

**EL TEATRO
COMUNITARIO
EN EL CAMPO
TEATRAL PORTEÑO.**
ESTRATEGIAS
DE INGRESO Y
LEGITIMACIÓN

Camila Mercado

CAMILA MERCADO

(CABA)

Profesora y Licenciada en Ciencias Antropológicas, egresada de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde 2012 se encuentra investigando temáticas relacionadas al Teatro Comunitario como práctica artística para la transformación social. Actualmente desarrolla su investigación doctoral en Antropología sobre Políticas culturales y producciones artísticas autogestivas en la ciudad de Buenos Aires. El caso del Teatro Comunitario en el marco de una beca interna del CONICET.

Desde 2011 ha participado en distintos proyectos de investigación de la UBA dentro de las áreas académicas de estudios del Folklore, la Cultura Popular, el Patrimonio y las Políticas Culturales. Actualmente se desempeña como investigadora en el proyecto de reconocimiento institucional FFyL-UBA Políticas arte transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires y en el proyecto UBACyT (2004-2017) Políticas culturales y patrimonio. Arte, memoria y mediaciones performáticas de la diversidad. En este sentido, ha presentado avances y conclusiones de sus investigaciones en Teatro Comunitario y Transformación Social en diversos congresos y jornadas de Antropología y de Artes y ha publicado artículos en libros y revistas académicas.

EL TEATRO COMUNITARIO EN EL CAMPO TEATRAL PORTEÑO.

ESTRATEGIAS DE INGRESO Y LEGITIMACIÓN

En este ensayo nos proponemos abordar el teatro comunitario como modalidad de teatro social surgida en nuestro país en el contexto de apertura democrática luego de la última dictadura militar que atravesó el país entre 1976 y 1983.

El teatro comunitario es, generalmente, definido como un teatro “de la comunidad, para la comunidad” o “de vecinos, para vecinos” (Bidegain, 2007; Scher, 2010). Edith Scher sostiene que se trata de “[...] un teatro que se define por quienes lo integran. Teatro comunitario no es sinónimo de teatro callejero —porque puede ser también de sala— ni de teatro popular —categoría bastante amplia y de límites difusos, por cierto—. No lo es, entre otras cosas, porque puede haber quienes, desde el ámbito profesional, elijan también la calle como escenario, o bien aborden la tradición popular, mientras que el teatro comunitario, en cambio, debe su denominación a la población que lo compone, que es, para decirlo claramente, una porción de la comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica (Scher, 2010: 63)¹.

Aquí se resume un poco lo que se suele denominar como “teatro comunitario” en las investigaciones sobre este fenómeno. Una práctica teatral que consiste en la conformación de grupos de vecinos de barrios, pueblos o localidades, dirigidos por alguien formado en teatro que orienta los procesos creativos para la elaboración de obras. Por lo general, estos espectáculos retoman historias locales no reconocidas por ámbitos oficiales, cuestionando la historia oficial y denunciando las problemáticas que atraviesan determinados territorios.

Respecto de los antecedentes de esta práctica artística estos suelen remitirse a las primeras manifestaciones de teatro independiente en nuestro país y al teatro vocacional (Bidegain, 2007; Berman, Durán y Jaroslavsky, 2014), así

¹ Además de ser directora teatral del Grupo de Teatro Comunitario Matemurga, Scher es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y abordó el fenómeno desde este lugar y publicó el libro *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad* en 2010, el cual da cuenta de la historia de todos los grupos creados hasta entonces y de los principales aspectos que definen al teatro comunitario.

como algunas formas de teatro militante que surgieron en los últimos años de la década de los sesenta y se disolvieron hacia 1975² (Verzero, 2013).

Con el objetivo de comenzar a analizar nuestro caso de estudio, su surgimiento y su posicionamiento en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires, realizaremos un recorrido inicial por una parte de la historia de conformación de este campo. Analizamos cómo distintos autores proponen la existencia, desde épocas tempranas, de una vertiente “popular” y una “cultura” en nuestro territorio y cómo se fue conformando una “tradicción teatral” que seleccionó algunos rasgos genéricos de aquella vertiente popular resignificándolos.

Este recorrido nos permitirá indagar en torno a la dinámica construcción de los géneros artísticos y cómo se fueron conformando ciertos criterios que son esgrimidos para sostener la existencia de una vertiente teatral “popular” y otra “cultura” en nuestro teatro (Marco et. Al, 1974; Ordaz, 1999; Seibel; 2006). Estudiaremos cómo esta división se fue reactualizando a lo largo de los años y cómo los diferentes agentes que fueron ingresando al campo se apropiaron de distintos aspectos para elaborar sus propuestas (Mercado, 2016).

Realizamos este recorrido para comprender cómo se fueron estableciendo ciertos sentidos y valoraciones respecto de distintos géneros performativos que aparecen hasta el día de hoy en el discurso y la práctica de los actuales artistas. Luego analizaremos dos modelos teatrales que desde diferentes lugares y en distintos contextos históricos comprendieron el teatro como una práctica política y social: el movimiento de teatros independientes y el teatro militante. El primero, desde una búsqueda de mayor autonomía del campo teatral respecto de lo comercial y de lo estatal; y el segundo, como una serie de propuestas donde esta autonomía se vio cuestionada.

Finalmente, abordamos el contexto de la postdictadura a comienzos de los años 80 como un momento en el que tanto desde la sociedad civil como desde el Estado local se propusieron actividades e iniciativas culturales que buscaban recuperar el espacio público. Se trató además del momento de surgimiento de lo que luego devendrá en el llamado teatro comunitario. En este período primaron las estrategias de “democratización cultural”

² Se trató de experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente (Verzero, 2013).

(García Canclini, 1987) en tanto ampliación del acceso a bienes culturales. En el campo teatral surgieron distintas propuestas de teatro callejero que recuperaban géneros populares para denunciar la persecución y la represión de los años dictatoriales y como una vía de fomentar la participación ciudadana. En este marco se conformó el Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero del teatro comunitario en la ciudad y el Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas, antecedente del segundo grupo de teatro comunitario de la ciudad: el Circuito Cultural Barracas.

1. Cartografías de “lo culto” y “lo popular” en el teatro argentino

1.1. ENTRE EL PICADERO Y LA SALA

Existe una representación hegemónica respecto de lo que se entiende por teatro en nuestra sociedad que, aun cuestionada a lo largo de la historia, ha sido establecida como “el teatro”. Señala la historiadora de teatro argentino Beatriz Seibel que esta noción de teatro responde al discurso cultural hegemónico y se refiere a un modelo canónico que existe en Occidente desde el Renacimiento (Seibel, 2006). Esta concepción se funda a partir del teatro a la italiana que implica a un grupo de actores que representan una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadores. Este modelo canónico se desarrolló sin cuestionamientos dentro del ámbito teatral hasta entrado el siglo XX cuando comenzó a gestarse un concepto de teatralidad que consideraba la corporalidad de los actores como la base fundamental del teatro. Esta revalorización del cuerpo como principal medio de comunicación en el teatro, en verdad, surgió en contraposición a aquel modelo hegemónico que ponía en el centro de la escena al texto dramático. Es decir, este último no era un accesorio, sino que constituía un elemento autónomo a partir del cual surgiría el espectáculo. El cuerpo, en última instancia, era lo que permitía la expresión de la palabra lo cual redundaba en una representación teatral centrada en el aprendizaje y ejercicios de técnicas declamatorias (Sánchez Montes, 2004; Mauro, 2011). El teatro se reducía a su aspecto más intelectual. Si bien este modelo es puesto en tensión y cuestionado hasta la actualidad, sigue representando una imagen más legitimada del arte teatral vinculándola a la literatura y las “bellas artes”.

Sin embargo, Seibel sostiene que, fuera de ese modelo legitimado por la alta cultura, existieron y existen otras versiones teatrales generalmente clasificadas como teatros menores o directamente no consideradas dentro de

esta categoría, por el tamaño o forma de sus salas como también por los géneros representados y las técnicas actorales que desarrollaron. Estas modalidades teatrales contaban con escenarios callejeros, barriales, tabladados, picaderos y, por ende, se consideraron “géneros chicos” o populares. Así, sostiene que “los espacios de la representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores” (Seibel, 2006: 11).

Ahora bien, distintos autores que estudiaron la historia del teatro argentino postulan que desde épocas de la colonia han existido expresiones escénicas “cultas” y “populares” (Marco, Posadas, Speroni y Vignolo, 1974; Pellettieri, 1990; Ordaz, 1999). Esta separación supone una jerarquía y está basada sobre la valoración que tenía —y continúa teniendo— cada vertiente; se refiere a los espacios de presentación de los distintos espectáculos, así como a la extracción social de quienes asistían a un tipo y otro de presentaciones. De manera que, mientras se asociaba lo “culto” a las obras teatrales de autores de la Corte Española, presentadas en los teatros de sala que se fueron construyendo en la ciudad portuaria de Buenos Aires a los que solo podían asistir las capas más altas de la sociedad colonial, las expresiones populares estaban vinculadas a las piezas del género chico español³ como el sainete⁴ o la convocante actividad circense con los volatineros transhumantes que llegaban desde mediados del

³ Ordaz (1999) señala que el género chico español se impone en aquel país durante el período de la Revolución de 1868. La difícil situación social y económica imperante por entonces en España afectaba a los intérpretes que debían buscar nuevas formas de atraer al público aquejado por las dificultades económicas. Así, las largas funciones teatrales que podían durar de 3 a 5 horas y resultaban costosas comienzan a ser reemplazadas por espectáculos de una hora. De esta forma, el público podía seleccionar la pieza breve que deseaba ver y el costo de la función era reducido. Estas piezas breves podían consistir en revistas de actualidad que no tenían un argumento, sino que presentaban distintos cuadros en los que se hacía una sátira política. También se representaban comedias costumbristas con influencias del sainete lírico y la zarzuela en las que se mostraba la vida de los barrios bajos madrileños. De acuerdo con lo señalado por Castagnino (Castagnino, 1977, en Ordaz 1999) la designación de “género chico” para este tipo de piezas breves es arbitraria, ya que con ella se engloba una amplia variedad de espectáculos que pueden ser cómicos, satíricos, musicales, costumbristas, etc.

