

Activismo cultural y compromiso social: el teatro de calle en Buenos Aires

Cultural activism and social commitment: the street theatre in Buenos Aires

SILVINA DÍAZ

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires
silvinadiazorban@yahoo.com.ar*

Recibido: 08/03/2018

Aceptado: 30/03/2018

Resumen

El teatro realizado en la calle interrumpe el devenir de las prácticas cotidianas y resignifica el espacio público, al tiempo que flexibiliza las relaciones entre realidad y ficción modificando notablemente la percepción del espectador. Nos proponemos analizar los principios estéticos e ideológicos de los espectáculos de calle de Los Calandracas -agrupación paradigmática del teatro callejero de la postdictadura argentina-, en tanto nos permiten comprender las concepciones filosóficas y artísticas del movimiento teatral callejero y comunitario en nuestro país. En una época globalizada y “desideologizada”, y luego de la crisis institucional, política y económica que estremeció a la sociedad argentina en 2001, estos grupos propician una mayor articulación con los movimientos sociales para recuperar el sentido político, cultural e identitario a partir de la concepción del arte como acción transformadora. El teatro aparece entonces como una herramienta de concienciación, de resistencia y fortalecimiento de los lazos comunitarios.

Palabras clave

Ciudad, Teatro, Resistencia, Comunidad.

Abstract

Theatre in the street interrupts the evolution of everyday practices and re - means the public space, at the time that more flexible relationships between reality and fiction by modifying deeply the viewer's perception. We propose to analyze the principles of aesthetic and ideological of the street performances of Los Calandracas - paradigmatic grouping of street theatre after de dictatorship -, insofar as they allow to understand the artistic and philosophical conceptions of street theatre movement. In an era of globalized and emptied of ideology, and after the institutional, political and economic crisis that shook the Argentine society in 2001, these groups encourage a greater articulation with social movements to recover the political sense, cultural and identity from the conception of art as a transforming action. The theatre then appears as a tool of awareness, resistance and strengthening community ties.

Keywords

City, Theatre, Resistance, Community.

Referencia normalizada: DÍAZ ORBÁN, SILVINA (2018): "Activismo cultural y compromiso social: el teatro de calle en Buenos Aires". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 13 (abril), págs. 103-116. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Introducción. 2. Memoria colectiva y creatividad artística. 3. La ciudad como escenario. 4. Consideraciones finales. 5. Bibliografía.

1. Introducción.

Las prácticas artísticas que tienen lugar en el espacio público adquieren indefectiblemente una dimensión social, al tiempo que re-significan las experiencias cotidianas y proponen nuevas relaciones (de oposición y cuestionamiento, de parodia o asimilación) con el arte legitimado. Lejos de constituir un mero paisaje escenográfico, el ámbito público se encuentra atravesado por múltiples variables políticas e ideológicas, profundamente

condicionado por los usos y las prácticas sociales. Como afirma en este sentido el sociólogo Henri Lefebvre:

El espacio ha sido formado y modelado por elementos históricos y naturales; pero esto ha sido un proceso político. El espacio es político e ideológico. Es un producto literariamente lleno de ideologías (Lefebvre, 1991: 31).

Desmitificando la idea que constriñe a la obra de arte a ámbitos cerrados – museos, salas de exposición, edificios teatrales– el teatro realizado en espacios urbanos –calles, plazas, medios de transporte, fábricas– implica que esos ámbitos están marcados y condicionados, en mayor o menor medida, desde el punto de vista arquitectónico, urbanístico y de las prácticas sociales. De este modo, como parte del proceso de *estetización de la vida cotidiana* (Vattimo) y de la diversificación del sentido de lo estético propio de los tiempos actuales, el teatro semiotiza el espacio público potenciando su valor dramático y dotando de nuevos sentidos a las relaciones sociales que allí se establecen (ciudadano actor – ciudadano espectador).

