

# El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democrático de la década del '80

## La pasión puesta en la calle

Autor:

Antunes Netto Carreira, André Luiz

Tutor:

Javier, Francisco

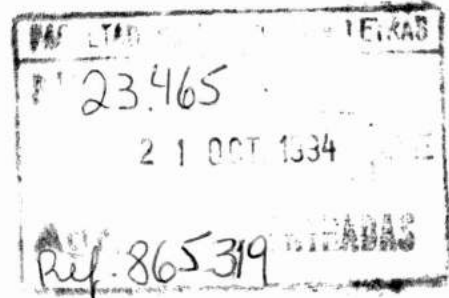
1994

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado

TESIS 7-3-11

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
**Facultad de Filosofía y Letras**



**Andre Luiz Antunes Netto Carreira**

**EL TEATRO CALLEJERO**  
**EN LA ARGENTINA Y EN EL BRASIL DEMOCRATICOS**  
**DE LA DECADA DEL '80**  
**La pasión puesta en la calle**

**Tesis de doctorado con dirección del**  
**Prof. Dr. Francisco Javier**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES

**Buenos Aires, 1994**

## Agradecimientos

Me gustaría agradecer a una gran cantidad de personas que de diferentes maneras me auxiliaron en el proceso de investigación y escritura de esta tesis.

En primero lugar a mi orientador, el Profesor Francisco Javier, por su generosidad intelectual. A él le debo no solamente la orientación de este trabajo sino también una nueva visión respecto del hecho teatral.

A mi esposa Cristina quien, pacientemente, me apoyó en todo momento y supo ser compañera.

A todos los directores y actores callejeros que dispusieron de tiempo para entrevistas y que me acercaron todo tipo de material respecto de sus trabajos.

A Jan Michalski, quien poco antes de fallecer, me auxilió en la elaboración de mi proyecto de tesis.

A Rachel Wajnerman, Enid Valerie y Soledad Lagos de Kasay amigas investigadoras con quienes comparto inquietudes y momentos de afecto.

A Beatriz Seibel quien me abrió puertas para la investigación teatral.

A Teodoro Klein quien me auxilió con informaciones preciosas sobre la historia del teatro argentino.

Al Profesor R. de Paiva quien creyó en mi proyecto desde un primer momento.

A Sara Drescher quien leyó mis originales.

A la Profesora Felicitas Martins quien hizo, desinteresadamente, la revisión final del texto.

Al Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq - que a través de una beca de estudios me permitió dedicarme integralmente a mi investigación.

A mis padres que desde lejos me ayudaron siempre que necesité.

A mis alumnos del CEB por diez años de amistad.

Dedico esta tesis a todos los teatristas de la calle.

Como no podía dejar de ser, dedico este trabajo a mi hija Camila, quien, en los últimos tres años, trató innúmerables veces de pararse en puntas de pie para tocar las teclas de mi computadora, mientras yo escribía.

A la memoria de

    Mi tia Luzia,  
    Ian Michalski y  
Vanda Fernandez, actriz de la calle.

EL TEATRO CALLEJERO EN LA ARGENTINA Y EN EL BRASIL  
DEMOCRATICOS DE LA DECADA DEL '80  
La pasión puesta en la calle

INDICE

I Capítulo - INTRODUCCION

1.1. La importancia de investigar el teatro callejero. La carencia de información sobre el teatro callejero de la Argentina y del Brasil. La crítica frente al teatro callejero.....	1
1.2. Proceso de estructuración del proyecto de investigación.....	8
1.3. Marco teórico.....	10
1.4. Explicitación de las hipótesis.....	16
1.5. Delimitación del universo de la investigación.....	17
1.6. Metodología utilizada.....	19
1.7. La estructura de la tesis.....	23

II Capítulo - EL TEATRO CALLEJERO

2.1. Delimitación del concepto de teatro callejero.....	25
2.1.1. Los lenguajes del espectáculo y el espacio teatral callejero.....	27
2.1.2. La convocatoria y el público.....	30
2.1.3. La propuesta ideológica y la ética del teatro callejero. "Todo artista debe ir adonde el pueblo está".....	32

III Capítulo - LA CALLE COMO ESPACIO TEATRAL

3.1. El desarrollo de los usos de la calle en la ciudad occidental.....	36
3.1.1. La ciudad medieval. La calle como espacio sagrado.....	38
3.1.2. La ciudad de la Edad Moderna. La calle como escenario de la vida civil.....	42
3.1.3. La ciudad capitalista. La calle como espacio fragmentado multicultural.....	45
3.2. La calle de nuestras ciudades como espacio democrático.....	48
3.3. El espacio callejero y el juego.....	50
3.4. El teatro en la calle como transgresión.....	55

#### IV Capítulo - LA NATURALEZA DE LOS VINCULOS ENTRE LA SOCIEDAD Y EL TEATRO.

4.1. El teatro como ceremonia social diferida.....	59
4.2. Concepto de "lo siniestro". Imágenes de una situación siniestra y los procesos creadores de los teatristas de la calle.....	69
4.2.1. El teatro callejero y los regimenes dictatoriales.....	76
4.2.1.1. El ritual del espectáculo callejero. La transformación del uso de la calle y el conflicto con el ritual de las dictaduras.....	76
4.2.2. La marginalidad reivindicada.....	79