⁴ El sainete constituye una pieza desarrollada en un acto que puede abarcar un conflicto amoroso o una crítica de costumbres, presenta tipos populares de las clases medias y bajas con su lengua y usos más característicos (Marco et al., 1974). Así, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples o de máscaras que permiten la rápida identificación de tipos y situaciones de un contexto histórico preciso, recurre a los estereotipos y a las improvisaciones recurrentes.

siglo XVIII y con el arribo de importantes compañías circenses durante el siglo XIX (Seibel, 1993; Infantino, 2012). Los espacios de presentación de estos espectáculos eran tablados y corrales o espacios abiertos como el Coliseo de Aguiar y Saccomano construido en 1757 (Marco, Posadas y Speroni, 1974).

De esta forma, la categorización selectiva de ciertos espectáculos como teatrales o artísticos era un medio para reproducir una fuerte separación entre lo culto y lo popular, erigiendo ciertas costumbres o comportamientos como aceptables, cultos o refinados y otros como vulgares, chabacanos o toscos. El teatro era un género específico que se refería a ciertas dramáticas europeas representadas en salas teatrales para un sector acomodado de la sociedad, el resto eran expresiones populares que no podían ser consideradas “arte”.

Sin embargo, esta tajante separación sería puesta en jaque hacia fines del siglo XIX cuando se produjo un acercamiento entre dos expresiones artísticas performáticas: el circo y el teatro. Es entonces cuando se define una variante local del género circense, el circo criollo, un espectáculo dividido en dos partes que se iniciaba con destrezas, acrobacias, payasos o animales amaestrados, un entreacto, y continuaba con una obra teatralizada con tema de drama gauchesco (Infantino, 2012).

Como sostiene Infantino, se produce así un acercamiento entre las artes circenses y el teatro que, por un lado, legitimó a las primeras al vincularlas con un género artístico que ha ocupado un lugar hegemónico dentro de las artes escénicas (Infantino, 2012) y, por otro lado, indica Seibel (1993), popularizó las representaciones teatrales entre un gran público ávido de historias de gauchos justicieros. Este fue el caso de la representación de la célebre novela gauchesca *Juan Moreira* que Eduardo Gutiérrez había publicado en forma de folletín entre 1879 y 1880⁵. El mismo autor adaptó el folletín para su representación como pantomima y el 2 de julio de 1884 se estrenó a cargo del Circo de los Hermanos Carlo con José Podestá en el rol del protagonista. Este artista circense ya contaba con una importante trayectoria y se había hecho famoso por su mítico personaje, el payaso Pepino 88. A través de sus canciones con temáticas de la actualidad y sus oportunos chistes, Pepino conquistó la simpatía del público y quedó en la memoria por sus célebres monólogos

⁵ Estos folletines fueron una de las representaciones que tuvo el repertorio temático de la vertiente criollista conocida como “criollismo popular” que retomó muchos signos y expresiones gauchescas y campesinas y las difundió a través de una literatura que tuvo gran difusión entre el nuevo público lector producto de las campañas de alfabetización (Prieto, 1988).

de sátira política. En 1886 Podestá transformó con gran éxito de público la pantomima en un drama hablado y este adquirió reconocimiento y resonancia más allá de los sectores populares al ser presentado en la ciudad de Buenos Aires en 1890.

En este sentido, Beatriz Seibel señala la gran repercusión que tuvo el estreno de *Juan Moreira* en los diarios de la época tanto en su versión de pantomima como en su versión hablada (Seibel, 2006). Es así que comienza a difundirse la necesidad de contar con un “verdadero teatro nacional”, lo cual se vio plasmado en el interés que despertó en algunos sectores de la elite local la literatura popular criollista y el circo criollo. Estas expresiones se presentaban como una forma de incorporación útil al Estado Nacional frente a los crecientes niveles de heterogeneidad en la población⁶. Así, se postuló y valoró al circo criollo como origen del teatro nacional. No obstante, esta pasajera legitimación fue declinando hacia comienzos del siglo XX cuando las elites dirigentes comenzaron a percibir como peligroso un arte nacional cuya figura principal fuera un gaucho rebelde y justiciero (Prieto, 1988; Infantino, 2012).

Este proceso de declinación coincide con lo que oficialmente se conoce como la época de oro del teatro nacional, marcada, por un lado, por el pasaje de la familia Podestá —para entonces artistas famosos de la escena nacional— del picadero a la sala teatral. Por otro lado, las funciones de género chico español aumentaban año a año e incluían autores criollos. Estos creaban escenas y conflictos locales protagonizados por personajes prototípicos de la inmigración con sus jergas y gestualidades y lograron lo que luego fueron las estructuras y acentos del sainete porteño (Ordaz, 1999).

El sainete, género teatral proveniente de España, se adaptó especialmente al contexto de cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en Buenos Aires, y una de las innovaciones que adquirió este género fue la introducción de elementos trágicos. Los rasgos tradicionales que el sainete traía de su origen no eran suficientes para retratar la dura realidad que vivían los inmigrantes en la

⁶ Estamos hablando del período de modernización de la nación cuando el país se abría al capital extranjero para la explotación de sus riquezas y se ponía en marcha el proyecto de fomento de la inmigración europea que el Estado argentino procuraba para extender su soberanía sobre el territorio perteneciente a las poblaciones indígenas. Se trató de una época de grandes transformaciones en la dinámica poblacional de Buenos Aires con la llegada de inmigrantes europeos y los procesos de migración interna del campo a la ciudad producto de los nuevos modos de apropiación privada y explotación capitalista de la tierra.

nueva ciudad portuaria y así fue adquiriendo rasgos tragicómicos (Marco et. al., 1974), que conformarán el estilo grotesco local⁷, frecuente en el sainete así como en otros géneros populares, por ejemplo, el tango.

Ahora bien, los elencos que representaban estos espectáculos estaban principalmente organizados a través de compañías de teatro nucleadas en torno a una figura central que era el actor o la actriz de mayor renombre. Quienes ingresaban a estos grupos comenzaban realizando trabajos manuales alejados de la actuación mientras aprendían el oficio observando a los actores; de manera que el escalafón que había que recorrer estaba delimitado jerárquicamente (Battezzati, 2017). Sin embargo, algunos llegaban a las compañías con alguna experiencia actoral a partir de su pasaje por cuadros filodramáticos que hasta fines de la década de los veinte se extendían por todo Buenos Aires. Estos teatros estaban integrados por vecinos sin formación o experiencia artística que se reunían en clubes, sociedades de fomento, centros políticos, etc., para llevar adelante un proyecto teatral (Perinelli, 2014). Retomaban obras del teatro comercial y las presentaban en el ámbito barrial con vecinos actores antes de los tradicionales bailes, es decir, que imitaban en los contenidos al teatro comercial y no emprendían procesos creativos propios.

El éxito de las piezas nacionales fue aprovechado más o menos rápidamente como actividad lucrativa y se crearon múltiples salas dirigidas por empresarios teatrales. En la década de los veinte ya comenzaban a verse síntomas de agotamiento y repetición en estas producciones y algunos artistas comenzaron a cuestionar las condiciones en las que los autores producían sus obras, es decir, apurados por la demanda de las salas (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006).

1.2. EL TEATRO INDEPENDIENTE Y LOS CUESTIONAMIENTOS A “LA TRADICIÓN”

⁷ Según Ordaz, mientras el sainete porteño manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos, el grotesco criollo cava en la máscara, por lo común risible, del personaje hasta desentrañar y dejar a la luz el hondo conflicto que vive (Ordaz, 1999: 231). Ambos, el sainete y el grotesco, son las expresiones dramáticas por excelencia de la etapa inmigratoria. Pérez señala que “el teatro del *grotesco*” se funda en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual se oculta el verdadero rostro íntimo. Lo grotesco se produce cuando ese individuo, por diversas circunstancias, intenta hacer coincidir máscara y rostro simultáneamente. El conflicto entonces se establece entre la máscara (de escribiente, galán, funcionario, doctor, esposo, amante) y el rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio, el amante)” (Pérez, 1996: 33).

Estas preocupaciones respecto de la autonomía de las producciones teatrales se fueron acentuando y devinieron en las primeras experiencias del denominado teatro independiente. Existieron algunas primeras iniciativas hacia finales de los años 20, sin embargo, estas no lograron continuidad y desde entonces se considera como el momento fundacional del teatro independiente argentino la creación del grupo Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista.