Si la cotidianeidad “se resuelve y se desenvuelve en la tensión entre dos fuerzas, la de la rutina y la de la novedad” (Soto, 2014: 170), la irrupción de una situación teatral en un ámbito no creado especialmente para la escena opera un sutil deslizamiento generando una tensión aún mayor: el encuentro entre un hecho discontinuo e inesperado (una representación teatral) y la repetición de rituales y comportamientos propios de la experiencia diaria.

Del mismo modo, como efecto inverso y complementario, la ciudad interfiere en el hecho escénico en tanto conforma una verdadera “dramaturgia” que inevitablemente condiciona –y en ocasiones llega a determinar– todos los signos de la representación: la trama ficcional, el devenir de los personajes, los conflictos dramáticos. Un teatro que se instala en ámbitos cotidianos flexibiliza notablemente las relaciones entre realidad y ficción, al tiempo que modifica la percepción a partir de la ampliación e intensificación de los vínculos entre actores y público.

Nos referimos, en este trabajo, a la actividad creativa de Los Calandracas, una de las agrupaciones paradigmáticas del teatro comunitario y del teatro de calle en Argentina, que surge y se consolida a partir del advenimiento de la democracia, momento en que las expresiones culturales y artísticas se

apropian de la calle como un ejercicio de participación y libre expresión. Nos centraremos en los principios estéticos e ideológicos de los espectáculos que el grupo presenta en los años 2000, en tanto condensan los rasgos más representativos de su poética y, al mismo tiempo, nos permiten comprender las concepciones filosóficas y artísticas del movimiento teatral callejero en nuestro país.

2. Memoria colectiva y creatividad artística.

El teatro de calle fue, históricamente, una expresión artística de carácter popular, que excede ampliamente la idea de teatro como mero entretenimiento. La concepción del teatro como fenómeno ceremonial y festivo, propia de este modelo estético, se encuentra profundamente ligada a esa tradición del arte popular. La “fiesta” implica distintos grados de subversión: contra la institución teatral, pero no necesariamente contra la institución cultural y social, contra las formas de poder en la sociedad, pero no siempre contra las normas del teatro (Cruciani y Falletti, 1992: 38).

Como señalan a propósito de esto Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), la cultura popular debe pensarse desde una ambivalencia: como el resultado del ejercicio del poder y la dominación pero también, y esencialmente, como una forma de resistencia, como un acto de resignificación de los sentidos instituidos.

Ahora bien, frente a las formas transculturales del arte, y en el intento de atenuar los rasgos homogeneizadores de la cultura, este acto de resistencia se expresa en un retorno a lo nacional, a lo comunitario, a lo grupal y a las expresiones de las minorías (Touraine, 2009). Lo cual no significa, por supuesto, preconizar el individualismo. Lejos de ello, este tipo de teatro se basa en la colectivización, en la apertura hacia la comunidad, para lo cual apela a la ruptura del aislamiento y a la comunicación con el vecino.

Jacques Rancière destaca, en este sentido, la concepción del teatro como *forma comunitaria ejemplar*, en tanto su rasgo más característico, aquel que lo diferencia de la mayoría de las experiencias artísticas, es su acción comunitaria –potenciada notablemente en el modelo teatral callejero– que requiere del encuentro, en un mismo tiempo y espacio, de un grupo de

individuos: actores y espectadores. Debemos aclarar, a propósito de esto, que aludimos a *lo comunitario* en el sentido que le otorga el filósofo francés:

(...) como una manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas (Rancière, 2010: 13).

En Latinoamérica el teatro de calle y el teatro comunitario constituyen verdaderos fenómenos culturales y populares a partir de la recuperación de la democracia, luego de las cruentas dictaduras que asolaron la región. La represión y la violencia que, entre 1976 y 1983, llevó adelante el terrorismo de Estado en Argentina, se ejercía también sobre todo emprendimiento colectivo y práctica comunitaria, considerados actos “subversivos” que debían ser silenciados. Resulta fácil comprender, entonces, que con la recuperación de la democracia el arte apareciera como una práctica reconstituyente, capaz de elaborar alguna respuesta a las tensiones sociales mediante la acción grupal. En ese contexto, el teatro en particular asumió un compromiso social y político: el de convertirse en un instrumento de concienciación y en un ámbito de debate acerca de la historia reciente, con la intención de volver a pensar la propia identidad y el sentido de pertenencia a nuestra cultura.

