

# La alianza de los cuerpos migrantes: del cuerpo-metáfora al cuerpo-sujeto en *Venimos de muy lejos* de Catalinas Sur



Angela Di Matteo

Università degli Studi Roma Tre, Italia

[di.matteo.an@gmail.com](mailto:di.matteo.an@gmail.com)

Fecha de recepción: 12/08/2019. Fecha de aceptación: 24/09/2019.

## Resumen

En 1983, al término de la dictadura militar argentina, en el barrio porteño de La Boca se constituye el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur. La voluntad de los vecinos por recuperar el derecho a aparecer (Butler, 2015) en el espacio público del Estado, a través del espacio íntimo de la memoria, lleva a la composición en 1989 de *Venimos de muy lejos*, un homenaje para todas las generaciones de inmigrantes europeos llegados al país a lo largo de los siglos XIX y XX. Presentada en 1990 en la Plaza Islas Malvinas, la pieza – que se sigue montando todos los años – se transforma en 2013 en una película documental que atestigua la historia de la resistencia política y cultural llevada a cabo por el proyecto comunitario. En la mezcla de registros (entrevistas, testimonios, grabaciones teatrales y montajes cinematográficos) y lenguajes escénicos (cocoliche, cantos populares italianos y españoles, murga uruguaya, títeres y circo), *Venimos de muy lejos* se transfigura, tanto en la pantalla como en el tablado, en un cuerpo plural hecho de muchas voces y de muchos hablantes, un cuerpo en tránsito que, en la escena abierta de la calle, ya no es espectáculo de algunos sino experiencia de todos.

## Palabras clave:

Teatro comunitario  
*Venimos de muy lejos*  
migración  
cuerpos aliados  
derecho a aparecer  
Catalinas Sur

## Migrant Bodies in Alliance: from the Metaphor-Body to the Subject-Body in *Venimos de muy lejos* by Catalinas Sur

## Abstract

In 1983, as the Argentinian military dictatorship ended, the Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur was founded in the Buenos Aires neighbourhood of La Boca. The neighbours' desire to claim back their right to appear in the public space of the state through the intimate space of memory leads to the composition of *Venimos de muy lejos* (1989). This work pays homage to all generations of Europeans who migrated to Argentina in the 19th and 20th centuries, and it has been staged every year since 1990, when it was first presented at the Plaza Islas Malvinas. In 2013, it was turned into a documentary film that bears witness to the history of the political and cultural

## Keywords

Teatro comunitario  
*Venimos de muy lejos*  
migration studies  
Bodies in Alliance  
right to appear  
Catalinas Sur

resistance carried out by the communitarian project. Both on screen and on stage, *Venimos de muy lejos* transfigures into a diverse body through the mixture of genres and registers (interviews, testimonies, live performance clips and edited films) and scenic languages (*cocoliche*, Italian and Spanish folk songs, Uruguayan murga, puppets and circus). Such a body is composed of many voices and many speakers and, as it moves on the open stage of the road, it is no longer a show for few but a real experience for all.

*¡Ay, vecino vengasé, vengasé para la plaza,  
no se quede solo, mirando tele en su casa!<sup>1</sup>  
Yo creo en la conciencia del nosotros.  
O somos un nosotros y nos salvamos todos juntos,  
o nos vamos ahogando de a uno.<sup>2</sup>*

1. Versos cantados por los integrantes de Catalinas Sur al finalizar sus funciones.

2. Adhemar Bianchi in Scher, 2010: 65.

Catalinas Sur, microbarrio construido en los años 60 por la Comisión Municipal de la Vivienda en la entrada de La Boca (una de las zonas que más albergaron a los miles de extranjeros que llegaron al país con los flujos migratorios de los siglos XIX y XX), en los 80 se transforma en el motor de una verdadera revolución artística y política. Entre los monobloques, los jardines y las veredas de este complejo habitacional en el sur-este de Buenos Aires, nace en 1983 el primer grupo de Teatro Comunitario, uno de los proyectos culturales más influyentes de la Argentina de la postdictadura.

Por voluntad de un grupo de padres de alumnos de la escuela Carlos Della Penna, limitados y saboteados por la cooperadora escolar en sus iniciativas sociales, en un principio se forma el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, que luego tomará simplemente el nombre de su barrio de nacimiento. Bajo la guía de Adhemar Bianchi, director uruguayo exiliado a la Argentina a partir de 1973, el proyecto reúne a actores-vecinos no profesionales de todas las edades y los sectores sociales animados por la reconstrucción de la vitalidad y la belleza de una comunidad de amigos y conciudadanos.