Se trató de una época convulsionada por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la gran crisis económica mundial que esto produjo, el surgimiento de regímenes totalitarios en Europa y la reformulación de los partidos comunistas con la conformación de los PC nacionales en América Latina (Verzero, 2013). Nuestro país venía mostrando cambios en su composición social con la conformación de una clase media de empleados, pequeños propietarios, comerciantes y profesionales que habían ascendido al poder con el radicalismo y contra estos sectores se alzaron las corrientes conservadoras que se apoderarían del gobierno en septiembre de 1930 derrocando al presidente electo Hipólito Yrigoyen.

En este contexto surge el movimiento de teatros independientes, enmarcado en la necesidad que muchos intelectuales sostenían de asumir una responsabilidad social frente al contexto histórico que les tocaba vivir. De acuerdo con Dubatti, este teatro emerge en contra de tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado (Dubatti, 2012). Por un lado, se propone como un espacio de innovación estética e ideológica en respuesta a la comercialización que la actividad estaba teniendo y la intromisión de empresarios en las decisiones artísticas y en los repertorios de los teatros. Se sostenía que estos factores habían terminado por alejar al público de las salas teatrales. En palabras de su fundador, Teatro del Pueblo se proponía “[...] realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte en general, con el objetivo de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Ordaz, 1999: 337). Existía una pretensión de horizontalidad entre los integrantes aunque, contradictoriamente, los directores comenzaban a tener un rol bastante preponderante en los colectivos teatrales. Por otro lado, el modo de producción implicaba que, al menos en los comienzos del movimiento, los artistas no recibieran una retribución económica por su labor con el objeto de disminuir el precio de las entradas y así poder difundir su arte.

Estas experiencias asumieron una tarea formativa y didáctica enmarcada

en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). Señala Leonardi:

Su programa se centró en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un *teatro culto*, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, rebelándose contra el microsistema teatral del sainete y del grotesco criollo, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista. (Leonardi, 2010: 2).

El proyecto del teatro independiente se alzaba contra una idea de la “cultura popular” representada en estos sistemas teatrales con todos sus contrastes, miserias y desgracias, la cual era vista como contraria a la necesidad de concientización política de la clase trabajadora. Si bien estas propuestas buscaban llegar a los sectores obreros, la relación con estos siempre fue problemática y el sector social que concurría a sus funciones era la clase media y trabajadores urbanos de origen inmigrante (Leonardi, 2010; Verzero, 2013).

Asimismo, se trataba de producciones teatrales donde se promovía una actuación “cultura” influenciada por el naturalismo y basada en los lineamientos de la declamación, una técnica interpretativa que buscaba optimizar la comunicación del texto dramático al público por medio de una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiriera con la claridad de lo enunciado (De Mármol, 2016). En este plano también se buscó diferenciarse respecto de formas de actuación más cercanas a una tradición popular proveniente del *circo criollo*, el sainete y más recientemente el *grotesco criollo*, las cuales se basan en una relación más directa entre actor y espectador y recurren a la parodia como estrategia de inversión y crítica de lo culto u oficial, remitiéndonos a aquellas concepciones de lo popular que proponía Bajtín (1987), (Mauro, 2013). El centro de estas actuaciones estaba puesto en el actor popular que, a través de guiños al público, improvisaciones y despliegue de habilidades físicas, ponían en escena un relato.

En contraposición a esta vertiente popular de actuación, el teatro culto, que desarrollaron los teatros independientes en Buenos Aires, ponía el centro en el texto dramático como principal medio de concientización y transmisión del mensaje.

Hacia la década de los cincuenta el movimiento experimentó un auge con

la multiplicación de grupos tanto en Buenos Aires como en otras provincias. Estas nuevas experiencias que se fueron conformando estuvieron más comprometidas con la búsqueda de técnicas actorales y con la puesta en escena. Como indica Mariana Del Mármol:

En este contexto, y luego de más de medio siglo en el que la declamación representó la única herramienta técnica para una tradición de teatro culto que, sistemáticamente, había ignorado o rechazado los recursos desarrollados en el contexto de la actuación popular, hacia finales de la década del 50 comenzaron a llegar a la Argentina las primeras versiones del método Stanislavski⁸. [Sin embargo] la aproximación stanislavskiana que más se difundió en nuestra región acentuó la tendencia a la subordinación de la actuación al texto dramático y a la lógica argumental del mismo, que ya se encontraba presente en la declamación y que constituirá uno de los más importantes puntos de oposición en torno a los cuales se construirán los discursos acerca de la centralidad del cuerpo del actor que comenzarán a emerger a partir de la postdictadura (Del Mármol, 2016).

Paralelamente, muchos elencos comenzaron a plantearse la gestación de un modelo profesional alternativo, que no pusiera en riesgo la independencia, pero que permitiera generar salidas de carácter económico, así como acceder a capacitaciones en nuevas técnicas teatrales que incorporaran innovaciones a la práctica (Ordaz, 1999).

Este nuevo énfasis en la formación profesional se tradujo hacia los años

⁸ Konstantín Stanislavski (1863-1938) fue un actor, director y pedagogo del teatro considerado el primero en articular de forma sistemática un método de actuación realista, llamado "Método Stanislavski". Como señala Del Mármol, este método parte del compromiso afectivo y psicológico de actores y actrices con las características de su personaje y el objetivo era la búsqueda de la verdad escénica mediante la construcción de hipótesis respecto de la situación que envuelve a cada personaje. Este método implica una lectura profunda del texto dramático que permita inferir el motor de las acciones de los personajes, pero que no está dicho explícitamente. Con los años este director iría incorporando trabajos más corporales en la construcción de los personajes y no tan basados en el compromiso emocional.

60 en un nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres privados que iniciaron un proceso de transformación que persiste hasta el presente y que da forma al modo hegemónico en el que los estudiantes de teatro se forman en la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con Battezzati, el eje de producción teatral independiente pasó del teatro al estudio privado, ya que dada la creciente importancia otorgada a la formación actoral será casi un requisito para actuar en una obra contar con esta experiencia (Tirri, 1973; Battezzati, 2017).

De manera que el sustento económico de muchos maestros comenzó a depender de la organización de talleres y clases, corriendo el eje de la discusión acerca del sostenimiento económico de proyectos teatrales a partir de su éxito de boletería hacia la enseñanza de técnicas actorales.

Estas transformaciones en el modo de producción teatral tendrían eventualmente su correlato en las formas de organización de los elencos y hacia fines de la década de los sesenta surgirían legalmente las cooperativas de teatro —aunque su existencia de hecho es anterior—, fenómeno vinculado al declinamiento que tuvo el teatro independiente y la inclinación de muchos artistas hacia la Asociación Argentina de Actores⁹. La forma de organización cooperativa en el teatro existe hasta la actualidad, aunque con modificaciones, y en sus comienzos implicaba un sistema de producción no empresarial basado en la inversión de capital de un productor y el trabajo de los actores y directores que toman las decisiones del proceso artístico. Se buscó unificar el sistema independiente con el asalariado y reconocer, de alguna manera, que la plena independencia de los actores respecto del Estado o los empresarios ya no era posible (Bayardo, 1997).

1.3. LOS 60: EXPERIMENTACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL

⁹ La Asociación Argentina de Actores es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906, que nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país. Si bien comenzó siendo una asociación mutual, desde la década del veinte pasó a ser sindical. A partir de entonces, se produjo un proceso de recurrentes fisiones y fusiones de la asociación mutual y la gremial, muy marcado por los avatares políticos. Hacia mediados de los cincuenta y hasta la actualidad, la AAA se consolidó como una entidad simultáneamente mutual y sindical. Esto quiere decir que la AAA representa los intereses gremiales, a la vez que funciona como obra social, y percibe los aportes correspondientes (Bayardo, 1997).

A comienzos de la década de los sesenta, pueden señalarse dos vertientes teatrales emergentes. Por un lado, una de ellas desarrolló un teatro realista de tesis, que buscaba expresar un punto de vista generalmente crítico acerca de la realidad social. A medida que esta tendencia se desarrolló, seguiría desplegando sus puestas en función de la transmisión de un mensaje realista, pero comenzaría a recurrir a géneros populares como la *revista*, el *variété* o el *sainete*. A su vez, si bien en un comienzo el sector protagonista de estas puestas eran las clases medias, con los años los autores vinculados a esta vertiente comenzaron a representar las problemáticas de los sectores populares y sus relaciones con las clases más privilegiadas (Verzero, 2013). Estos deslizamientos en la forma de construir el mensaje y en los conflictos que se ponían en escena estuvieron vinculados, en parte, con una relectura del peronismo que se realizó durante el período de la “resistencia”¹⁰ entre muchos intelectuales de izquierda que encontraron en aquel movimiento una forma de lucha en la que se podría dar un encuentro entre socialismo y nación (Altamirano, 2001 en Verzero, 2013). Esto significó un claro viraje respecto del posicionamiento político de gran parte de los teatristas vinculados a la izquierda más tradicional.

Por otro lado, se conformó una vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella¹¹. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. Estas experimentaciones se caracterizaron por una “liminalidad disciplinaria” (Verzero, 2013: 60) que buscaba la convergencia de distintos lenguajes artísticos como la danza, la música o las artes visuales con elementos propios del teatro, lo cual fue expandiendo la definición de este género hacia formas no tradicionales. El teatro de vanguardia representado en esta vertiente no buscaba exponer una tesis acerca de la realidad, sino profundizar en los procesos creativos de experimentación escénica. Así, fueron expandiendo la

¹⁰ Se denomina como “resistencia peronista” al movimiento desarrollado entre el derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, su proscripción y la asunción de Héctor J. Cámpora como presidente en 1973.