#### V Capítulo - EL TEATRO CALLEJERO EN LA ARGENTINA Y EN EL BRASIL.

5.1. El teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires.....	83
5.1.1. Antecedentes.....	83
5.1.2. El "boom" del teatro en la calle.....	89
5.1.3. Los grupos y su producción.....	92
5.1.3.1. Ubicación.....	92
5.1.3.2. Un teatro político en búsqueda de una estética: Teatro de La Libertad.....	93
5.1.3.3. Por un teatro popular: Grupo Teatral Dorrego.....	108
5.1.3.4. La obstinada tarea de recrear el carnaval: Agrupación Humorística La Tristeza.....	121
5.1.3.5. El equilibrio entre el texto y la forma: Grupo Teatral La Obra.....	131
5.2. El teatro callejero en el Brasil (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre y Ribeirão Preto).....	141
5.2.1. Antecedentes.....	141
5.2.2. La crisis de la dictadura y la reconquista de la calle.....	148
5.2.3. Los grupos y su producción.....	151
5.2.3.1. Ubicación.....	151
5.2.3.2. El teatro como juego callejero: Grupo Teatral Tá na Rua.....	152
5.2.3.3. Un teatro político poético: Grupo Teatral Oi Nós Aqui Traveiz.....	168
5.2.3.4. De la influencia europea a un teatro regional: Grupo Galpão.....	179

5.2.3.5. La Commedia D'ell Arte como paradigma de un teatro popular: Compañía Teatral Fora do Sério.....	192
--	-----

VI Capítulo - UNA APROXIMACION COMPARATIVA ENTRE LOS DOS  
SISTEMAS TEATRALES CALLEJEROS.

6.1. El Estado y el teatro callejero bajo los regímenes dictatoriales.....	204
6.2. El teatro callejero en ambos países como intento de cambio del discurso teatral. En busca de un nuevo teatro.....	209
6.3. La práctica teatral como expresión de una actitud ética. La pasión puesta en la calle.....	222
6.4. El vínculo con el concepto de cultura popular. Lo "popular" como fuente inspiradora.....	228
6.4.1. La cultura popular como fundamento de la práctica teatral.....	228
6.4.2. El rescate de los lenguajes populares.....	235
6.4.3. El espectáculo como espacio de comunión. En búsqueda de la ceremonia teatral.....	236
6.5. La influencia del teatro de Eugenio Barba. El desembarco del "teatro antropológico".....	240
6.5.1. Las visitas de los grupos europeos y la incorporación de nuevos conceptos teatrales por parte de los grupos de Argentina y Brasil.....	244
6.6. La decadencia del teatro callejero en Argentina y la ascensión del teatro callejero brasileño. Razones y consecuencias.....	248

VII Capítulo - CONCLUSIONES.....261

BIBLIOGRAFIA.....279

ANEXOS

Anexo 1 - El teatro callejero: historia	
Orígenes del teatro callejero	
Las matrices de nuestro teatro callejero.....	1
El teatro callejero en el siglo XX.	
La estrecha relación entre el teatro callejero y la lucha política.....	11
Anexo 2 - Dos relevamientos de espectáculos.....	32
"Los 400 negros" de la Agrupación Humorística La Tristeza.....	32
"Romeu e Julieta" de Grupo Galpão.....	50

## I CAPITULO

### INTRODUCCION

La importancia de investigar el teatro callejero en la Argentina y en el Brasil radica en el hecho de que esta modalidad teatral representó, en ambos países, un claro intento de renovación de los lenguajes teatrales y de las formas de producción.

Ambos movimientos de teatro callejero significaron rupturas, de diferentes grados, con el modelo teatral dominante, y por lo tanto se constituyeron en alternativas para la transformación del teatro de ambos países. Aunque en el caso argentino la experiencia muestra el agotamiento del movimiento y en el caso brasileño, observamos un proceso abierto todavía en desarrollo, es posible afirmar que dichas experiencias contribuyeron sustancialmente al desarrollo del teatro en la democracia conquistando nuevos espacios y formando nuevos teatristas.

Curiosamente, cualquier persona que se disponga a conocer la historia del teatro del Brasil y de la Argentina, y consulte la vasta bibliografía que existe,



pensará que el teatro en la calle casi no existió, pues aparece, cuando aparece, apenas asociado a algún evento teatral secundario como expresión ocasional de manifestaciones teatrales populares.

Esta marginación proviene básicamente de las instituciones culturales gubernamentales y de los medios de información, y por increíble que parezca, también del propio medio teatral. Una consulta a los archivos de los más importantes diarios de las grandes ciudades argentinas y brasileñas da muestra suficiente de que la llamada crítica especializada desconoce, en su amplia mayoría, la actividad del teatro callejero <sup>1</sup>.

El investigador ruso Mihail Bahktine afirma que los especialistas de folklore y cultura popular no han considerado la "cultura específica de la plaza pública" como objeto digno de estudio. Esta ha sido la actitud de la crítica periodística y de los investigadores en relación con el trabajo de la mayoría de los creadores del teatro callejero.