A la primavera democrática le siguieron, en el plano nacional, diez años de un gobierno que, pretendiendo ser inclusivo en términos políticos, resultó excluyente en términos económicos. El desmantelamiento de la industria nacional, la falta de trabajo, el endeudamiento externo, los ajustes económicos, el “corralito” –que impedía a los ahorradores disponer de su dinero–, sumado a la privatización mal gestionada de bienes nacionales y la consecuente pérdida de soberanía, derivaron en un profundo cuestionamiento a las tradicionales estructuras del poder y en un notorio descreimiento en la capacidad de la política de asumir y dar respuesta a la conflictividad social.

La crisis argentina de 2001 expresó el agotamiento de las políticas neoliberales de la década del 90 y, bajo el slogan de “que se vayan todos”, el espacio público se transformó en escenario de múltiples manifestaciones populares: asambleas, marchas, piquetes, caceroladas. La intensa movilización ciudadana repercutió en todas las esferas de la sociedad y dio lugar a diversas

modalidades de organización colectiva. Impulsados por las protestas masivas y como parte activa de ellas, los colectivos artísticos intensificaron sus actividades y sus intervenciones públicas, convirtiendo al arte en un potente canal de protesta. En este sentido, Alberto Melucci (1988) afirma que uno de los efectos de la acción colectiva por parte de los movimientos sociales urbanos en tiempo de crisis fue, por un lado, la innovación cultural –que alcanzó a modificar hábitos, gustos y norma– y, por el otro, la definición del espacio público como un sitio privilegiado de circulación y visibilización de los discursos.

A la luz de estos acontecimientos puede comprenderse que la intervención activa del mundo del arte en las diversas expresiones del cambio social reactualizara el debate sobre la relación entre el arte y la política (Giunta, 2009: 26).

En el campo teatral específicamente se evidenció una intensa producción escénica, la creación de nuevos foros de debate y, acaso como gesto de rechazo y de resistencia frente la crisis, la apertura de nuevas salas¹.

Los grupos de teatro comunitario y callejero se convirtieron, en este contexto, en verdaderos *activistas culturales*, en tanto buscaban una mayor articulación con los movimientos sociales para construir nuevos sentidos políticos, culturales e identitarios a través de la acción directa y la revalorización de lo público (Svampa, 2008: 31). La toma de la calle adquiere entonces una dimensión ritual, en el sentido antropológico del término, en tanto acto de resistencia, de reterritorialización, que aspira, no ya solo a expresar los conflictos sino a revertir las consecuencias de las injusticias sociales.

Lejos del nihilismo del *fin de lo social* (Baudrillard), del vaciamiento y el desencanto de un *multiculturalismo* que presenta la imagen de un mundo cultural fragmentado, cuyas piezas aparecen como equivalentes e

¹ Como señalan Juan Garff y Ana Groch en *Teatros independientes de Buenos Aires* (Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2003), de las noventa salas que había en Buenos Aires en el año de publicación del texto, cuarenta se habían inaugurado a partir de la vigencia de la Ley Nacional del Teatro en 1998, pero fue en 2001 y comienzos de 2002 cuando más salas se abrieron.

intercambiables (Zizek), este tipo de teatro busca asumir su potencialidad disidente y su responsabilidad social, repolitizando al arte y definiendo a la política como una herramienta de cambio social.

3. La ciudad como escenario.

Siguiendo el camino marcado por Catalinas Sur –agrupación pionera de teatro comunitario y callejero en Argentina– el grupo Los Calandracas se crea en 1987, por iniciativa de su director, Ricardo Talento, con un objetivo claro: la organización y el desarrollo de la comunidad a partir de las prácticas artísticas de un grupo de vecinos de Barracas.