¹¹ No es un objetivo de esta tesis realizar un análisis profundo del Instituto Di Tella a pesar de su gran influencia en la producción artística de la época. Por lo que nos interesa principalmente marcar esta relevancia en una de las vertientes teatrales que estamos analizando en este ensayo. Para ahondar en la temática puede consultarse a Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

noción tradicional de teatro hacia formas como el *happening*¹² acercándose a la *performance* teatral y discutiendo con la tradición mimético-realista. Estos eventos se proponían “sacar al teatro del teatro” (Taylor, 2005: 9) rompiendo los lazos institucionales que excluían a los artistas de los circuitos institucionales y comerciales del arte.

Verzero señala que a comienzos de los años 70 se produciría un acercamiento entre estas dos vertientes, una realista y otra de vanguardia, a partir de la increíble politización del campo artístico que conllevó la incorporación de lenguajes no miméticos en la primera y una intensificación de procedimientos realistas en la segunda (Verzero, 2013).

1.4. EL TEATRO MILITANTE COMO HERRAMIENTA DE TRANSFORMACIÓN

Si bien desde mediados de la década de los cincuenta el país estaba atravesando un proceso de radicalización política, a fines de los sesenta se agudizaron las tensiones sociales y políticas, que enfrentaban a las Fuerzas Armadas en el poder, con movilizaciones populares que se repetían en distintos puntos del territorio. Como señala Lorena Verzero:

En este marco histórico se inscriben un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideraban el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos ámbitos culturales se empezó a percibir la necesidad de plantear nuevas formas ideológicas y procedimientos que permitieran, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares (Verzero, 2013: 53).

En el campo teatral hubo un sector integrado por diversas tendencias

¹² El *happening* como manifestación artística multidisciplinaria (suele involucrar teatro, música y danza) surge en Estados Unidos en la década del cincuenta. La propuesta de estos eventos está focalizada en el acontecimiento para organizar y en la participación activa de los espectadores más que en producir un objeto o una obra. Es la búsqueda de esta intervención del público en el evento lo que hace que sea improvisado en muchos niveles y también efímero, ya que suelen ser eventos únicos que no se repiten. Por esto, muchas veces los *happenings* se organizan en espacios abiertos o no convencionales para buscar la interrupción en una cotidianeidad.

estéticas que, a partir del proceso de politización que se vivía, se volcaron entre fines de los años sesenta y los años setenta hacia una intervención teatral militante. Sin embargo, como señala Verzero, el sentido de estas prácticas teatrales pasaba más que nada por su relación con la política o lo político y no tanto por su participación dentro de las disputas del campo teatral.

Se trató de prácticas experimentales y coyunturales que se difundieron principalmente en los primeros años de la década de los setenta; llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Los estudiosos describen a estas experiencias colectivas poniendo su trabajo artístico al servicio de las luchas, no se trataba solo de denunciar la realidad, sino de formar parte de un proceso de transformación social. Las intervenciones se llevaban a cabo en espacios teatrales no convencionales, ámbitos de uso público como calles, barrios, hospitales, fábricas, medios de transporte, entre otros. Esta intervención en espacios públicos estaba fuertemente vinculada a los objetivos que muchos grupos mantenían de hacer un teatro conectado a las temáticas y problemáticas cotidianas de los sectores populares, lo cual se comprendía como un “teatro popular” (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013).

Las experiencias llevadas a cabo fueron heterogéneas, es decir, que los teatristas provenían de diversas formaciones estéticas y cada grupo se conformó a partir de una afinidad vinculada a una opción colectiva, tanto estética como política. Dentro de esta diversidad podemos identificar una línea de militancia teatral que podríamos llamar de “acción directa” y que tuvo que ver con intervenciones en comunidades para abordar diferentes problemáticas sociales.

Una referencia ineludible dentro de este teatro que llamamos “militante” siguiendo a Verzero (2013), es el teatro del oprimido desarrollado por el dramaturgo y director brasileño Augusto Boal. Se trata de un método que surge a partir de la investigación de distintas técnicas teatrales. Estas búsquedas tenían como objetivo fundamental traspasar los medios de producción teatral a los sectores oprimidos para que pudieran expresarse a través de sus propias producciones. Boal tuvo que exiliarse luego del último golpe militar que sufrió su país en 1964 y vivió en Buenos Aires entre 1971 y 1976. Desde allí recorrió otros territorios latinoamericanos y elaboró parte de lo que sería su propuesta teatral integral. En nuestro país tuvo contactos con algunas experiencias del teatro militante y fundó un colectivo teatral llamado

Machete¹³.

A partir de su trabajo como dramaturgo y director teatral antes de dejar Brasil, Boal se enfrentó a situaciones donde observó que el teatro de orientación política que estaba desarrollando se basaba en una presentación de temáticas y soluciones elaboradas por artistas que no vivían las problemáticas de los sectores que eran referenciados en las obras¹⁴. Frente a esta evidencia, hacia fines de los años 60 este dramaturgo comenzó a explorar diferentes técnicas teatrales que pudieran ser utilizadas tanto por actores como no actores para explorar “opresiones” de origen social. Este concepto básicamente tiene que ver con la existencia de contextos de injusticia social donde persisten desequilibrios de poder y de oportunidades (Santos, 2013). Estos desequilibrios perpetúan privilegios, cristalizan condiciones sociales y refuerzan desigualdades. De acuerdo con Bárbara Santos, actriz formada junto con Boal, el objetivo fundamental del teatro del oprimido consiste en la identificación, la investigación estética, la representación artística y la discusión colectiva para la superación de opresiones; esto implica siempre la eliminación de la barrera entre actores y espectadores (Santos, 2013).

El teatro es comprendido en esta metodología como un lenguaje y como

¹³ Este grupo fue dirigido por Boal y tuvo existencia desde 1971 hasta 1973. Llevaron adelante varias experiencias de teatro invisible, técnica que forma parte del Teatro del oprimido y consiste en la presentación en un contexto no teatral (tren, restaurante, etc.) de una situación conflictiva sin revelar la cualidad teatral de la experiencia, y en la presentación de una obra de sala en 1973. El colectivo se disolvió una vez que Boal tuvo que dejar el país en 1974.

¹⁴ En este sentido, está ampliamente difundida una experiencia que tuvo Boal durante una de sus giras con su compañía teatral por el Nordeste de Brasil donde, luego de una función para un grupo de campesinos, se vio interpelado por el público. En el espectáculo se convocaba a los espectadores a luchar por la tierra aunque fuera necesario el derramamiento de sangre. Una vez finalizada la obra, un líder campesino se acercó a Boal muy movilizado por la función que había presenciado y convocó a todo el elenco a unirse a la lucha por las tierras que su comunidad estaba llevando adelante a lo cual actores y director tuvieron que responder que no se encontraban en condiciones de tomar armas y unirse a la lucha. En su anécdota, el dramaturgo explica cómo este hecho lo hizo repensar la propuesta de teatro político que llevaba adelante y el tipo de compromiso que los artistas tenían con los sectores a los cuales se dirigían.

tal puede ser utilizado por cualquier persona, tenga formación artística o no (Boal, 1974)¹⁵. En este sentido, con los años Boal profundizó en sus teorías la idea de promover una estética de los oprimidos que revalorizara formas de expresión populares y donde se le quitara preponderancia a la palabra como forma de comunicación hegemónica entre las clases hegemónicas que pudieron acceder a una educación formal, privilegiando así otros canales como el corporal, el sonoro o el visual. Estos postulados también serían una forma de cuestionar el modelo hegemónico del teatro occidental.

Si bien la técnica que mayor difusión ha logrado es la del Teatro foro, donde el público puede intervenir en una obra ensayando posibles estrategias para eludir la opresión que se presenta, existen otras dinámicas de investigación y presentación teatral. Todas ellas fueron elaboradas con el objetivo de buscar estrategias colectivas a problemáticas de injusticia social para transformar la realidad. Estos desarrollos estuvieron influenciados por el contacto que Augusto Boal tuvo con la propuesta pedagógica de Paulo Freire basada en la comprensión de todas las personas como productores activos y autónomos de conocimiento más allá de su nivel de instrucción.

En Buenos Aires, el grupo Octubre desplegó una línea de intervenciones teatrales que se acercaban bastante a las propuestas de Augusto Boal. Sin embargo, no siguieron esta propuesta de manera esquemática y, de acuerdo con Verzero (2013), mantenían diferencias ideológicas con el director brasileño. Octubre se trató de un colectivo de teatro militante creado en 1970 y ligado políticamente con el peronismo de base¹⁶. La metodología de intervención político-cultural consistía en dirigirse a un barrio donde primero se entablaban charlas con sus habitantes para identificar conflictos y problemáticas de diversa índole (domésticas, ambientales, sociales, políticas). Estos conflictos eran dramatizados por los actores y surgía, a veces, la apertura a intervenciones del público. Luego se abría un debate sobre la problemática que se había presentado y, a veces, se llegaba a delinear un plan de acción (Briski, 2005). A partir de esto, el lema del colectivo era el siguiente: “si el teatro tiene una estrategia, es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005). Los temas que se

¹⁵ Este punto es profundizado por Bárbara Santos, quien sostiene que tiene que ver con la capacidad del ser humano de ser tanto actor como espectador de sus propios actos y, por lo tanto, analizarse y dirigirse mientras produce. De esta forma, cuanto mayor conciencia tengamos de esta capacidad, estaremos más preparados para desarrollar las mejores estrategias de acción a nivel individual y colectivo (Santos, 2013).