-----  
1

Es curioso observar que la fecha simbólica del nacimiento del teatro argentino sea considerada 1783, año de la fundación del Teatro de La Ranchería, pero el acontecimiento que motivó la creación de este teatro fue justamente el éxito, el año anterior de un espectáculo al aire libre en el patio en el cual después fue edificado el teatro.

Quizás este hecho haga más patente la marginalidad del teatro callejero, pues es dentro del mismo contexto teatral que el teatro callejero ocupa ostensiblemente un lugar muy desvalorizado.

Cuando encontramos en la tradicional columna de críticas algún comentario sobre una puesta en escena callejera, hará referencia a grupos extranjeros, a un festival o entonces será un texto que aborde el tema del teatro popular y citará como ejemplo uno o dos espectáculos callejeros. Son contadas las veces que se analiza un espectáculo callejero tal como se hace con cualquier puesta en escena de un espectáculo instalado en una sala. Para merecer un espacio en los diarios las puestas callejeras deben lograr antes una enorme afluencia de público. Casi nunca el público puede enterarse de un estreno callejero por intermedio de los diarios de amplia circulación.

Una de las dificultades para encontrar fuentes de información sobre el teatro callejero en la vasta bibliografía sobre el teatro, es la ausencia de una conceptualización que delimite el hecho teatral desde un punto de vista de la utilización del espacio, que considere

la calle como espacio escénico<sup>2</sup> condicionante de nuevos procedimientos expresivos, estéticos, técnicos e ideológicos. Se evidencia por parte de los críticos, una preocupación mayor por el análisis ideológico de los trabajos callejeros: lo colocan por encima de los estudios del desarrollo de los lenguajes teatrales y de los procedimientos técnicos y estéticos de los creadores. Como consecuencia, el teatro callejero, cuando aparece como objeto de estudio, está apenas nombrado aquí y allá en los textos que abordan el tema del teatro popular.

La bibliografía disponible ofrece escasa información al respecto; importantes historias del teatro argentino y brasileño no hacen referencia a las modernas formas del teatro callejero<sup>3</sup>.

-----

2

Espacio escénico es, según lo expone Francisco Javier en su libro LA RENOVACION DEL ESPACIO ESCENICO, "el ámbito tridimensional donde transcurren las acciones de un espectáculo teatral protagonizadas por el actor. (...) Se puede hablar de espacio escénico en cuanto ámbito puramente físico, real, concreto, y se puede hablar de espacio escénico de ficción, del volumen pleno de significaciones en un espectáculo determinado". p. 9/10 Fund. Banco Pcia. de Buenos Aires. BsAs, 1979.

3

Ver las historias de Luis Ordaz, Aproximaciones a la trayectoria de la dramática argentina. Ottawa. Girol Books. 1992. Osvaldo Pellettieri, Cien años de Teatro Argentino. Buenos Aires. Ed. Galerna/IITCTL. 1990. Perla Zayas de Lima, Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975). Buenos Aires. Ed. Rodolfo Alonso. 1983. Decio de Almeida Prado, Teatro brasileiro. Sábato Maqaldi, Panorama do Teatro Brasileiro, S. Paulo, Difusão Européia do Livro. Sin fecha. J. Galante de Souza. O teatro no Brasil. Rio de Janeiro, INL, 1968.

En el Diccionario del Teatro de Patrice Pavis, en la expresión teatro de calle se hace una simple referencia al tema, sin profundizar sobre lo que representa como hecho teatral.

Oscar G. Brockett en su detallada History of the Theatre, menciona espectáculos callejeros como eventos relativos al teatro anterior a los siglos XIX y XX, especialmente como parte del teatro medieval y de los primeros años del Renacimiento, pero no hace referencia a las experiencias callejeras tan importantes como las del Agitprop ruso y las experiencias norteamericanas de los años 70, como el Teatro Campesino de Luis Valdez, la San Francisco Mime Troupe, y otros.

Marco De Marinis en su Nuevo teatro (1947-1970) describe con detalle la producción de las vanguardias norteamericanas de los años 60/70 que realizaron muchas experiencias de teatro callejero. Pero, en lo que se refiere a las experiencias europeas, el autor solamente menciona las experiencias italianas, en las cuales no aparecen los hechos callejeros.

La colección Escenarios de dos Mundos

(Inventario Teatral de Iberoamerica)<sup>4</sup> editada por el Ministerio de Cultura de España que en su primer tomo estudia la producción teatral de Argentina y Brasil, no aborda las realizaciones del teatro callejero.

En Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular de Augusto Boal, el teatro callejero aparece como una modalidad del teatro popular. Hay ejemplos de algunas formas de utilización del teatro callejero muy cercanas al Agitprop, pero la modalidad callejera no es tratada como una técnica específica.

Jean Duviganud en su exhaustivo estudio Sociología del Teatro analiza el desarrollo del teatro a nivel mundial considerando el hecho teatral desde múltiples aspectos, pero, no menciona el teatro callejero moderno en ningún momento aunque dedique todo un capítulo a analizar las implicancias estéticas y sociales del advenimiento de la sala teatral.