Realidad autoconvocada y autogestiva, este “invento tan argentino como el dulce de leche” (Rosemberg, 2009: 7), constituye una práctica absolutamente innovadora que, además de los ensayos y de las funciones, cuenta con la creación, a partir de 1993, de talleres y laboratorios de baile, canto, música, escenografía, murga, tango y títeres. Su profundo compromiso social se refleja en el constante trabajo de recuperación de la memoria tanto a nivel local como nacional e internacional. Junto con el Circuito Cultural Barracas nacido en 1996 de la mano de Ricardo Talento, el grupo pionero de La Boca siempre supo mantener su mirada dentro y fuera de su propio espacio territorial. En el marco del proyecto Carpa Cultural Itinerante inaugurado en 2002, la colaboración entre Talento y Bianchi resulta imprescindible en la difusión del teatro comunitario en otros barrios y en otras ciudades: los dos directores llevan la puesta en escena de la obra *Venimos de muy lejos* de Catalinas Sur a varios otros sitios y, tras asambleas con la población local, logran impulsar la creación de nuevos grupos y nuevas iniciativas.

A partir de la crisis de 2001, que dió nueva linfa a la resistencia artística y que llevó a la formación de la Red Nacional de Teatro Comunitario en 2003, el infatigable compromiso de Bianchi y Talento, y de todas las personas que trabajan en la recuperación de la(s) memoria(s) a través del teatro, permitió que la acción comunitaria de Catalinas Sur, que hoy cuenta con treinta y seis años de trayectoria y más de trescientos integrantes, se volviera una acción política de concientización, de comunión ciudadana y de cicatrización de la violencia de estado.

## Venimos de muy lejos: una experiencia comunitaria

El 9 de julio de 1983, Catalinas Sur hace su primera aparición pública: en el campo de fútbol, cerca de la Plaza Malvinas, se reúnen unos vecinos de la mutual para una choricada, evento no de poca importancia si se piensa que aún no se había levantado el estado de sitio. En diciembre del mismo año se estrena en la plaza *Los comediantes* de Mercedes Rein y Jorge Curi, obra basada en textos de Lope de Rueda, Gil Vicente y Gómez Manrique, Miguel de Cervantes y Federico García Lorca y que, por representar el tema de la censura, establece directos paralelismos con el clima político de aquel entonces. Y de hecho, según cuentan algunos integrantes de la época, durante la función comenzó a sobrevolar un helicóptero que, al final, tuvo que retirarse al darse cuenta que la gente sólo se había juntado para mirar una obra del Siglo de Oro español. En 1984 se monta *El herrero y la muerte*, pieza dirigida por Bianchi y Marianela Rodríguez que enfrenta la lucha del hombre por la supervivencia, mientras en 1986 los Catalinas proponen su versión del *Sueño* shakespeariano con *Pesadilla de una noche en el conventillo*.

A finales de los 80, el grupo empieza a trabajar en *Venimos de muy lejos*, proyecto inédito que se convertiría en uno de sus espectáculos más emblemáticos. La preparación, que empieza en 1988, tarda casi tres años: durante ese tiempo los vecinos, intérpretes y autores del texto, recuperan sus recuerdos y los de sus padres y abuelos para juntar las piezas de una memoria barrial, nacional y transatlántica. “*Venimos de muy lejos*”, anota Edith Scher, “no tiene una visión antropológica, ni siquiera histórica, en el sentido académico de la palabra. Fue una búsqueda de la memoria, a través de la estructura familiar y territorial” (2010: 137). La obra, que se estrena en diciembre de 1990, en la plaza Islas Malvinas y que, desde entonces, se sigue montando todos los años, representa un homenaje a la migración europea a La Boca (y a la Argentina en general), llevando a la escena las dificultades lingüísticas, económicas y sociales de los inmigrantes, pero incluso su fuerza y su sentimiento de colectividad.

Sin recurrir al drama psicológico, *Venimos de muy lejos*, dirigida por Adhemar Bianchi, Stella Giaquinto y Nora Mouriño, teatraliza todos los *topoi* del fenómeno migratorio: el mito de la América, el viaje, la aduana y la invención de los nuevos apellidos, la precariedad de los conventillos, la distancia y la nostalgia. Sin embargo, a pesar de los temas tratados, la obra se caracteriza por su energía cautivadora capaz de conmover la mirada y el corazón de cada espectador. De hecho, la desesperación por la pobreza pronto es reemplazada por la comicidad del cocoliche y la alegría de la murga y de las canciones.

La pieza, que consta de un acto único y quince escenas, se abre con la personificación de la Argentina que recibe a los nuevos ciudadanos venidos de Europa:

República: Sí, soy yo, ¡Argentina! La de las vacas gordas. Aquí estoy, en el granero del mundo, esperando que lleguen ellos. Es que con esta salvajada de acá, no se puede, che. ¿Y qué querés que te diga? A mí me encanta mirar a Europa, ¿por qué no? Todavía soy joven, ¿no te parece? Pero mirá, ya llegan, ¡ahí vienen!

[...]