¹⁶ Organización vinculada a la izquierda peronista.

elegían y discutían con los vecinos del barrio eran tratados y presentados de forma directa, los personajes representaban un prototipo funcional a lo que se quería debatir (militar, ama de casa, obrero, patrón, comerciante, representados por vestuarios típicos). La escenografía se elaboraba a partir de los materiales que se encontraban en el lugar, o de algunos elementos que llevaba el grupo.

Es decir, que más que desarrollar una propuesta artística particular el grupo estaba enfocado en la intervención política a partir de actuaciones puntuales en los barrios más populares.

Al tomar el poder las Fuerzas Armadas en marzo de 1976 y derrocar el gobierno de Isabel Martínez de Perón, la escalada represiva que ya había comenzado años antes se desplegó abiertamente contra todo tipo de organización colectiva, en el contexto del terrorismo de Estado. Si bien este quiebre produjo la disolución de muchos colectivos de arte militante que se habían desarrollado en la anterior década y media, se están comenzando a desarrollar investigaciones que señalan que durante la dictadura siguieron desplegándose intervenciones artístico-políticas, aunque de manera mucho más esporádica y clandestina. De esta forma, aún existe un campo amplio de investigación acerca de las experiencias que se siguieron llevando a cabo con muchas dificultades durante los años dictatoriales.

2. La postdictadura: democratización cultural y auge del teatro callejero

La transición democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983) abrió un abanico de reflexiones acerca de cómo vehicular estos procesos de manera participativa entre la ciudadanía. De esta forma, Menazzi (2008) señala que durante la segunda mitad de los años 80 resurgieron ciertos ejes de debate entre las ciencias sociales y en el campo de las políticas públicas como “ciudadanía”, “espacio público”, “participación”, “barrio” y “comunidad”.

En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, las políticas culturales del Estado local surgieron como una vía para promover la participación y así se diseñaron propuestas destinadas a democratizar el consumo y el acceso a bienes culturales. Un caso paradigmático es el Programa Cultural en Barrios (PCB), creado en 1984 bajo el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y que se mantiene existente hasta la actualidad (Haurie, 1991; País Andrade, 2011; Rabossi, 1997; Winocur, 1993).

Este programa se planteó en una primera etapa la descentralización y

democratización en el acceso a los servicios culturales, brindando la posibilidad a los vecinos de practicar disciplinas artísticas habitualmente reservadas a los sectores sociales más acomodados (Canale, 2007). Estos objetivos se ponían en práctica a través de la creación de centros culturales, forma material y organizativa que tomó el PCB. Las prácticas artísticas que se ofrecían solían ser teatro, danza, literatura o plástica a partir de la modalidad de talleres abiertos. Es decir que, en esta primera instancia, el programa estaba orientado por una concepción restringida de las disciplinas artísticas, abarcando lenguajes artísticos consagrados en los cánones del arte. La democratización cultural en esta etapa significaba “llevar” la alta cultura al pueblo.

Sin embargo, a medida que el programa se desarrollaba debió enfrentarse a la necesidad de reconocer las redes de relaciones y los modos de participación y producción cultural ya existentes en cada barrio (Canale, 2007). En una segunda etapa, la implementación se orientó hacia un objetivo de “rescate, valorización y desarrollo de las culturas locales y barriales” (Winocur, 1993: 100). Se incluyeron otros géneros artísticos de larga práctica en las trayectorias barriales, como las murgas del carnaval porteño, agrupaciones culturales que venían atravesando un resurgimiento luego de su prohibición durante la dictadura militar (Martín, 2008; Morel, 2011).

Esta expansión de la vida cultural no se dio solamente en el ámbito de la agenda estatal, sino que desde la sociedad civil también se multiplicaron las iniciativas que buscaban recuperar el espacio público muchas veces denunciando los horrores de la dictadura (Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En el campo teatral particularmente, esta producción fue muy amplia y se caracterizó por una reapropiación de distintas expresiones artísticas populares como la murga, el circo criollo o el tango (Infantino, 2012). Se propició un espacio de libertad para experimentar, para jugar, reír o hacer reír y, fundamentalmente, para salir a la calle y encontrarse con un público que se había alejado del teatro y de los espacios comunes. El número de propuestas de teatro callejero creció rápidamente, reviviendo lo que se conocía como “teatro de grupos” (Dubatti, 2002). Es decir, que no se trataba de iniciativas individuales de experimentación artística, sino de grupos más o menos estables que convivían y se retroalimentaban en este proceso.

Jorge Dubatti engloba estas propuestas bajo la categoría de “teatro de la postdictadura” y sostiene que trabajaban motivadas por la autonomía y el autodescubrimiento generando un “canon de la multiplicidad” (Dubatti, 2003: 29) consecuencia de la resistencia a la homogeneización cultural.

Esto significaba, de acuerdo con este autor, que se le otorgó un nuevo valor a la diferencia y a la búsqueda estética no dirigida por un único canon caracterizándose por la destemporalización y la multitemporalidad. Es decir que “[...] se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que ‘lo nuevo ha muerto’, pero paradójicamente esto es nuevo” (Dubatti, 2003: 30).

En muchos casos, hubo una vuelta al pasado para buscar materiales, temáticas, códigos que se recuperaban, se resignificaban o se reorganizaban siguiendo nuevas funcionalidades. En esta búsqueda hubo una elección de géneros y sistemas artísticos que habían sido valorados como géneros “inferiores”. Se trataba, además, de elecciones estéticas que tenían que ver con una revalorización y jerarquización del gesto y de lo corporal por sobre la palabra, que perdió su lugar privilegiado en la tradición teatral (Trastoy, 1991), desplazó la aproximación stanislavskiana a la actuación que había predominado hasta entonces y disputó la hegemonía del modelo teatral basado en el texto y en la declamación.

Como señala Infantino (2012), si bien muchas de estas iniciativas se entrecruzaban, pueden observarse tendencias que posteriormente se transformaron en distintas vertientes. Una de ellas estuvo conformada por varios colectivos que en esta década tan productiva se interrelacionaban compartiendo distintos espacios de formación y de presentación. Algunos de estos espacios fueron la Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo, los talleres de clown de Cristina Moreira¹⁷ y el Parakultural¹⁸ (Infantino, 2012). De estas experiencias con nuevas técnicas, surgieron los conocidos grupos Gambas al ajillo, el Clú del Claun y La banda de la risa, los cuales además se presentaron con éxito en el Parakultural. Estos grupos y tantos otros que surgieron por aquellos años compartían un deseo de transgredir y experimentar cuestionando los modelos de actuación del teatro “serio” o “culto”

¹⁷ Cristina Moreira es la precursora del clown argentino contemporáneo. En 1983 comenzó a dictar sus talleres basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier, de donde surgieron una gran cantidad de artistas cómicos y por donde pasaron conocidos grupos de teatro como La banda de la risa (Infantino, 2012).

¹⁸ El Parakultural fue un espacio artístico multidisciplinario inaugurado en 1986 en la Ciudad de Buenos Aires, donde se realizaban presentaciones de teatro, música y artes plásticas no convencionales, convirtiéndose en paradigma de la cultura *under* de la época. En 1990 se le negó al centro la renovación del contrato de alquiler por lo que debió cambiar su sede varias veces hasta cerrar definitivamente a mediados de los años 90. Se trató de un espacio que marcó la producción cultural y artística de la época (Gabin, 2001).

y oponiéndose al naturalismo de los “buenos actores” (Mercado, 2015). En estos casos se indagó en técnicas actorales provenientes del Clown, la *Commedia dell'arte*¹⁹, el Bufón o el Melodrama, abriendo un nuevo mundo de posibilidades artísticas.

Otra de las vertientes que nos interesa destacar se vio representada por grupos como el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, Los Calandracas o el Grupo Teatral Dorrego que, para mediados de los años 80, conformaron el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.)²⁰. En este contexto:

Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar (Infantino, 2012: 107).

De acuerdo con Héctor Alvarellos (2007), por aquel entonces miembro del grupo Teatro de la Libertad, se comprendía bajo la categoría de teatro popular a aquellas propuestas que tuvieran como destinatarios a los sectores populares que no accedían comúnmente al teatro y cuyo discurso o búsqueda estética los llevara a formas de expresión en las cuales los mensajes fueran fácilmente decodificables. Esta vertiente se vio plasmada en una gran expansión del teatro

¹⁹ La Commedia dell'Arte es un género nacido en Italia a mediados del siglo XVI que surgió como reacción a la comedia literaria impulsada por los autores y actores que se profesionalizaban. Este género mezcla elementos carnalescos (en sus máscaras y vestuarios, por ejemplo) con recursos mímicos y algunas habilidades acrobáticas. Se basaba en la capacidad de improvisación de los actores por lo que los argumentos giraban en torno a una serie de situaciones más o menos convencionales (celos, adulterio, el amor, la codicia, etc.). Otra de las características de la Commedia dell'arte fue la aparición de las “máscaras”, es decir personajes prototípicos que se repiten en todas las historias. Algunos de estos fueron Arlecchino, el más famoso, un servidor humilde cuya principal característica era la agilidad física por lo que los actores que lo representaban debían desarrollar habilidades acrobáticas. Otro personaje fue Brighella, compañero de Arlecchino, más listo y pícaro (D'Amico, 1954).