Contra poniéndose a los ejemplos mencionados sólo el libro El Teatro de calle (Técnica y manejo del

---

4

Editado por el Centro de Documentación Teatral bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo. Los artículos están firmados por diferentes críticos e investigadores de los respectivos países. Madrid, 1986.

espacio) de los investigadores italianos Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti se dedica al teatro callejero. Este libro está conformado por diversos artículos de diferentes autores que analizan experiencias pasadas puntuales, con descripciones de algunos espectáculos aislados, y dedica un amplio espacio a los grupos y encuentros relacionados con el Tercer Teatro y Eugenio Barba.

Las revistas especializadas eventualmente han dedicado espacio al teatro callejero<sup>5</sup>, algunas hasta llegaron a preparar números especiales sobre el tema. Pero aun así es evidente que hay un enorme vacío porque la información es fragmentaria y están ausentes los estudios consagrados integralmente a analizar el teatro callejero

-----

5

Artículos sobre teatro callejero en revistas en español o portugués:

Ana B. Amann y Silvia N. Barei, El teatro callejero: un rescate de lo popular, Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del siglo veinte, 1989 BsAs, Ed. Galerna.

André Carreira, Teatro de rua depois dos anos de autoritarismo, Revista Cadernos de Classe, Universidade de Brasília - DCE, nº 8 1988. El teatro callejero, El Otro Teatro. Buenos Aires: Ed. Quirquincho. 1990. Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar, Latin American Theatre Review, 27/2, University of Kansas, Spring 1994.

Angel García Pintado, Los sueños de unos seductores de calle, Pípirijaina, Madrid, nº 19-20, oct.81

Antonio Fernandez Lera, El Festival de calle busca techo, El Público, Madrid, Junio 1985.

Amir Haddad, Teatro: magia sem mistério, Revista Cultura Rio, Ano I nº 1, Rio de Janeiro, 1988.

Carlos Risso Patrón, Apuntes de teatro callejero, Revista Espacios, años nº 10 oct. 1991.

Beatriz Seibel, Los 400 negros que están siempre por llegar, Revista Crisis, nº 60, mayo 1988.

Ferdinando Taviani, O teatro de rua, Revista O Correio da Unesco, ano 6, nº 3, Março de 1978.

J.V. Teatro en la estación: La magia efímera, El Público, Madrid, junio 1985.

Moisés Perez Coterillo, Teatro de calle, Pípirijaina, Madrid, nº 19-20, octubre 1981.

Varios en la Revista Picadero, MOTEPO, Buenos Aires, diciembre de 1986/octubre de 1989.

como un lenguaje con reglas y códigos propios.

Antes de emprender esta investigación sobre el teatro callejero me desempeñé como actor en un grupo de teatro independiente de Brasilia con el cual realicé unas cuantas experiencias callejeras: posteriormente entré en contacto con grupos paulistas de teatro experimental que utilizaban la calle como espacio teatral. Algunos años después, ya viviendo en Argentina, organicé un grupo de teatro callejero con el cual realicé varios espectáculos y participé de diferentes festivales. La principal actividad de este grupo - Escena Subterránea - es crear espectáculos en ámbitos no teatrales con el objetivo de investigar la utilización de técnicas expresivas en espacios aparentemente inhóspitos para el arte de actuar. Nuestro espacio escénico preferencial son los vagones y andenes de los subtes.

Fue a partir de estos vínculos con prácticas teatrales callejeras que sentí la necesidad de realizar una investigación sobre el teatro callejero, extendiendo mi experiencia práctica hacia el terreno de la producción teórica.

Desde el primer momento en que entré en

contacto con el Prof. Francisco Javier en 1988, y le propuse mi tema de investigación para el doctorado, estuvo de acuerdo acerca de la importancia de tal investigación. También los realizadores de teatro callejero con los cuales comenté mi proyecto, se declararon de inmediato interesados en colaborar conmigo. Estos hechos me dieron la certeza de que debía emprender esta tarea sin demora.

Al principio, mi ambición era realizar una investigación que abordara el teatro callejero argentino surgido en los años de la democracia pero relacionándolo esencialmente con el teatro de los años 60/70.

Posteriormente, el investigador brasileño, Ian Michalsky me sugirió que ampliara el tema de la investigación haciendo un trabajo comparativo entre Argentina y Brasil, países tan cercanos pero que reconocen su mutuo desconocimiento. Ian Michalsky me llamó la atención sobre la importancia que tendría para la crítica especializada brasileña un trabajo de tal naturalaleza

Busqué, entonces, un vínculo histórico común a los dos sistemas teatrales, que pudiera utilizar como punto de partida de la investigación. Me di cuenta de que un tema prioritario podía ser su relación con los regímenes dictatoriales que dominaron la vida política de



estos países en las décadas de '60 y '70.

Así se forjó el proyecto que dio origen a esta tesis.