En 1996, ya consolidados en el campo teatral porteño, los integrantes del grupo fundan el Circuito Cultural Barracas, donde presentan sus espectáculos de sala. El proyecto artístico que llevan adelante –del que participan alrededor de trescientos vecinos de todas las edades– comprende al grupo de teatro, una banda musical y una murga.

Entre las primeras experiencias artísticas de la agrupación se encuentra una actividad que persigue finalidades extra-artísticas y que aparece como un acabado ejemplo de su compromiso social. Se trata de *Teatro para armar*, modalidad de trabajo inspirada en el teatro foro de Augusto Boal, que comenzó a implementarse en 1988 en ámbitos de salud y educación a partir de la realización de dramatizaciones, actividades docentes y talleres de comunicación destinados a generar espacios de reflexión y propuestas de acciones posibles para afrontar distintas problemáticas sociales.

Puede deducirse entonces que el carácter político de estas prácticas comunitarias emerge de la productividad del trabajo colectivo, de la participación y el involucramiento, de la concepción del arte como acción transformadora. Pero sin lugar a dudas su fuerza cuestionadora radica también en la voluntad de oponer, al orden instituido –por el Estado, por las condiciones de producción o por el canon artístico hegemónico– un nuevo orden de cosas, una lógica creativa que desafía las representaciones dominantes del espacio.

En efecto, no se trata tan solo, según creen sus protagonistas, de crear conciencia acerca de las consecuencias negativas de la concepción hegemónica

de la cultura, sino de interferir directamente en la realidad a partir de la acción comunitaria, del arte entendido, al igual que la política, como praxis inmediata y directa. Es justamente su capacidad de repensar nuestra identidad, de construir una memoria histórica y social desde la voz y la óptica del vecino, actor o espectador, donde reside su potencia dramática:

En la política, el poder ha sido delegado a los representantes, en ella se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones. En *lo político* aquellos que delegan ese poder lo reclaman para sí mismos e intentan, y muchas veces lo logran, prescindir de las mediaciones institucionales. (Proaño Gómez, 2013: 75).

Los Calandracas participan regularmente de encuentros, festivales y muestras de espectáculos en los que intervienen artistas y agrupaciones comunitarias, nacionales y latinoamericanas, que comparten concepciones similares del proceso creativo². Al igual que la mayoría de ellos, el grupo sostiene una organización social y una economía alternativa que, lejos de orientarse hacia la obtención de ganancias, propicia la realización de funciones y clases gratuitas como difusión del trabajo grupal, la colaboración voluntaria en distintas tareas del quehacer teatral y la autogestión como forma de producción, aún cuando, con el tiempo, comenzaron a contar con subsidios del Estado.

En este sentido creemos que, aún sin renunciar a la actitud crítica del teatro comunitario y callejero, sus representantes no lograron eludir los embates de la hegemonía cultural que, a través de subsidios y apoyos, pretendía

² La Red Nacional de Teatro Comunitario, que reúne a muchos de estos grupos, define a este tipo de teatro como “un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad” que “nace de la voluntad de reunirse, organizarse y comunicarse”. (Sitio Web del Teatro Comunitario). Del mismo modo, las agrupaciones culturales y sociales -teatro comunitario, circo, arte callejero, orquestas musicales- de Brasil, Bolivia, Perú, Chile, Uruguay, Guatemala, Costa Rica, Honduras y Argentina, que integran la Red Latinoamericana de Arte para la transformación social, organizan festivales en ciudades y barrios marginados “con jóvenes, mujeres, niños, comunidades indígenas o campesinos en situaciones de riesgo, todos abrazando el mismo sueño: el de crear una sociedad latinoamericana más justa y equitativa”. (Sitio Web del Centro Cultural Barracas).

neutralizar su protesta social. Sucede, como observa André Carreira, que la relación de este tipo de teatro con los organismos estatales

se da de una manera contradictoria y cambiante. En líneas generales se puede afirmar que el Estado utiliza el teatro callejero para algunos programas de carácter político vinculados a un acercamiento a comunidades de baja renta o para programas culturales con un claro sesgo paternalista de dar cultura al pueblo. (Carreira, 1993: 9).