²⁰ Este movimiento surge en 1988 a partir del interés de varios grupos de teatro de intercambiar experiencias, discutir sobre formas de producción y dinámicas internas del teatro popular. El acto inaugural fue en el Club de Gas del Estado de la localidad de Tigre. Además de los tres grupos mencionados, el MO.TE.PO. estaba conformado por Agrupación Humorística La Tristeza, Teatro de la Libertad, Compañía Teatral el Arco Iris Enojado, Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolmundo, Cooperativa Teatral Rayuela, Grupo de Teatro Encuentro, Grupo La Obra, Grupo Otra Historia, Grupo Teatral Dorrego.

callejero de grupos en la ciudad que tenían como espacio de presentación lugares al aire libre, generalmente plazas y parques porteños (Alvarellos, 2007; Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En 1988 se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires, el Festival Internacional de Teatro callejero, organizado por el MO.TE.PO. y por la Municipalidad de la Ciudad, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, lo cual da señales de reconocimiento por parte de agentes oficiales a estas actividades. Luego de este acontecimiento, se organizaron cinco ediciones del encuentro, pero a nivel nacional. El primero fue llevado a cabo en Villa Dolores, provincia de Córdoba y contó con el apoyo de la Municipalidad de esta ciudad (Alvarellos, 2007).

De esta manera, vemos que en el contexto de la postdictadura lo cultural adquirió un peso importante en el fomento de la participación, la recuperación de los espacios públicos y el encuentro entre ciudadanos y artistas. La década de los ochenta fue testigo de una ampliación en cómo se concebía a las políticas culturales y en una difusión del sentido antropológico de la cultura como modos de vida, con un énfasis mayor en la importancia de las identidades de grupos y sujetos. Asimismo, vemos que comienzan a configurarse instancias de articulación o interfaces entre iniciativas culturales de la sociedad civil —en nuestro caso tomamos corrientes de teatro callejero— y políticas culturales públicas.

2.2. EL GRUPO DE TEATRO CATALINAS SUR: POR LA ALEGRÍA, CONTRA LA MUERTE

Como señalamos, uno de los grupos que formó parte del MO.TE.PO. fue el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, conformado en 1983 a partir de un grupo de vecinos congregados en torno a la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur²¹ en La Boca. Esta asociación venía funcionando hacía algunos años, en el marco de la Cooperadora de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena del complejo habitacional Catalinas Sur. Sin embargo, durante la gestión del intendente de la última dictadura militar, el brigadier Osvaldo Cacciatore, las asociaciones autónomas de padres dentro de las escuelas fueron prohibidas y la mutual tuvo que continuar con su trabajo fuera de esta institución. A partir del deseo de organizar un taller de teatro en la mutual, los vecinos contactaron

²¹ El Barrio Catalinas Sur —actualmente denominado Barrio Alfredo Palacios— es un barrio de alrededor de 2500 viviendas distribuidas entre edificios y casas bajas, ubicado entre las calles Necochea, 20 de septiembre, Ministro Brin, Juan M. Blanes, Caboto, Arnaldo D'Espósito, Pi y Margal y las vías del Ferrocarril General Roca, en el barrio de La Boca, ciudad de Buenos Aires, Argentina, inaugurado en 1965.

al director uruguayo Adhemar Bianchi que estaba radicado en el barrio desde 1973 con su familia.

Según relata Bianchi, la propuesta fue no seguir la modalidad de taller y directamente juntarse a hacer teatro en una plaza del barrio. En diciembre de 1983 el grupo ya estaba presentando su primer espectáculo en la plaza Islas Malvinas de La Boca. Esta presentación se realizó en el marco de una gran fiesta a la que asistió una multitud de vecinos y vecinas del barrio e inauguró una serie de encuentros teatrales que se realizarían durante años donde se organizaban fiestas vecinales que antecedían y sucedían a las obras del grupo. De acuerdo con lo que relatan quienes pudieron participar de aquellos festejos, la plaza se llenaba de vecinos de La Boca, pero también de otros barrios que fueron haciéndose eco de estos eventos populares. Como recuerda Alfredo Iriarte, integrante de Catalinas Sur desde sus inicios y coordinador teatral, “no tenía solamente que ver con una dramaturgia prolija. Era una potencia de 100 tipos en la calle, con 20 niños, con cantidad de músicos. Esa era la respuesta que tenía” (Entrevista a Alfredo Iriarte, 2017).

En 1990 el grupo ya estrenaba su primer espectáculo de elaboración propia, llamado *Venimos de muy lejos* en la misma plaza. Esta obra relata la llegada de los inmigrantes al barrio de La Boca y es una recreación de lo que fue la inmigración en la historia argentina. La elaboración de este espectáculo duró alrededor de 3 años y fue emblemático porque se construyó a partir de relatos y reconstrucciones de los vecinos y las vecinas que en algún lugar de su pasado familiar tenían un pariente que había “bajado de un barco” o que alguna vez habían escuchado historias de inmigrantes. La obra ofrece una visión de la inmigración en nuestro país contada desde lo local, desde los relatos transmitidos de generación en generación, leyendas del barrio y material histórico recopilado²². Asimismo, la apuesta por recuperar las miradas locales acerca de la historia oficial implicaba una búsqueda por disputar valoraciones y relatos hegemónicos, específicamente recuperando lenguajes artísticos desvalorizados desde los cánones hegemónicos clásicos como la murga, el

²² Luego de su estreno en la plaza, *Venimos de muy lejos* se presentó en el teatro IFT, el Teatro de la Ribera de Buenos Aires, en Concepción del Uruguay, Santa Fe, Paraná, Gualaguaychú, Villa Gesell, El Dorado, Posadas, entre otras localidades de nuestro país. Asimismo, se hicieron funciones en Santiago de Chile, fue parte de la programación del Primer Festival Internacional de Teatro en Buenos Aires, además de ser llevada a numerosas mutuales, clubes y ser presentada en Encuentros de Teatro Comunitario (Bidegain, 2007).

candombe, títeres, sainete y circo criollo.

Respecto de las estrategias narrativas, es interesante retomar las palabras del director que reflexiona acerca del sentido del teatro político en esta época y qué aspectos rescata de su propuesta como transformadores:

Yo venía del teatro independiente uruguayo, un teatro muy militante, de muy buena calidad técnica, pero que la realidad era que hacíamos teatro para un público... como es el teatro acá, para un público determinado. Poco público en relación a la población. Y yo decía: teatro político ¿para los ya convencidos? Tampoco nos convenía. Y ahí definimos una cosa importante, que a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís. Entonces, la forma de hacerlo en la plaza con vecinos y con esto de la celebración y de la memoria. Eso nos parecía más transformador que lo que es poder hacer Brecht (Entrevista a Adhemar Bianchi, 2016).

Como describíamos anteriormente, el teatro independiente en nuestro país se centró principalmente en prácticas dramáticas europeas, concibiéndose como un teatro “culto” que se rebeló contra una idea de la “cultura popular” representada por géneros teatrales como el sainete o el grotesco criollo tradicionalmente asociados al origen de nuestro teatro nacional. Al realizar una referencia al teatro del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, Bianchi se distancia de estas tradiciones teatrales que —de un lado y del otro del Río de la Plata— recurrieron a estos textos extranjeros para concientizar a los sectores populares respecto de su condición de clase.

Bianchi se posiciona diferencialmente sosteniendo que se trataba de propuestas destinadas a un público reducido —los “ya convencidos”— con el cual los artistas compartían ideas políticas. Por el contrario, construye una idea de un teatro político como una práctica que recupere las memorias locales y que retome aspectos festivos de lo popular antes de reproducir dramáticas extranjeras.

Lo que se rescata como político del teatro tiene que ver con la posibilidad de generar aquello que Dubatti (2003) denominó “convivio” refiriéndose al encuentro, la reunión de cuerpos presentes en un una encrucijada territorial cronotópica —una unidad de tiempo y espacio— cotidiana. Esto remite, según el autor, a un orden ancestral y transforma a los sujetos, ya que al estar en reunión establecemos vínculos y afectaciones conviviales. Es interesante

resaltar que cuando Bianchi sostiene que “a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís” destaca el carácter político que adquiere el componente reflexivo en las “performances culturales” (Bauman y Stoeltje, 1988; Bauman, 1992) de Catalinas Sur. La “celebración”, la “memoria” y el uso del espacio público se convierten en escenas, formas, géneros y códigos utilizados en la performance para transformar la experiencia, ordinaria y extraordinaria, en signos significativos y mensajes a través de los cuales el grupo puede transmitir, representar e interpretar la experiencia social. Por esta razón se señala a la performance como un evento metacultural, es decir, un medio cultural de objetivar la cultura y ofrecerla para su examen (Bauman, 1992). En este caso podemos ver cómo “eficacia” y “entretenimiento” (Schechner, 2000) se interrelacionan para proponer una forma emergente de pensar la politicidad en el teatro. Recordemos que Richard Schechner proponía pensar la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada en la que se interrelacionan continuamente ambos polos. Esto da cuenta de un sistema dinámico que permite el cambio, y existe constantemente una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento (Schechner, 2000).

El director de Catalinas Sur se distancia de un modelo de teatro político, de contenido más “intelectual”, vinculado a un modelo más canónico del teatro donde se privilegia el texto dramático y que, generalmente, está restringido a sectores que manejan ciertos códigos artísticos para proponer un teatro que sea convocante y participativo. Una propuesta de teatro que enfatiza sus aspectos rituales, donde el público es concebido como parte de la ceremonia, donde los temas que se presentan son afectivamente cercanos al público y se distancia del teatro como espectáculo al que se asiste en tanto observador.