Para la conformación del marco teórico de mi investigación partí de un concepto del escritor y semiólogo francés Roland Barthes, quien definió el teatro como una "especie de máquina cibernética"... "que envía mensajes simultáneos de ritmo diferente"... "una polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos".<sup>6</sup> Estudié el método de análisis del espectáculo del profesor francés Patrice Pavis, en cuyo artículo "Del texto a la escena: un parto difícil"<sup>7</sup> hace la diferenciación entre representación y puesta en escena: "la representación es todo lo visible y audible en escena, pero que no ha sido todavía recibido y descripto como un sistema de sentidos"... "la puesta en escena definida como puesta en relación, en un espacio y un tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes) en función del público. La puesta en escena es una noción estructural, un

-----  
6

Roland Barthes. ENSAYOS CRITICOS. Barcelona. 1977. Seix Barral. p.309/310.

7

Revista Conjunto. Nº 29. La Habana. 1989.

objeto teórico y un objeto de conocimiento"<sup>8</sup>.

De este último estudio utilicé constantemente el Diccionario de Teatro, sobre todo en lo que refiere a la moderna terminología de la teoría teatral y también como fuente de informaciones sobre el modelo de análisis semiótico.

Las principales ideas que me llevaron a consignar la especificidad del teatro callejero surgieron a partir del concepto de espacio escénico que propone el profesor Francisco Javier en sus estudios sobre la metodología de la investigación, expresada en sus libros La renovación del espacio escénico y Los lenguajes del espectáculo teatral, quien dice que el espacio escénico es la primera instancia significativa del espectáculo y tiene diferentes niveles expresivos.

A partir de la comprensión del fenómeno teatral como una totalidad expresiva me preocupaba profundizar el estudio de la relación de éste con el contexto sociocultural. Fue en el libro del sociólogo francés Jean Duvignaud, Sociología del Teatro (Ensayo

---

8

Patrice Pavis. "Del texto a la escena: un parto difícil". Revista Conjunto nº 29 1988.

sobre las sombras colectivas), que estudié el concepto de "ceremonia social diferida" y los vínculos entre el hecho teatral y los fenómenos sociales.

El concepto de Jean Duvignaud que aplico en esta tesis y que resulta de primera importancia es el siguiente: el teatro no es un mero reflejo de la realidad social; existe una compleja relación entre los fenómenos sociales y el arte teatral; se observan múltiples interferencias en ambas direcciones.

Jean Duvignaud aporta como historiador del fenómeno teatral la concepción del teatro como hecho globalizador en el que el conjunto de los lenguajes escénicos, en relación con los fenómenos culturales contextuales, determina las principales interferencias históricas y las principales tendencias estéticas e ideológicas.

La obra del profesor Jean Duvignaud constituyó mi principal fuente respecto de la metodología de la historia del teatro, a la que sumé el libro Teatro de Calle, de los estudiosos italianos Clelia Falletti y Fabrizio Cruciani y a El nuevo teatro 1947-1970 del profesor italiano, especialista en semiótica, Marco De Marinis.

De los libros "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento", del gran escritor ruso Mihail Bahktine y "Cultura popular en la Edad Moderna", del historiador inglés Peter Burke, extraje conceptos en torno de aquellas prácticas teatrales que pueden considerarse las matrices del moderno teatro callejero, la Commedia Dell'Arte y la labor del artista trashumante medieval.

Estos estudios fueron mis modelos para la historización de la cultura efímera de la calle y para el análisis de la documentación y para el procesamiento de los datos recabados.

En esta instancia del trabajo, empleé como concepto básico "el fenómeno teatral en cuanto espesor de signos" (Barthes) y consideré especialmente la naturaleza de los vínculos entre el teatro y la sociedad como una relación dialéctica. Mi investigación prosiguió con el análisis del desarrollo histórico de la actividad general de la calle.

Para lograr la mejor comprensión de las particularidades del teatro callejero, mi investigación debió partir del estudio del espacio escénico de esta modalidad teatral. Para ello recurrí a la historia del

desarrollo urbano centrando mi atención en la calle como espacio social. Del autor brasileño Roberto Lobato Corrêa tomé el concepto siguiente: el desarrollo del diseño de las calles y sus usos se relaciona dialécticamente con los procesos sociales predominantes. Una vez más volví a Jean Duvignaud, en su obra El juego del juego para describir la creación del espacio lúdico y el comportamiento humano en una instancia de juego, pues el teatro callejero se funda en la posibilidad de transformar el repertorio de usos cotidianos de la calle para crear una situación lúdica.

Desde un principio del proceso de investigación me interesó la existencia del teatro callejero durante los regímenes dictatoriales y en los periodos democráticos que los siguieron en ambos países. Estudié el consiguiente proceso de destrucción cultural y la formación de nuevos marcos culturales en Argentina y Brasil entre los años 1964-1985.

También tomé en cuenta el análisis histórico propuesto por el estudioso argentino Isidoro Cheresky en la introducción del libro Crisis y transformación de los regímenes autoritarios. Este escritor estudia la relación dialéctica entre las presiones

ejercidas por la lucha de clases y las necesidades estratégicas de las diferentes burquesías. En Cultura y política. Nuevos Escenarios para América Latina, el escritor argentino Nestor García Canclini describe los mecanismos culturales profundos del proceso de democratización e identifica los rasgos culturales autoritarios de nuestras sociedades. Ambos autores - Isidoro Cheresky y Nestor García Canclini - describen estos procesos históricos desde una perspectiva que ubica el desarrollo de nuestros países en una situación periférica respecto del capitalismo central.