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

Pasen y vean: las espigas de trigo que crecen hasta el cielo, la plata del Dorado que cubre nuestro suelo y el horizonte tapado de vacas hasta donde alcanza la vista, che!<sup>3</sup>

3. Hasta el momento no existe una versión impresa de la obra, por lo tanto no es posible señalar detalles bibliográficos de edición, año y páginas. Todas las citas presentes en este artículo se sacaron de la copia que recibí de forma personal y gratuita por la directora Stella Giaquinto y la asistente de dirección Nora Mouriño y que lleva como fecha vigente diciembre de 2003.

Ya a partir de las primeras líneas se puede apreciar la profunda carga tragicómica de la obra. Argentina, tras el desmembramiento de las comunidades indígenas llevado a cabo por las sangrientas campañas militares durante la segunda mitad del siglo XIX, abre su *desierto* a una migración europea que no sabrá cumplir con las *expectativas civilizadoras* del estado nacional: de hecho, como es sabido, a bajar de esos barcos será una multitud pobre, iletrada, procedente sobre todo del sur y del este del viejo continente. En la escena, la canción de la llegada de los inmigrantes, que salen del vientre de un barco enorme, lleva consigo la profunda tristeza del viaje:

Venimo de l'Europa, del hambre, de la guerra  
Dejamo nostra casa, dejamo nostra terra.  
Traemo la nostalgia, traemo la alegría,  
Venimo a la Argentina ¡Queremo lavorar!  
Venimo de muy lejos con mucho sacrificio,  
Mangiamo pasta sciuta, dormimo en el pasillo,  
Faciamo el amore, tenemo molti figli.  
Traemo la esperanza ¡Queremo lavorar!  
¡Queremo lavorar! ¡Queremo lavorar!

Muy pronto el fracaso del sueño sarmientino resuena también en las palabras del presidente Nicolás Avellaneda dirigiéndose a su ministro de guerra Julio Argentino Roca:

AVELLANEDA: Usted hágame un lugar para esos gringos que tengo en el Hotel de los Inmigrantes. Los que llegaron hasta ahora no son en realidad lo que esperábamos, pero alcanzan para reemplazar a esos gauchos vagos y malentretidos.

La escena siguiente es ambientada en la oficina de migración donde la siniestra empleada Gertrudis es encargada de registrar nombres y oficios de los recién llegados.

VASCO: Pues mujer, que en mi pueblo todos saben que me llamo Manuel, Manuel Torubio Aipuzcoa Arruñada de Ayarragaray.  
GERTRUDIS: Manuel Garay. ¿Oficio?  
VASCO: Pues mujer, que en la Euskadia un hombre hace de todo. Desde cargarse una mula al hombro hasta hachar un bosque entero para hacer leña, matar toros a puñetazos en San Fermín y ordeñar hartos de vacas, sí! sí!  
GERTRUDIS: Si ordeña vacas, lechero. El que sigue.

Tras el juego de palabras con el nombre del inmigrante Manuel, que retoma la figura de Juan de Garay, conquistador de origen vasco y autor de la segunda fundación de Buenos Aires, los diálogos siguen entre la risa de cómicos malentendidos lingüísticos y la amargura trágica de quien ha dejado todo, perdiendo su pasado sin conocer nada de su futuro:

Giovanni: Scusi... Scusi... Giovanni Malatesta. De professione linotipista. Agitatore vocazionale. Cittadino del mondo.  
Gertrudis: ¿Vacunas?  
Giovanni: ¿Vacunas? ¡Bakunin! El anarquismo è el único salvatore.  
Clementina: (*entrando con sus cuatro hijas*) Eco! Salvatore! ¿Usté lo ha visto al Salvatore? Hace sei anni que se ha venito a la Argentina, y hace quattro anni que no me ha escrito ni una lettera. ¿No lo ha visto?  
(*Giovanni se va confundido*)  
Gertrudis: Calma! Calma!  
Clementina: Signorina... signorina... Usté que está aquí en la porta de este paese, lo tiene que haber visto al Salvatore. È un huomo elegante, buen mozo. ¿No lo ha visto?

Gertrudis: Calma, señora.

Clementina: Ma que calma! lo tengo que encontrarlo al Salvatore. Ho venduto tutto en l'Italia y he venito a la Argentina porque no aguantaba más sin sabere nada de ese figlio de una putana!

Gertrudis: Calma, señora! ¿Nombre?

Clementina: Va bene, Clementina Costadoni de Bozzani. E quattro figlie.

Gertrudis: Clementina Cuatrofille. Se cierra la oficina. Hora de almuerzo.

Clementina: ¡Speta Speta Signonira!

*(Gertrudis se va y Clementina sigue, dirigiéndose al público)*

¿Ma qué hago io sola en questo paese con quattro figlie si no lo encuentro al Salvatore? Cinque giorni habiamo estado viviendo en el hotele de l'inmigrante.

Ma adesso, ¿dove andiamo? ¿Qué faciamo adesso? ¿Dove andiamo?