Recordemos que hablamos de un contexto de apertura democrática en el que la promoción de la participación ciudadana y la democratización de la cultura era un objetivo que atravesaba gran parte de las propuestas culturales. Sin embargo, lo que empieza a proponer Bianchi es no solo realizar teatro en el espacio público, sino, además, imprimirle un carácter celebratorio —de aquí que las presentaciones del grupo solían estar acompañadas de la venta de comida y de la generación de un ambiente festivo—.

Para complementar, retomamos un fragmento de la charla brindada por el director en el II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente de 2013, Adhemar Bianchi definía al teatro comunitario de la siguiente manera:

Es un teatro de vecinos para vecinos. Grupos territoriales que

trabajan en su territorio, con su identidad, su memoria y siempre instigando que lo que hacemos es teatro. Y que, además, estar en los barrios, hacer un teatro amateur en el sentido francés de la palabra, amadores del teatro, no significa hacer teatro pobre para los pobres. Sino que significa la mejor calidad posible [...]. O sea que, lo que nos estamos planteando es que si el Teatro Independiente fue posiblemente uno de los movimientos más importantes en la Argentina, esta es una nueva forma de hacer teatro independiente donde este ha dejado el concepto de teatro de grupos para convertirse en teatro de cooperativas de actores que van de un lado para otro. Entonces, al no haber un teatro de grupos, el viejo teatro independiente ha ido cambiando. [...] Podemos decir que somos grupos independientes, no muy distintos de lo que eran los grupos independientes en su origen, donde la gente vivía de otra cosa y le dedicaba su alma y su corazón al teatro” (Adhemar Bianchi, II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, 2013).

El director de Catalinas Sur sitúa al teatro comunitario dentro del campo teatral haciendo hincapié en que el objetivo de estos grupos es hacer teatro y se posiciona en este campo al vincularse con lo que él considera “uno de los movimientos más importantes en la Argentina”, el Teatro independiente. Sin embargo, sostiene que este movimiento actualmente habría abandonado sus ideales originales, los cuales sí estarían presentes en el teatro comunitario. Recordemos que el teatro independiente surge como respuesta a la comercialización creciente que estaba teniendo la actividad. De esta forma, quienes lo impulsaron se propusieron desarrollar este arte sin que estuviera guiado por fines de lucro, pero recuperando la calidad artística de las producciones que supuestamente se estaba perdiendo. Bianchi rescata el ímpetu independiente del teatro, el no sometimiento de la actividad a lo económico, separando lo que produce dinero y lo que se hace con el “corazón”, pero se distancia de la realidad actual de este movimiento diciendo que se ha perdido el carácter de “grupo”. Entendemos que lo que así construye es una “tradicción selectiva” en la cual “[...] ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos”. (Williams, 2009:153). Así, selecciona elementos como la calidad artística —no es un “teatro pobre para pobres”—, la independencia, el trabajo

cooperativo, estableciendo un sentido de continuidad entre el pasado del teatro independiente y el presente del teatro comunitario legitimando esta práctica.

2.3. EL GRUPO DE TEATREROS AMBULANTES LOS CALANDRACAS: AL RESCATE DEL PAYASO

En 1988 se conforma el Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas que, como señalamos, también formó parte del MO.TE.PO. Este se originó a partir de la iniciativa de un grupo de egresados del Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda²³ y constituyó el núcleo a partir del cual en 1996 se crearía el grupo de Teatro Comunitario denominado Circuito Cultural Barracas siguiendo la experiencia de los vecinos de La Boca.

Corina Busquiaz, integrante de Los Calandracas desde sus comienzos y actualmente coordinadora del Circuito Cultural Barracas, relata el comienzo de este colectivo:

De entrada queríamos hacer un grupo de payasos. O sea que no decimos “clown”, decimos “payaso”. Porque investigar en lenguaje del género del payaso argentino, ¿viste? El payaso “decidor”.

—¿Por qué payaso y no clown?

—La diferencia por ahí está en que tomamos más el payaso argentino, Pepino 88, el que dice cosas, el que denuncia. Bueno, por algo Ricardo²⁴ estuvo en una agrupación que se llamaba La Podestá²⁵. Estuvo todo ese armado en los 70, donde para un artista el compromiso político estaba todo unido, no estaba separado. Lo que pasa es que después de todo lo que nos pasó... Decíamos, “no, pero nosotros no queremos...”. O sea, teníamos claro que no queríamos hacer teatro panfletario, pero

²³ Por aquel entonces conformado por Ricardo Talento, Corina Busquiaz, Mariana Brodiana, Rafael Zicarelli y Ana Postigo.

²⁴ Refiriéndose a Ricardo Talento, director de Los Calandracas y del posterior grupo de teatro comunitario el Circuito Cultural Barracas.

²⁵ Colectivo cultural que tuvo existencia entre 1971 y 1974 con actividad más acentuada como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli que postulaba la candidatura de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973. La agrupación se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo (Verzera, 2013).

queríamos hacer un tipo de teatro que llegara, que conmoviera, que despertara conciencias, que abriera mundos, que despertara la sensibilidad, que nos reencontrara. Y entonces ¿qué mejor que un payaso? La mirada de un payaso es como la mirada de un niño, de la total inocencia. Y que a través de un payaso se pueden decir muchísimas cosas. Como que la primera palabra fue la ternura y la comunicación con el otro (Entrevista a Corina Busquiaz, 2015).

Como señalamos anteriormente, la década de los ochenta vio desarrollar varias vertientes teatrales que, si bien en un momento se cruzaron, con los años fueron siguiendo trayectorias divergentes. Muchos artistas incursionaron en el lenguaje del clown como una novedad de la época tratándose de un lenguaje que abría nuevas formas de construir teatralidad y expresarse. Recurrir a este tipo de lenguajes escénicos tenía que ver con situar la expresión y la exploración corporal en el centro de la escena y apostar a la provocación y a la transgresión a través del humor. Frente a este protagonismo de lo corporal, Los Calandracas rescataban la tradición del payaso “decidor”, de Pepino 88, emblema del payaso argentino que sin perder el recurso del humor ejecutaba monólogos de sátira política.

Esta referencia no solo revaloriza la tradición históricamente deslegitimada del actor popular —aquella que tuvo sus comienzos en el circo criollo y las piezas del llamado “género chico” que reseñamos al comienzo del ensayo—, sino que también tradicionaliza su discurso y legitima su práctica frente a otras vertientes teatrales de la época que apostaban a técnicas novedosas en el campo. La vinculación de una práctica o un discurso a un género construye “relaciones intertextuales” (Bauman y Briggs, 1996; Kristeva, 2002) que vinculan el discurso de los actores con otros textos o modelos presentes en el imaginario de quienes se comunican. La forma en que estas relaciones son manipuladas por los sujetos genera brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo con los objetivos de quienes se remiten al género. En la narrativa que presentamos aquí, la referencia al género del “payaso argentino” funciona minimizando las brechas entre el discurso de la entrevistada y una tradición teatral, lo cual legitima su práctica y actúa construyendo un “nosotros”.

Sin embargo, Busquiaz también abre una brecha intertextual respecto de lo que llama un teatro “panfletario” haciendo referencia al teatro de propaganda política o *agitprop* que construye mensajes directos y explícitos,

sin metáforas acerca de la realidad. Este tipo de modalidades teatrales, como ya señalamos, fue una de las estrategias más populares entre los colectivos de teatro militante en los años 70. Es necesario tener en cuenta que el campo teatral venía de una época atravesada por las persecuciones y desapariciones sufridas por parte de artistas con un compromiso político explícito. Durante los años 70 se había producido una fuerte politización en el campo artístico local y en el ámbito del teatro surgieron experiencias que buscaban poner este género artístico al servicio de la lucha política. En este sentido, diferenciarse de un teatro “panfletario” implica también cuestionar una idea del arte y del teatro en particular que deja de lado aspectos estéticos entendiéndolo como “herramienta” o “instrumento” al servicio de un mensaje político.

3. El Teatro comunitario: tendiendo puentes entre pasado y presente en el campo teatral

La década de los ochenta se presenta en el campo teatral como una época marcada por el ímpetu de muchos artistas que buscaron reencontrarse tanto con la ciudadanía como entre sí. Por un lado, hubo una apuesta hacia la recuperación del espacio público, luego de tantos años de terror y censura, como una estrategia para acercar el teatro a la gente y, por otro lado, una elección de volver a agruparse y elaborar obras de manera colectiva. Se generalizó un interés por indagar en distintas formas del folklore urbano, géneros populares desconocidos y por muchos años despreciados por los artistas de un género escénico legitimado y hegemónico como el teatro. Como señala Alicia Martín, “artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural estéticas más directas y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas” (Martín, 1999 en Morel, 2011: 68). Como ya señalamos, esta búsqueda de participación también atravesó a las políticas culturales del recuperado gobierno constitucional desde 1983, a través del diseño de programas de democratización cultural y también del apoyo y financiación brindado a festivales y encuentros organizados de manera conjunta con grupos de la sociedad civil (Winocur, 1993; Rabossi, 1997; Alvarellos, 2007).