Para ampliar la comprensión de los fenómenos políticos dictatoriales, estudié las características de las dictaduras de Argentina y Brasil; especialmente, la utilización de los métodos de guerra civil que recibieron el nombre genérico de "terrorismo de Estado".

Las principales fuentes sobre la violencia gubernamental fueron las publicaciones organizadas por las diferentes organizaciones de derechos humanos. Los documentos Nunca Más de Argentina y Brasil; Nunca Más, fueron la fuente básica de los conceptos sobre violencia política. En el libro Efectos psicológicos de la represión política,

de Diana Kordon y Lucila Edelman, estudié las consecuencias de la represión política, y la psicología de la víctimas.

Del campo del psicoanálisis, estudié el concepto de "lo siniestro" - descrito por Sigmund Freud en su libro homónimo -, como fenómeno que nace de un profundo sentimiento de angustia relacionado con el miedo, y que, por lo tanto, es generador de situaciones de incertidumbre. Este fue el instrumento para comprender y describir el proceso creador de los grupos de teatro callejero en el período democrático en la década del '80. Un aspecto clave de este proceso fue la carencia de modelos teatrales, generada por la sistemática persecución de los grupos de teatro callejero y la desaparición de gran número de ellos.

De este marco teórico - que va desde la obra del escritor francés Roland Barthes hasta los conceptos de Sigmund Freud - surgieron mis hipótesis de investigación:

- Si los grupos de teatro callejero de ambos países lograron expresarse a través de un lenguaje dramático renovador, es porque el ejercicio de la libertad y el goce de la democracia los impulsó a emprender caminos

distintos de los conocidos, y porque estos últimos los obligaba a revivir situaciones demasiado angustiosas.

- Si los grupos de teatro callejero de Argentina concretaron una experiencia singular, es porque en su intento de recuperar la memoria histórica asignaron al teatro político que utilizó espacios callejeros en los años 60/70, un valor paradigmático.

- Si los grupos brasileños pudieron mantener la tradición del teatro callejero es porque opusieron a la violencia expresiones teatrales apoyadas en el rescate de la cultura regional como manifestación de libertad.

El universo de la investigación se limitó a la producción dramática de los grupos de teatro callejero de Argentina y del Brasil en el período histórico de la transición democrática ocurrida en la década de '80.

En el caso Argentino tomo exclusivamente cuatro grupos de la ciudad de Buenos Aires - ciudad que tiene la particularidad de ser la metrópolis más importante del país, donde se concentra la mayor producción y las



expresiones más notables de la crítica teatral. El teatro callejero realizado en Buenos Aires fue significativo en la producción argentina, por la gran cantidad de grupos y realizaciones y también porque su producción fue la punta de lanza que funcionó como dinamizadora del proceso de surgimiento de grupos de teatro callejero en diferentes ciudades del interior, los cuales permanecieron en contacto con el teatro porteño y con gran número de conjuntos extranjeros - callejeros o no - que visitaron Buenos Aires.

Considero que los cuatro grupos elegidos son los más representativos del período porque tuvieron una intensa producción artística, buscaron incesantemente recrear el lenguaje teatral, y porque sus directores también desempeñaron roles dinámicos en el contexto teatral en el marco de las discusiones culturales e ideológicas características de la etapa de democratización de la Argentina.

En el caso brasileño opté por tomar cuatro grupos de cuatro ciudades distintas. En primer lugar, elegí los grupos por sus trayectorias en cuanto grupos fundamentalmente callejeros; tres de ellos tenían por lo menos ocho años de trabajo continuado, mientras el cuarto existía hacía cuatro años. Otros aspectos que consideré

fueron la alta calidad artística de sus espectáculos y el reconocimiento alcanzado por estos grupos en el medio teatral brasileño. La diversidad de los proyectos estéticos también fue un factor decisivo; estos cuatro grupos han emprendido investigaciones teatrales que dieron origen a formas escénicas bastante diversas, conformando así un amplio panorama del teatro callejero realizado en el Brasil en la última década y en los cinco primeros años de la década siguiente<sup>9</sup>.

El estudio de los espectáculos realizados por los grupos mencionados se orientó hacia la reconstrucción del proceso creador a partir de entrevistas con los realizadores, del análisis del material iconográfico - videos y fotos - relativos a las diferentes puestas en escena, y de la documentación escrita existente.

Tomé los conceptos de reconstrucción del hecho histórico según los métodos historicistas explicitados por el Profesor Francisco Javier en su libro

---

9

Cabe consignar que no incluí un importante grupo brasileño, el Imbuça de la ciudad de Aracaju en el estado nordestino de Sergipe, porque la distancia me impedía establecer una relación permanente de trabajo con los miembros del grupo. Pero el trabajo de este grupo, es objeto de estudio a nivel de tesis doctoral que actualmente se desarrolla en la Universidad de São Paulo - USP.

Notas para la historia científica de la puesta en escena. También recurrí a técnicas utilizadas por la llamada historia oral, como la explicitada en el libro *Las voces que nos vienen del pasado* del escritor francés Philippe Joubert, realizando entrevistas con directores y actores para posteriormente cruzar las informaciones obtenidas. Este cruce consistió en comparar las diferentes informaciones existentes sobre un mismo hecho, con el fin de encontrar coherencia entre los diferentes testimonios, y juzgar la relevancia de las informaciones para la investigación.

Todo el material obtenido por el sistema de entrevistas, y los textos - manifiestos o propuestas teóricas - redactados por los grupos, fueron confrontados con diferentes fuentes del tipo periodística o bibliográficas disponibles y propia observación. Mi preocupación fue averiguar hasta que punto los manifiestos y estudios grupales influyeron sobre la práctica creadora de los grupos.

Combiné la técnica citada con la concurrencia a sesiones de ensayo o entrenamiento, y asistí a espectáculos de todos los grupos.

El principio rector de la investigación es

el siguiente: la historia del teatro es la historia del hecho teatral<sup>10</sup> en la que la producción autoral ocupa sólo un lugar. En consecuencia, el énfasis del presente trabajo está puesto en la práctica del teatro, en el proceso de creación y no, como es tan común en los estudios teatrales, en la estructura literaria de la obra dramática.

Analizo históricamente el proceso de creación de los grupos en el marco de un contexto cultural específico. Este análisis consistió en verificar como se relacionaron los procesos grupales con las circunstancias históricas generales de ambos países, y a partir de ahí, delimitar las influencias, de diferentes órdenes, que condicionaron el trabajo de los grupos.

Busqué identificar y analizar las interrelaciones existentes entre el desarrollo histórico cultural y las transformaciones sociales de las que fueron partícipes los grupos teatrales callejeros y sus miembros. Desglosando las diferentes instancias de los procesos creadores grupales y sus influencias determinantes

-----  
10

"La expresión 'hecho teatral' circunscribe todo cuanto corresponde al fenómeno de la representación teatral en el sentido más amplio, aun, por ejemplo, su aspecto empresarial y publicitario." Francisco Javier. Esbozo de un método de investigación para la historia de la puesta en escena, en Universidad, nº 96, Santa Fé, enero/junio de 1984 (UNL). p 111/112.

establecí relaciones dialécticas entre estos procesos creadores y el contexto teatral.

Para el análisis del proceso histórico en el que estaban inmersos los grupos de teatro callejero utilicé los conceptos del materialismo histórico y dialéctico aplicados a la sociología del arte.

Delimité las influencias de los fenómenos socioculturales sobre los grupos, y estudié de que manera la práctica de los grupos callejeros determinó cambios en el contexto teatral, especialmente en lo que se refiere a la articulación de nuevos discursos teatrales e ideológicos.

Esta tarea fue realizada a partir de referencias históricas bibliográficas sobre el período estudiado. Complementé estos datos con una extensa investigación sobre fuentes periodísticas.

En relación a la actividad teatral me concentré en la información producida a través de entrevistas con protagonistas de la vida teatral del período.

Para verificar la influencia recíproca de los procesos grupales e identificar los procedimientos técnicos elegidos por los grupos y los referentes estéticos e ideológicos predominantes, analicé diferentes puestas en

escena.

Para esta tarea partí de relevamientos de los espectáculos para lo cual utilicé procedimientos descriptivos estructurales que desglosan los lenguajes expresivos del espectáculo. Posteriormente utilicé una metodología de análisis, consistente en abrir la estructura del espectáculo con el objeto de analizar los diferentes componentes de esta estructura a la luz de los conceptos de la semiótica teatral, para poder identificar la clave de funcionamiento del espectáculo.

La estructura de la tesis está dividida en dos partes. En la primera abordo los aspectos teóricos que hacen a la conceptualización del tema investigado. Parto de la delimitación del concepto de teatro callejero, estudio la calle como ámbito teatral y llego a la relación de esta modalidad teatral con los fenómenos sociohistóricos y particularmente con los regímenes dictatoriales.

En la segunda parte, me aplico a estudiar de las diferentes experiencias de teatro callejero de Argentina y de Brasil a partir de hipótesis emergentes del anterior marco teórico. Desarrollo una detallada descripción del proceso creador de cada uno de los grupos,

y finalmente comparo entre sí ambas experiencias - Argentina y Brasil - a la luz de los conceptos enunciados anteriormente.

En el anexo, desarrollo presento una síntesis de la historia del teatro callejero desde la Edad Media hasta la actualidad en Europa; y en los Estados Unidos. Estas estructuras constituyen la matriz de nuestro teatro callejero.

Incluyo también una sintética información sobre otros grupos teatrales callejeros de ambos países.

Finalmente me interesa aclarar que proyecté esta tesis pensando en la gente de teatro. Por lo tanto, el lenguaje que procuré utilizar, aunque esté pautado estrictamente por criterios científicos, está dirigido a la comprensión de los realizadores del teatro callejero. Mi objetivo es reflexionar para estimular y enriquecer la práctica teatral.