En los años 2000 los espectáculos de calle de Los Calandracas dan cuenta de una renovada necesidad de debatir acerca de la identidad nacional y de recuperar nuestra memoria histórica. La década se inicia con una de las obras más reconocidas del grupo, *Los chicos del cordel*, que se presentó entre 1999 y 2001, y que anticipaba de algún modo la crisis que haría eclosión a fines de 2001.

En este espectáculo los espectadores se reúnen con los vecinos-actores en una plaza del barrio y serán estos últimos quienes los guiarán en un recorrido por la zona más postergada de Barracas. La idea de “itinerario” en un trabajo creativo conlleva la propuesta de un viaje, de un recorrido, de una narración que convierte a la ciudad en un espacio que recoge ese sentido del viaje, al tiempo que otorga al artista el rol de un “recolector y traductor de las vivencias y necesidades de la comunidad”. (Lobeto-Circosta, 2014: 20).

A través de un trabajo extremo de fragmentación, el espacio se descentraliza y se multiplica. Los espectadores –aquellos que ha decidido asistir al hecho escénico pero también los vecinos, los transeúntes, el público ocasional– se convierten en sujetos sumamente activos, que reconstruyen y resignifican el relato a partir de su propio recorrido. En oposición a la mirada totalizadora, abarcativa y centralizada del teatro “a la italiana”, la falta de una ubicación fija pone en primer plano la condición parcial de la mirada y el cambio constante del punto de vista.

A nivel semántico *Los chicos del cordel* alude a los “chicos de la calle”, los marginados de la sociedad, aquellos que carecen de un lugar de pertenencia e ignoran si existe un mañana en la medida en que las urgencias del presente son su única y trágica realidad. Son ellos quienes relatan sus propias historias de vida –experimentadas, recordadas, imaginadas– que forman parte también

de la memoria del barrio y, por lo mismo, tornan aún más sutil la distancia entre el mundo imaginario y el real. La frontera entre el teatro y la vida social pasa, pues, por esta “sublimación de los conflictos reales” a la que se refería Jean Duvignaud en su célebre texto *Espectáculo y Sociedad*, en el que expresaba que “la ceremonia dramática no es otra cosa que una ceremonia social diferida, suspendida” (Duvignaud, 1980: 28).

Señalemos, en este aspecto, que el relato de vida es, justamente, una de las estrategias compositivas del teatro para recuperar el valor de la memoria y el testimonio. Como expresa a propósito de esto Beatriz Trastoy:

La historia de vida del propio destino único e irrepitable, permite la comprensión ya sea de ciertos aspectos de la vida cultural (...) como de la manera en que las grandes estructuras de la sociedad son percibidas por individuos quienes, al asumir carácter ejemplar, se convierten en representantes de toda una comunidad (Trastoy: 2000: 36).

La narración de la propia vida significa, por lo tanto, proyectar una experiencia particular del pasado a la categoría de experiencia colectiva. Así, en ciertos casos y en determinados contextos socio-culturales, estos relatos “se vuelven denuncias ante los abusos del poder, reclamos por la violación de los derechos humanos, clamor frente al silencios de la historia hegemónica” (Trastoy, 2000: 36).

Los límites entre ficción y realidad se tornan entonces cada vez más difusos y permeables no solo por cuanto, como dijimos, el paisaje del barrio se encuentra atravesado por los signos de la ficción, sino también porque los actores alternan el *yo ficcional* con el *yo real* y se confunden con los transeúntes casuales. Lejos de presentar la obra como producto acabado se ponen en evidencia, de este modo, sus procesos constructivos, subrayando su condición de obra abierta, inconclusa y subjetiva.