Como pudimos ver, los años postdictatoriales fueron muy prolíficos en lo que hizo al arte callejero, al cruce de lenguajes artísticos y la transgresión de modelos teatrales establecidos. La vertiente que analizamos representada por los grupos que conformaron el MO.TE.PO. nos da una idea del contexto en el

que comenzaron sus actividades los primeros grupos de teatro comunitario, con el objetivo de ocupar la calle de manera festiva. En este sentido, creemos que a lo largo de estos primeros años se fue afianzando y delimitando la práctica del teatro comunitario. En un principio esta práctica se acercaba al resto de las iniciativas que conformaron el MO.TE.PO. y compartía su forma de comprender el teatro popular.

A partir de las entextualizaciones que recuperamos tanto de Adhemar Bianchi como de Corina Busquiaz, podemos analizar la construcción de relaciones intertextuales —conexiones dialógicas que vinculan un discurso con otras épocas, lugares o modelos— entre lo que hoy es el teatro comunitario y otros géneros teatrales. En este sentido, entendemos que las referencias que nuestros entrevistados establecen en sus discursos respecto de ciertas etapas de la historia del teatro no constituyen simples menciones, sino que tienen que ver con la construcción de un relato en el que se realizan sucesivas aproximaciones a modelos del hacer teatral que analizamos al comienzo del presente trabajo. Es decir, estos discursos retoman de modo selectivo la larga tradición de la ciudad de Buenos Aires para identificarse como seguidores de algunas de estas tradicionalizaciones.

Señala la lingüista Elinor Ochs (2000), que los relatos constituyen mucho más que un orden de sucesos, ya que procuran un sentido de continuidad de los sujetos y de las sociedades. Es esta búsqueda de sentido lo que organiza su construcción y, por esto, los relatos son más interpretaciones de sucesos acaecidos que su descripción (Ochs, 2000). Son las emociones que los hechos recordados despiertan en nosotros las que construyen la trama de esas historias relatadas y las hacen significativas.

En los fragmentos que retomamos de Bianchi vimos cómo este director presenta lo político del teatro comunitario vinculándolo a lo ceremonial y a lo grupal, al encuentro entre sujetos que genera el teatro como actividad, algo que se estaría perdiendo hoy en día y el teatro comunitario recupera. La falta de convocatoria que tendría el Teatro independiente en la actualidad y su carácter poco abierto y participativo es lo que se presenta como “lo otro”, frente a lo que se construye como “nosotros”. La definición de lo que se considera teatro comunitario implica la identificación y la diferenciación. La identidad emerge y se afirma solo en la confrontación con otras identidades durante la interacción social; la identidad constituye un “nosotros”, y, a la vez, uno o varios “otros” de los que los sujetos se distinguen y con los que marcan un límite. La identidad no existe sin el otro, sin alteridad, sin un afuera constitutivo”

(Hall 1996, en Infantino, 2012). Como analizamos, elementos como lo celebratorio, la memoria o el uso del espacio público se utilizan reflexivamente en las actuaciones del grupo Catalinas Sur para hacer referencia al poder transformador del teatro.

Se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo críptico, inaccesible, o solo accesible para los que “pueden” o “saben” comprender. En definitiva, la diferenciación entre “cultos/incultos”, que habría marcado a otras variantes históricas del género, se consolida como marca identitaria de distinción.

Corina Busquiazio rescata el género popular del payaso recordando el fuerte vínculo entre lo circense y lo teatral que tanto peso tuvo en la construcción de un “teatro nacional” haciendo referencia a uno de los personajes emblemáticos, Pepino 88, lo cual legitima la práctica de Los Calandracas frente a otras vertientes teatrales de la época. Sin embargo, lo que recupera la actriz y coordinadora es el poder político de este género popular al recordar los monólogos de denuncia de aquel personaje. Selecciona algunos rasgos genéricos para tradicionalizar su práctica. No obstante, abre una brecha intertextual al aclarar que no buscaban realizar un teatro panfletario.

De esta forma, tanto Bianchi como Busquiazio legitiman y definen su práctica insertándose en una tradición teatral que los precede. Esta tradición provee a ambos de un repertorio de rasgos genéricos, algunos de los cuales son seleccionados y hechos explícitos recontextualizando lo que se entiende por teatro popular y, al rechazar otros, construyen su identidad.

Estas definiciones no dejan de insertarse en un campo teatral donde se despliegan disputas en torno a un capital artístico (Bourdieu, 1990) que determina la pertenencia y la posición dentro de él, así como lo que en definitiva se entiende por “teatro”. No olvidemos que, como señalábamos, el campo teatral en la ciudad de Buenos Aires se ve atravesado por la construcción de jerarquías sobre la base de nociones de “alta” y “baja” cultura que inciden en la valoración de las diferentes propuestas teatrales. En el contexto postdictatorial, rescatar “lo popular” y reivindicarlo significaba una legitimación de la propia práctica teatral en un escenario de fomento a la participación entendida como democratización del acceso a producciones culturales. Sin embargo, los diferentes sentidos que lo popular adquiere es donde se vislumbran las disputas por el reconocimiento y la legitimación. En este sentido, lo popular puede remitir a la masividad comercial, a lo auténtico y lo local, así como a un

sentido político-transformador —entre tantas otras concepciones—.

Ahora bien, como sostiene Stuart Hall, estas formas culturales no existen en términos de autonomía absoluta o autenticidad por fuera del campo de las relaciones de poder en un período determinado. Así, “el significado de una forma cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma” (Hall, 1984: 8). Por el contrario, lo que en un momento se comprenda como cultura popular o dominante dependerá de las relaciones de poder que sostengan esa diferencia y cómo se incorporen esos símbolos o formas en cada categoría. Es decir, lo que importa no es tanto el contenido, sino la incidencia en la lucha de clases en y por las formaciones ideológicas, o las cuestiones de cultura y hegemonía (Hall, 1984).

Bibliografía

- Alvarellos, Héctor (2007) *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bauman, Richard (1992) "Performance". En: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. A Communications - centered Handbook. Oxford University Press, New York Oxford.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (1996) "Género, Intertextualidad y Poder Social". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* No 11. Buenos Aires. 1996. Pp. 78 -108.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (2000 [1990]) "Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y vida social". En: *Annual Review of Anthropology*, N° 19. Traducción de Dra. Corina Courtis. En: Ficha de Cátedra. Etnolingüística, FfyL, OPFyL, UBA.
- Bauman, Richard y Stoeltje, Beverly (1988) "The Semiotics of Folkloric Performance". En: *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (eds.). York-Amsterda: Mouton de Gruyter.
- Bidegain, Marcela. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, Marcela; Marina Marianetti y Paola Quain (2008) *Vécinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Boal, Augusto (1974) *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos". En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. Pp. 135-141.
- Briski, Norman (2005) *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Canale, Analía (2007) "Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones", en: *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Antropofagia. Pp. 109-144.
- Crespo, Carolina, Losada, Flora y Martín, Alicia (2007) "Introducción", en: *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Ed. Antropofagia. Pp. 5-11.
- D'Amico, Silvio (1954) *Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada.
- Del Mármol, Mariana (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología.

- Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
- Dubatti, Jorge (2002) “Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción”. En: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura* (1983-2001). Micropoéticas I. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp.3- 72.
- Dubatti, Jorge (2003) “Introducción. El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2001)” En: *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: micropoéticas II*, Jorge Dubatti (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp. 3-53.
- Hobsbawn, Eric y Terrence Ranger (1989) *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Infantino, Julieta (2012) *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Kristeva, Julia (2002) *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Leonardi, Yanina Andrea y Lorena Verzero (2008) “La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años 70”. En: *Revista Telón de Fondo*, N° 8. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-%EF%BF%BD70.html> 06/08/2013.
- Leonardi, Yanina Andrea (2010) “Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)”. *Revista Telón de Fondo* N° 11. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero11/articulo/268/disidencias-y-modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html> 06/08/2013.
- Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni y Griselda Vignolo (1974) *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Martín, Alicia (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Martín, Alicia (2008) *Folclore en el carnaval de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Menazzi, Luján (2008) “Construyendo al barrio: la postulación del barrio como

territorio político durante la transición democrática”. *Revista Argumentos*, N° 10. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Disponible en: <http://revistasiiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/65>

Mercado, Camila (2015) *Vecinos y actores en el teatro comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Mimeo.

Mercado, Camila (2016) “Dinámicas de definición en el teatro porteño: entre lo culto y lo popular”. En: *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo*, vol.23, año XII. Pp. 15-31. ISSN 1669 - 6301. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numero23/articulo/593/dinamicas-de-definicion-en-el-teatro-portenio-entre-lo-culto-y-lo-popular.html>

Morel, Hernán (2011) *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado de Antropología, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras: Mimeo.

Moreno Chá, Ercilia (2003) “Gabino Ezeiza: payador legendario”. En: *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Temas de Patrimonio 7, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la ciudad de Buenos Aires, Pp. 225-234.

Ordaz, Luis (1999) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Pelletieri, Osvaldo (1999) *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

Pérez, Irene (1996) *El grotesco criollo: Discípulo-Cossa*. Colección Literaria Leer y Crear. Buenos Aires: Colihue.

Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Proaño Gómez, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Rabossi, Fernando (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo.

Romano, Eduardo (1995) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires: Colihue.

Santos, Bárbara (2017) *Teatro del oprimido. Raíces y alas: una teoría de la praxis*. Barcelona: Kuringa.

Schechner, Richard (2000) “Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia