sucedido por ejemplo en los Estados Unidos con las demostraciones frente a las reuniones del “World Trade Organization” (Seattle, Washington y Amsterdam, 2000) y en Argentina con la “operación escrache” de los hijos de los desaparecidos – manifestaciones que llevan ya varios años y que cada vez cobran más fuerza, y con los insistentes y cada vez más fuertes reclamos de los obispos de la iglesia argentina, que piden un “capitalismo más humano.”

²¹ Arturo Roig propone el concepto de “crítica reguladora” para explicar la presencia contemporánea del pensamiento utópico en Latinoamérica. Básicamente, la propuesta afirma que la crítica realizada al momento presente, indica indirectamente una insatisfacción con el estado de cosas que conduce a la propuesta de utopías que superarían dichas condiciones.

Bibliografía

- Andermann, Jens. "Total Recall: Texts, Corpses, the Museums of Argentinian Narrative." *Latin American Cultural Studies* 6 (1997).
- Aschcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Post-colonial Studies Reader*. Routledge: London and New York, 1995.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History" en *Critical theory Since 1965*. Hazard Adams & Leroy Searle, eds. University Presses of Florida: Gainesville, 1990.
- Bergero, Adriana y Fernando Reati (compiladores). *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale, 1976.
- Colombres, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Serie Antropológica, 1997.
- Geirola, Gustavo. "Padres malos e hijos desesperados: memorias del amor mal llevado en el cine reciente de Solanas y Subiela" en Bergero, *Memoria colectiva y políticas de olvido*.
- Grüner, Eduardo. "Las fronteras del (des)orden. Apuntes sobre el estado de la sociedad civil bajo el menemato," en Atilio Borón (comp.). *El menemato. Radiografía de dos años de gobierno de Carlos Menem*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena S.A., 1991
- Habermas, Jurgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: M.I.T. Press, 1987.
- "La democracia debe recuperar el contenido ideológico" Entrevista a Norberto Bobbio. *El Clarín*, 2 de abril del 2000.
- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1991.
- Richards, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Roig, Arturo Andrés. *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América*. San Juan: Editorial Fundación Universidad de San Juan, 1995.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Huemul: Buenos Aires, 1987.
- Sarlo, Beatriz. Cultural Studies Questionnaire. *Latin American Cultural Studies* 6 (1997).

-
- Sosnowski, Saúl. "Políticas de memoria y de olvido" en Bergero, *Memoria colectiva y políticas de olvido*.
- Terdiman, Richard. *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Tiffin, Helen. "Post-colonial Literatures and Counter-discourse." *Post-colonial Studies Reader*. Bill Aschcroft et. al. (eds). Routledge: London and New York, 1995.
- Vidal, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: una cuestión teórica*. Newark: J. De la Cuesta, 1994.
- White, Hayden. *Metahistory*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1973.