*(Aparece el Barrendero)*

Tras el cierre de la oficina, el grupo se dirige al conventillo de doña Angiulina en La Boca, cantando con la música de “Bella ciao”, canción popular italiana que se convirtió en el símbolo de la resistencia de los partisanos, grupos resistentes contra el fascismo y el nazismo:

Somos los tanos  
Que aquí llegamos  
Oh Boca ciao, Boca ciao,  
Boca ciao, ciao, ciao,  
Para el armado del conventillo  
Dove arriviamo per vivir.  
Somos los tanos  
Que aquí llegamos  
Oh Boca ciao, Boca ciao,  
Boca ciao, ciao, ciao  
¡Forza compagni lavoratori  
que qui la casa costruirem!

Entonces el conventillo de Doña Angiulina se puebla de italianos, españoles, rusos, polacos y exiliados políticos representados por los personajes de Manuel, el lechero; Giovanni Malatesta, el anarquista; Marguerite Condón, la prostituta; don Jaime, el judío; Clementina Cuatrofille y, obviamente, todos los demás inquilinos llegados en precedencia. La experiencia del conventillo, entre luchas por el uso del agua, calumnias y corrupción – “perque”, como escribía Armando Discépolo, “éste es no paíse hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo” (1969: 258) – encuentra una clave burlesca de representarse la cual, si por un lado no deja de mostrar la miseria, por el otro desdramatiza la precariedad de la vida con la comicidad de los estereotipos. Todas las disputas se calman finalmente con la aparición de las cartas, personaje dotado de voz propia que llega de tierras lejanas y fluctúa por el tablado construyendo trayectorias invisibles de palabras viajeras.

La historia sigue con el encuentro entre Roca, ya nuevo presidente, y los independentistas de la República Popolare de La Boca que, con la melodía del *Rigoletto*, cantan:

In questa terra, terra xeneixe  
Una república noi fundaremo  
Una república in questa terra  
Terra xeneixe, di qualità.

En la batalla entre los xeneixes y el ejército argentino, así como se ha visto anteriormente con la canción “Boca ciao”, la estrategia intertextual de las canciones permite

crear juegos interlingüísticos e intertemporales que ubican el escenario en una dimensión geográfica y cronológica móvil, capaz de desplazarse no sólo de un lado a otro del Atlántico, sino inclusive de un lado a otro de la frontera histórica. En la escena que reproduce la rebelión genovesa de 1882, la música de Verdi culmina paródicamente en el grito del coro “¡Con amor, libertad, pizza y fainá!”, verso que expresa, en su comicidad culinaria, una síntesis de la identidad boquense. La Boca, escribe Vanni Blengino, representa un “*superluogo della modernità, in quanto nella sua rappresentazione si sovrappongono e convergono una quantità di ingredienti, come nella pizza argentina, che accumulava la tradizione ligure e quella meridionale*”[ “superlugar de la modernidad, ya que en su representación se sobreponen y convergen una cantidad de ingredientes así como en la pizza argentina, que sumaba la tradición ligur con la meridional” (traducción mía).] (Blengino, 2005: 278). En esta mezcla de referencias, estilos y lenguajes, la estructura musical de la obra, que también incluye melodías españolas con resonancias de zarzuela, funciona como homenaje a la tradición de los inmigrantes y, al mismo tiempo, la modificación de las letras constituye el aparato humorístico del texto. “La resignificación de la tradición, la desautomatización de una realidad injusta pero naturalizada, usando para ello una melodía de moda, el uso de una música conocida cambiándole la letra para decir exactamente lo contrario, sabiendo que el espectador conoce la original y leerá esa discusión” (Scher, 2010: 101) permite dibujar en la escena un palimpsesto histórico-musical que juega con los pilares de la cultura popular.

Cuando los italianos y los *héroes del desierto* están casi a punto de establecer un acuerdo, llega de repente Giovanni Malatesta con una bomba encendida en la mano:

GIOVANNI: Ma qué ordine! Qué autoridá! La única autoridá è la comunidad de los individuos y la única ley la libertad individual!

Este personaje, que calca las figuras de Enrico Malatesta y Severino Di Giovanni (cfr. Cattarulla, 2009), famosos anarquistas italianos que vivieron en la Argentina de 1885 a 1889 y de 1923 a 1931 respectivamente, a lo largo de todas las escenas se hace cargo de difundir “la lucha contra la explotación por la libertad de los individuos”. Como en la aduana y en los ataques contra Roca, también durante uno de los momentos finales, en el cual se reproduce la fiesta del carnaval con bailes y cantos de la murga, el anarquista se lanza contra las indignas condiciones laborales de los inmigrantes que no mejoran a causa de las fuertes restricciones aprobadas por el Senado:

SENADOR 1: Distinguidísimos senadores: votemos hoy mismo la Ley de Residencia, para que se vaya toda esa chusma, que con tanta buena voluntad y generosidad trajo el distinguidísimo Presidente Avellaneda. Ahora, le ponemos la ropita, los mandamos a casita, y noni, noni, con su mamita.