En el año 2004 se presenta otro espectáculo callejero, *Barrio Sur*, realizado por Los Calandracas y el grupo de circo y murga del Circuito Cultural Baracas. En esta ocasión cien vecinos-actores, músicos y murgueros invitan, no solo a los espectadores, sino también a los personajes de Cacho el Cartonero y la República Argentina a “abandonar por un rato su cómoda pirámide de Plaza de Mayo” –como repetían los personajes– para recorrer un

barrio de la zona sur. Se alude así al histórico cuestionamiento que se viene formulando a una serie de políticas económicas, sociales y culturales que han concedido mayores privilegios a la ciudad de Buenos Aires sobre el resto del país y a los barrios del norte en relación al sur de la ciudad.

A través del humor, la sátira social y la parodia se narran y se cantan momentos de la historia de Barracas, que se entrelazan inevitablemente con la historia nacional (la epidemia de fiebre amarilla de fines de siglo XIX que forzó a la mayoría de sus habitantes a mudarse al norte de la metrópolis; la llegada de los europeos, que venían huyendo de las guerras y la miseria, y los vínculos que establecieron en estas tierras; el cierre de las fábricas en los años 90 y la desocupación que trajo aparejada). El juego dramático vuelve perceptibles, en las calles del barrio, en sus zonas más humildes, las problemáticas sociales, que son parte ineludible de su identidad. Sin embargo, lejos de la voz anónima y abstracta de los relatos canónicos, que unifica y totaliza la experiencia del pasado, se trata de relatos *situados*, que se emiten desde una circunstancia histórica y territorial concreta. Se presentan entonces, como en el caso anterior, una serie de relatos y recuerdos entrelazados por la subjetividad y la emotividad, fragmentados y superpuestos, que cuestionan, redefinen o dialogan con los discursos hegemónicos tradicionales acerca de esos hechos históricos, para demostrar que la memoria, en tanto construcción cultural, solo puede comprenderse en su dinamismo, en su permanente transformación.

Por otro lado, el redescubrimiento del valor expresivo y la dimensión simbólica del cuerpo y de su relación con el espacio, y el énfasis en la comunicación a través de lo no verbal –que es una de las constantes de los espectáculos del teatro callejero– contribuyen de un modo directo a la desestructuración de las formas institucionalizadas del conocimiento (Ford, 1996: 153). A propósito de esto es nuevamente Rancière quien afirma que

la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares (Rancière, 2010: 57).

El autor concluye luego que, tanto el arte como la política, se constituyen en formas de disenso, como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

Por su parte, en *Flora y Fauna del Riachuelo* y en *Cambio climático o recalentamiento barrial*, que el grupo presenta en 2007 y 2009 respectivamente, la protesta social se canaliza a través de una serie de canciones que, con una notable conciencia crítica, aluden a las transformaciones que sufre el barrio a partir de múltiples formas de violencia: institucional, política, social y, especialmente, por la contaminación ambiental, un tipo de violencia ejercido por la actividad industrial, los medios de transporte y las acciones del hombre contra la naturaleza.

Mientras que en un espectáculo reciente del grupo, *Barracas al fondo* (2017) – que retoma muchos principios estéticos e ideológicos presentes en *Los chicos del cordel*–, actores y espectadores realizan juntos un recorrido por el barrio de Barracas, para descubrir sus fragmentaciones y divisiones, geográficas y simbólicas, que determinan distintas “categorías” sociales de sus habitantes, con el propósito de trascenderlas y proponer nuevas miradas sobre esta problemática.

Resultan reveladoras en este sentido las palabras de los integrantes del grupo cuando, en la Página Web del Circuito Cultural Barracas, dan cuenta de la misión social que adjudican al teatro:

Hacemos memoria, construimos identidad, ficcionamos, ponemos en escena la palabra del habitante de nuestro barrio, nos convertimos en protagonistas y compartimos la posibilidad de imaginarnos y transformarnos colectivamente, esta es nuestra construcción política comunitaria.

4. Consideraciones finales.

Con un repertorio de procedimientos y recursos compositivos propios, el teatro callejero articula un doble estatuto: la presentación y la representación, la dimensión lúdica y la realidad de un espacio público atravesado por la dimensión social e ideológica de las prácticas cotidianas.