SENADOR 3: ¡A casita! ¡A casita! ¡Con su mamita! ¡Con su mamita!

oSENADOR 2: Sin duda, señor senador. Promulguemos y decretemos la Ley de Residencia, para expulsar de nuestro país a todos esos anarquistas, internacionalistas y subversivos.

La Ley de Residencia, que a partir de 1902 establecía la expulsión de los extranjeros indeseables – “puesto que en 1879 el peligro al Estado había dejado de ser el representado por los indios” y remplazado por “el inmigrante instruido en ideas revolucionarias y anarquistas” (Sánchez Elgue, 2016: 919) provoca en la escena la rebelión de los inquilinos:

Todos los inquilinos de La Boca  
Van a luchar, van a luchar,  
Para que el conventillo sea digno

De ser su hogar, de ser su hogar.  
Con techos que no lluevan  
Y piletas para lavar, para lavar,  
Sin mugre y con ventanas que sean lindas  
Para soñar, para soñar.

Con la música de “Funiculi-Funiculà”, antigua canción popular napolitana, el coro atestigua la resistencia activa del grupo migrante que, animado por los principios anárquicos de Giovanni, ahora sabe luchar por sus derechos frente al desalojo de los conventillos.

Al final de la obra, los inquilinos abandonan el edificio para dirigirse a un nuevo barrio o una nueva ciudad, dejando a Angiulina como única habitante:

ANGIULINA: Adíó! Adíó! lo me he quedado sola qui, non tengo dove partire. E non voglio ritornare a l'Italia dopo di tanto tempo, cosí sola, póvera, e vechia. Vechia como questo conventillo, con tutto lo techo roto, la cañería pudrita e tutto pieno de cucarachas. Adesso, incominciarán a arrivare nuovi inmigranti, de altre paese, e io staré quí, continuaré siendo l'encargada, ma essi non sarai mi amici.

En un nuevo juego cronológico, el tablado se llena otra vez de inmigrantes procedentes de distintas partes de América Latina. A medio camino entre el pasado y el presente, la historia de la migración se reanuda y, aunque la época haya cambiado, siguen presentándose los mismos problemas.

PARAGUAYO: Usté chamigo me dijo que tenía baño privado.  
CÍVICO: No, mi amigo, lo que yo le dije es que estaba privado de baño.  
ANGIULINA: Ma no! Cállese la boca! Ma è vero, el bagno è privado. Usté entra, cierra la porta e no lo vé nessuno.

La pieza se concluye con la canción “Venimos de muy lejos”, la misma cantada por los migrantes salidos del barco al principio del espectáculo con las notas de “Papaveri e papere”, canción italiana de 1952, que va cerrando el círculo de un movimiento de idas y de vueltas, que parece no terminar tampoco en nuestros días.

El canto coral que acompaña los personajes en sus momentos de mayor tristeza, alegría y rebelión, fortalece el vínculo con la colectividad y acerca los individuos en un nosotros ya que “los coros”, escribe Lola Proaño-Gómez, “transmiten el saber común, la memoria compartida y expresan el sufrimiento pasado por el pueblo o el barrio.” (2007: 169). A la fuerza del coro se suma la murga, introducida por los directores Bianchi y Giaquinto, ambos uruguayos, que con la espectacularidad de la unión entre música, cantos, bailes y disfraces ilumina la escena con su luz transgresora y vital. También los títeres forman parte de la polifonía plástica de la obra: los personajes de Roca y Avellaneda, así como de la empleada de la aduana, están representados por títeres altos y cabezudos que, por un lado, provocan un inmediato efecto paródico y, por el otro, a causa de la intensidad de su deformación icónica, evocan una profunda inquietud en la mirada del espectador.

El diálogo entre pasado y futuro, migraciones de antes y migraciones de hoy, también encuentra un espacio de elaboración en la otra orilla del océano gracias a la compañía italiana Teatro Núcleo. En una estrecha relación de solidaridad y admiración con Catalinas Sur, en 2006 Antonio Tassinari y Cora Herrendorf (ya fundadora con Horacio Czertok de la Comuna Núcleo en 1974, en Buenos Aires y, luego, en 1978, en Ferrara) fundan el proyecto de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro (Ferrara) y en julio de 2012 estrenan *La patria nuova*. Historia de los italianos que durante los siglos XIX y

XX dejaron sus familias para viajar a América, *La patria nuova* termina denunciando la realidad italiana en sus actuales políticas migratorias, reflejando de este modo las mismas dinámica éticas y estéticas de *Venimos de muy lejos* (cfr. Russo, 2014).

El legado del proyecto comunitario de Catalinas Sur se transforma en 2013 en una película documental que atestigua la resistencia cultural llevada a cabo por los vecinos-actores de La Boca. El 5 de septiembre de 2013, en el marco del Día del Inmigrante, se estrena *Venimos de muy lejos, la película*. Dirigida por Ricardo Piterberg, la cinta no es una simple grabación del espectáculo, sino una forma de reconstrucción de todo el proceso que llevó a la creación de la obra. En la película, según se lee en la página web de Catalinas Sur,

el límite entre el documental y la ficción se borra, pasado y presente se encuentran y, entre recuerdos, canciones, títeres y vestuarios de época emergen las historias de italianos, gallegos y judíos que unen al menos tres generaciones (abuelos, hijos y nietos) marcadas por la migración y unidas a través del tiempo por su carácter emprendedor, solidario y comunitario. ([https://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=136&Itemid=58&lang=es](https://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=136&Itemid=58&lang=es))

En la mezcla de registros (entrevistas, testimonios, grabaciones teatrales y montajes cinematográficos), que acompañan la pluralidad de los lenguajes escénicos (cocoliche, cantos populares italianos y españoles, murga uruguaya, títeres y circo), *Venimos de muy lejos* se transfigura, tanto en la pantalla como en el tablado, en un cuerpo plural hecho de muchas voces y de muchos hablantes, un cuerpo en tránsito que en la escena abierta de la calle se ofrece a la experiencia de todos.

## Corporalidades aliadas: del cuerpo-metáfora al cuerpo-sujeto

La poética teatral de *Venimos de muy lejos* promueve una acción comunitaria que apunta a rehabilitar el entramado social a través de la recuperación del archivo memorial nacional. El testimonio escénico de la obra se consigna a sus espectadores “como un sueño utópico de integrar la sociedad del espectáculo a partir de un sincretismo de lenguajes artesanales, sin hacer concesiones de sus valores y objetivos: celebrar la memoria a partir de los intereses de la comunidad” (Borba, 2010: 52) y de la apropiación de los espacios públicos contra el blindaje domiciliarario y la enajenación urbana.

La posibilidad de cambiar este estado de cosas reside en el ágora, un espacio que no es ni público ni privado sino, más exactamente, público y privado a la vez. El espacio en el que los problemas privados se reúnen de manera significativa, [...] el espacio donde pueden nacer y cobrar forma ideas tales como el “bien público”, la “sociedad justa” o los “valores comunes”. El problema es, sin embargo, que poco ha quedado hoy de los antiguos espacios privados-públicos, y no hay tampoco otros nuevos que puedan reemplazarlos. De los antiguos ágoras se han apropiado emprendedores entusiastas y han sido reciclados en parques temáticos, mientras poderosas fuerzas conspiran con la apatía política para negar el permiso de construcción de otros nuevos (Bauman, 2001, 11).

Teatro de vecinos para vecinos – según reza su definición más popular – el teatro comunitario representa una respuesta concreta a la apatía que señala Bauman ya que, escribe Marcela Bidegain, “cada vez con más fuerza redobla su apuesta y nos invita a salir a la calle, a mirarnos y reconocernos a pesar de las pestes globales, los desastres naturales, los miedos a la violencia urbana y al apogeo de las redes virtuales que nos comunican en ausencia del cuerpo” (2011: 86-87).



A la luz de esta filosofía ética que busca conectar las relaciones humanas del barrio, el teatro de vecinos se caracteriza principalmente por su estructura coral: por su intrínseca naturaleza, el teatro comunitario no concibe actores protagonistas frente a figuras marginales, sino la labor conjunta del grupo que, justo gracias a su heterogeneidad, constituye un único y polifónico personaje colectivo. El teatro comunitario piensa y actúa desde la perspectiva del nosotros, “la más generosa de las personas gramaticales” (Scher, 2010: 65), ya que “plantea interrogantes en torno a la identidad, en tanto implica un ejercicio de reflexión sobre el pasado compartido, la percepción del presente y la expectativa del futuro” (Fernández, 2013, 100). Retomando los ejes de la pedagogía horizontal de Paulo Freire, el teatro de Bianchi y Giaquinto lleva a la escena conocimientos y talentos que se desvinculan de la dimensión individual para poner a disposición de todos, tanto de los actores como del público, la experiencia intergeneracional.

Llevar los recuerdos familiares afuera del ambiente doméstico – como en el caso, por ejemplo, de la actriz-vecina Cristina Paravano, quien ha interpretado durante veinte años el personaje de su bisabuela Clementina Costadoni De Bozzani – significa establecer un vínculo de interdependencia entre la experiencia privada y la experiencia colectiva. La co-participación de los vecinos en la reconstrucción de la historia nacional por medio de historias personales colectiviza el individuo sin desaparecer sus signos particulares, ya que la narración de lo propio, al salir al espacio de todos, se proyecta en la perspectiva de una dimensión intersubjetiva donde la existencia del *yo* se produce sólo a partir de una dinámica relacional de *nosotros*. Sin duda, la acción colectiva no minimiza, sino promueve el desarrollo de la subjetividad de los integrantes: la co-actuación de la dimensión coral estimula la conciencia del individuo que justo en la frontera prosémica de la intercorporalidad encuentra un nuevo espacio de relación y enfrentamiento. De hecho, el cambio social puede ocurrir solamente en el territorio entre-los-cuerpos puesto que la práctica grupal activa una nueva memoria socio-corporal que cada vecino irá reproduciendo en sus contextos familiares y laborales de pertenencia. De hecho