El ámbito urbano que, en tanto lugar de relaciones sociales, “representa formas de conocimiento locales, no formales, dinámicos, simbólicos” y se

encuentra “saturado con significados, contruidos y modificados en el transcurso del tiempo por los actores sociales” (Lefebvre 1991: 38), se entrelaza con los signos de la obra de arte, portadora de nuevos sentidos, que multiplica sus posibles lecturas e interpretaciones. La ocupación y la resignificación del espacio urbano por medio de los lenguajes artísticos –el teatro, la música, la danza y el circo– potencian entonces su valor simbólico al tiempo que definen al arte como práctica cultural y social.

En contraposición a una cultura globalizada y “desideologizada”, los grupos de teatro comunitario y callejero sostienen aún la utopía brechtiana que ve en el arte, no solo la posibilidad de sensibilizar y concientizar al individuo acerca de determinadas problemáticas político-sociales, sino también la capacidad de interferir directamente en la realidad generando formas de sociabilidad y resistencia a partir de la acción colectiva.

Los espectáculos callejeros que presentan Los Calandracas a partir del año 2000 condensan los rasgos distintivos de su poética como así también las concepciones artísticas y filosóficas más destacadas de esta modalidad teatral. Ya sea apelando a la memoria colectiva, cuestionando los discursos culturales hegemónicos o reflexionando sobre referentes históricos concretos, estos espectáculos instauran diversas relaciones, diálogos e intertextos, con la esfera política y social. En ellos el barrio constituye, no solo un ámbito cotidiano, sino también un espacio ideológico y simbólico con rasgos identitarios, que permite recuperar el sentido social y político del teatro y, a través de él, fortalecer los lazos comunitarios y rediseñar un sentido de pertenencia cultural.

Bibliografía.

- CARREIRA, André (1993): “Teatro callejero: delimitación del concepto y marcación de su lugar social” en *Actas VII Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*. ACITA, Buenos Aires.
- BAUDRILLARD, Jean (2006): *La agonía del poder*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

- CRUCIANI, Fabricio y FALLETTI, Clelia (1992). *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. Gaceta. México.
- DÍAZ, Silvina y LIBONATI, Adriana (2013): *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*. Ricardo Vergara Ediciones. Buenos Aires
- DUVIGNAUD, Jean (1970): *Spectacle et Société*. Denoël. Paris.
- FORD, Aníbal (1996): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Amorrortu. Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas*. Grijalbo. México.
- GIUNTA, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- LEFEBVRE, Henry (1991): *The production of space*. Blackwell. Oxford.
- LOBETO, Claudio y CIRCOSTA, Carina (2014): "Articulaciones entre la teoría y la práctica en el I Encuentro de Arte y Espacio Público", en LOBETO, Claudio - CIRCOSTA, Carina (Comp). *Arte y espacio Público. Muralismo, intervenciones y monumentos*. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- MELUCCI, Antonio (1988): "Los movimientos sociales y la democratización de la vida cotidiana", en CALDERÓN, Fernando (Comp). *Imágenes desconocidas, la modernidad en la encrucijada postmoderna*. CLACSO, Buenos Aires.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Biblos. Buenos Aires.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires.
- SOTO, Marita (2014): *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. EUDEBA. Buenos Aires.
- SVAMPA, Maristella (2008): *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Siglo XXI. Buenos Aires.
- TRASTOY, Beatriz (2000): "Contar la propia vida: ficciones autobiográficas en escena", en PELLETTIERI, Osvaldo (Ed). *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Galerna, Buenos Aires.

TOURAINÉ, Alain (2009): *La mirada social. Un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI*. Paidós. Barcelona.

VATTIMO, Gianni (1990): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. Barcelona.

ZIZEK, Slavoj (1998) *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. Paidós. Buenos Aires.

Páginas Web.

<http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario> Consultada en 8/2/18.

<https://ccbarracas.com.ar/red-transformacion-social> Consultada el 8/2/18.

<http://ccbarracas.com.ar/calandracas> Consultada el 24/2/18.