los cuerpos tienen la posibilidad de establecer relaciones inter-corporales diferentes, resistiendo a aquello que ha sido internalizado por la imposición de la norma social; esto se lleva a cabo mediante el borramiento de la memoria de lo “apropiado” instalada en los cuerpos y que rige las relaciones e interacciones sociales (Proaño-Gómez, 2016: 44).

Por lo tanto, la alianza de los cuerpos migrantes de Catalinas Sur, que surge “con el objetivo de restaurar el tejido social devastado, reagruparse, y rehabilitar el espacio público abandonado” (Rosemberg, 2009: 9) convierte la acción escénica en una estrategia de transformación social. La operación de recopilación de fragmentos familiares permite llevar el espacio íntimo de los recuerdos al espacio público que la dictadura había logrado vaciar. De hecho, la topología elegida para la puesta en escena desafía “la desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes, tradiciones” (Invernizzi, 2013: 11) para reconstruir y reconquistar un espacio resiliente, inclusivo y transformador. La experiencia de la plaza se inscribe en lo que Dubatti denomina “el canon de la multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas” (2011: 74).

*Venimos de muy lejos* se opone al bloque dictatorial como un otro antagónico y, por medio de la re-ocupación de plazas y calles como espacios privilegiados para la representación de la memoria, actúa su resistencia política a partir de la reapropiación de lo que Judith Butler define “el derecho a aparecer”, es decir, “una reivindicación

corporeizada de una vida más vivible” (2017: 31). A la luz de esta perspectiva, tanto la presencia de los actores como de los espectadores representa una precisa voluntad de emplazamiento que tiene el objetivo de volver la calle un lugar habitable, libre y seguro. “Emplazar [...] supone citar – dar cita – en un lugar y hora exacta a alguien para que algo ocurra. Emplazar significa, también, estar en la plaza, situarnos, colocarnos, ubicarnos, comprometernos” (Belausteguigoitia Rius-Lozano de la Pola, 2012: 4). De ser así, el nuevo ágora comunitario se vuelve una superficie de donde “los cuerpos aliados” (Butler, 2017) pueden reactivar un proceso democrático de re-aparición puesto que

cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos (virtuales incluidos) están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político, y que, amparándose en su función expresiva y significante, reclaman para el cuerpo condiciones económicas, sociales y políticas que hagan la vida más digna, más vivible, de manera que ésta ya no se vea afectada por las formas de precariedad impuestas (Butler, 2017: 18).

Al re-aparecer, es decir al hacerse visible frente a un sistema que durante años ha ocultado y prohibido su existencia pública, el *cuerpo emplazado* afirma su vida biológica y política. Aún antes de la razón de su aparición, o sea del contenido específico de su participación en la asamblea, el cuerpo que se muestra en un espacio de visibilidad pública actúa *políticamente* por el solo hecho de estar presente en ese espacio.

La performatividad de la aparición de los cuerpos de *Venimos de muy lejos*, que se determina a partir de la alianza de los vecinos-actores con los vecinos-espectadores, activa su dimensión agéntica (participar para cambiar) en el mismo momento en que manifiesta su dimensión expresiva (participar para estar presente). Esta significatividad intrínseca a la acción corporeizada, que antecede las instancias específicas de la reunión, toma particular importancia dentro de un contexto que hasta 1983 prohibía las reuniones de más de dos personas. Aplicando la perspectiva de “la política de la calle” de Judith Butler, podemos afirmar que en la plaza argentina de la post-dictadura “cuando las multitudes se reúnen, lo que está en juego, aquello por lo que se lucha, es justamente el carácter público del espacio” (2017: 75).

De hecho, al montarse en una plaza, evento imposible de pensar para aquellos años e incluso para los apenas posteriores a la dictadura, el viaje de los inmigrantes duplica su fuerza simbólica y social justo gracias al plusvalor topológico que le atribuye el lugar circundante. “«Poner en escena»», comenta Luigi Allegri, “significa antes que nada esto: no tanto «poner algo dentro de un espacio» (acciones, situaciones, personajes, acontecimientos, palabras, gestos, objetos) sino más bien «poner un espacio en escena», es decir designar y activar escénicamente un espacio” [La traducción es mía.] (1997: 81). Entonces, por la estrecha conexión que viene a crearse entre el espacio escénico y el espacio extra-escénico, no se puede separar la acción teatral del espacio en donde la acción se desarrolla: como en un tablado dentro de otro tablado, el escenario urbano de la Plaza Malvinas se vuelve parte integrante de la escena y refuncionaliza los contenidos de la obra.

Además, si es cierto que todo espectáculo teatral proyecta la sociedad que representa por medio del cuerpo de sus actores, en *Venimos de muy lejos* el cuerpo en escena pertenece a auténticos herederos de una historia familiar que durante cada función re-viven el pasado de sus padres, abuelos y bisabuelos.

No son actores representando una ficción. Son vecinos que re-viven la historia guardada en viejos documentos y hecha presente a través de la tradición oral de

sus antepasados. Una historia que atañe a su vivir, a la formación del espacio en el que transcurren sus actividades y a creencias y relatos heredados que forman su historia personal (Proaño-Gómez, 2016: 44).

Bajo esta perspectiva se entiende que el teatro de la plaza de Catalinas Sur es una forma escénica que se coloca a medio camino entre la representación y la performance. Por un lado, *Venimos de muy lejos* responde al esquema del teatro clásico, pero, por el otro, por ser los actores re-creadores de una memoria íntima, propia, que hasta puede modificar la parte de un personaje según el vecino que la interprete, la pieza toma el carácter de lo que Erika Fischer-Lichte define, en su *Estética de lo performático*, un *acontecimiento*. Pensar *Venimos de muy lejos* no simplemente como “una obra artística de existencia independiente, al margen de sus productores y receptores” (Fischer-Lichte, 2017: 45), sino en la óptica del acontecimiento significa asumir que lo que acontece en el escenario, y por ende en la plaza, es algo que está pasando de verdad, que supera la ilusión del tiempo y del espacio dramático y produce una intervención en la vida real del país.

La transformación del cuerpo del actor-ciudadano, que por reclamar el derecho a aparecer en el escenario del Estado ha convertido su cuerpo escénico en un cuerpo político, también implica una transformación en el público que, al ser involucrado tanto en la acción teatral como en sus consecuencias extra-teatrales, no sólo desempeña un rol de testigo sino participa en los hechos en primera persona. En esta fusión comunitaria, que rompe la frontera entre observados y observantes, el cuerpo-metáfora del actor-personaje es reemplazado por el cuerpo-sujeto del actor-vecino que transforma cada re-actuación de la obra-acontecimiento en una nueva y real ocupación del espacio público donde la fiesta barrial se vuelve una verdadera revolución cultural.

## Bibliografía

- » Allegri, L. (1997). “La escena dello spazio tra drammaturgo e metteur en scène”. En Bignami, P. y Azzaroni, G. (coords.), *Gli oggetti nello spazio del teatro*. Roma: Bulzoni.
- » Belausteguigoitia Rius, M. y Lozano de la Pola, R. (2012). “Citar en el espacio público”, *Debate Feminista* 46, 3-10.
- » Bauman, Z. (2001). *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Bidegain, M. (2011). “Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos”, *Stichomythia* (11-12), 81-88.
- » Blengino, V. (2005). “La Boca, un quartiere ‘genovese’ (conflitti ed egemonia di identità)”. En Ricciardi, C. – Vellucci, S. (comps.), *Miti americani oggi*. (pp. 273-280). Reggio Emilia: Diabasis.
- » Borba, J. (2010). “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria”. En Cornago Bernal, O. (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. (pp. 47-60). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- » Catalinas Sur (Grupo de Teatro Comunitario), *Venimos de muy lejos*, (obra inédita).
- » Cattarulla, C. (2009). “Anarchici italiani in Argentina: Severino Di Giovanni, l’uomo in camicia di seta”, *DEP Deportate, esuli, profughi. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, (11), 81-93.
- » Discépolo, A. (1969). *Obras escogidas*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez.
- » Dubatti, J. (2011). “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”, *Stichomythia* (11-12), 71-80.
- » Fernández, C. (2013). “Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario”, *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia* 5 (8), 97-117.
- » Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- » Invernizzi, H. (2013). “Destrucción y memoria”, *Fuentes* 7 (27), 7-19
- » Proaño-Gómez, L. (2016). “Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* (5), 34-48.
- » Proaño-Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos.
- » Rosemberg, D. (2009). *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes.
- » Russo, G. (2014). “De Buenos Aires a Pontelagoscuro. El teatro comunitario en Italia: la experiencia del Teatro Núcleo”. En Sánchez Salinas, R. (coord.), Bidegain, M. – Proaño-Gómez, L. (eds.) *El movimiento teatral comunitario argentino*.

*Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. (pp. 263-306). Buenos Aires: CCC - Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

- » Sánchez Elgue, A. E. (2016). “Las leyes de concesión de tierras argentinas en relación con la movilidad forzada de los pueblos indígenas”. En De Cristóforis, N. – Novick, S. (comps.) *Jornadas: un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea: 1914-2014*. (pp. 912-929). Universidad de Buenos Aires - Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- » Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.