## II CAPITULO

### EL TEATRO CALLEJERO

#### 2.1. DELIMITACION DEL CONCEPTO DE TEATRO CALLEJERO

El teatro callejero no ha tenido una delimitación conceptual que facilite el trabajo de los investigadores al abordarlo como objeto de estudio.

La expresión teatro callejero ha sido utilizada para definir una muy amplia gama de espectáculos teatrales al aire libre<sup>11</sup>, en consecuencia el campo de investigación se hizo muy amplio. La delimitación del concepto de teatro callejero posibilitara la comparación y el análisis del fenómeno del teatro callejero como una forma de teatralidad. Entendiendo como teatralidad como todo lo que se da en la escena, lo específicamente teatral<sup>12</sup>.

---

11

Jørn Langsted dice que "El término teatro callejero era utilizado originalmente para cierto fenómeno teatral en una situación histórica precisa, pero pronto comenzó a ser utilizado en un contexto mucho más amplio, así cualquier forma de performance que tiene lugar en la calle pasó a ser llamada teatro callejero". In *Is street theatre theatre?*, Maske und Kothurn, 33. 1987.

12

Ver Artaud, A. *El teatro y su doble*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.



Prefiero definir el teatro callejero como una teatralidad<sup>13</sup> antes que como género, porque las características que lo definen se relacionan más con el hecho teatral y la utilización del espacio escénico que con reglas de la elaboración del texto dramático.

Comúnmente se define el teatro callejero como aquel hecho teatral presentado fuera de las tradicionales salas teatrales. Aunque las características del espacio escénico sean, en este caso, determinantes para delimitar las características de la teatralidad callejera, al tomar en consideración el espacio de la representación como único parámetro se corre el riesgo de colocar en la misma categoría manifestaciones tan distintas como una puesta en escena en la esquina de una ciudad, un desfile de carnaval o cualquier representación en un anfiteatro al aire libre.

Algunos parámetros necesarios para delimitar el concepto de teatro callejero son, desde mi punto de vista:

- a) la relación entre los lenguajes del
- 

13

Patrice Pavis dice en su Diccionario de Teatro que los criterios sobre los cuales hay que ponerse de acuerdo a cerca de la definición de teatralidad son: "la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconocidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y sistemática de acontecimiento". p 471.

espectáculo y el espacio escénico.

- b) las características de la convocatoria y el tipo de público concurrente.

### 2.1.1. LOS LENGUAJES DEL ESPECTÁCULO Y EL ESPACIO TEATRAL CALLEJERO.

En el teatro callejero existen múltiples interferencias accidentales propias de la calle que condicionan el tiempo teatral imponiendo un uso específico de los lenguajes del espectáculo.

A diferencia de la sala teatral que permite la mejor y más detallada recepción del espectáculo, la calle es un espacio que fomenta la dispersión - tanto del público como de los actores - a través de ruidos y de acontecimientos múltiples.

Eso determina que el espectáculo teatral callejero se constituya, ante todo, como un ejercicio de concentración de signos teatrales que disputan al ambiente urbano la atención del espectador. Por regla general el teatro callejero es un teatro de síntesis expresiva. Síntesis desplegada en un espacio escénico que se caracteriza por tener una altura infinita, amplias dimensiones laterales y las más variadas profundidades.

El espacio escénico del teatro callejero es el ámbito urbano resignificado. Es decir, la representación

teatral en un sitio de la ciudad cuyo espacio escénico no se cierra, que incluye el paisaje urbano, realiza una apropiación teatral de la silueta de la ciudad y crea infinitas posibilidades expresivas.

Cada edificio u objeto callejero, y hasta los mismos peatones, pueden configurar diferentes elementos del dispositivo escénico. En un espectáculo cuyo espacio escénico esté delimitado por la ubicación y disposición del público - al no existir un telón de fondo - se puede afirmar que la principal característica espacial es la transparencia. El espacio callejero está poblado de signos que interfieren en el cuadro visual de una puesta en escena. Transparencia significa, en este caso, que la gran variedad de acontecimientos que penetran en el espacio de significación del espectáculo posibilitan la creación de significados ajenos al proyecto escénico primario.

Veamos el ejemplo de la puesta en escena de Juan Moreira (1984), por el Teatro de La Libertad en el antiguo barrio de San Telmo en Buenos Aires. El ámbito constituido por una mezcla de antiguas casas coloniales y modernas edificaciones sugería, entre otras cosas, la atemporalidad: el rol del mítico héroe, traspasaba la historia de las injusticias del pasado y se acercaba a la Argentina concreta de los años 80.

La misma penetrabilidad, espacial que

**multiplica la significación del espacio escénico, posibilita la existencia de un público fluctuante.**

En la calle, las convenciones sociales no son tan rígidas como las de una sala de espectáculos, y como el ciudadano no paga entrada ni tiene un lugar fijo para asistir a la representación callejera, se siente, en todo momento, en libertad de entrar o salir del ámbito de la representación. Esta movilidad crea diferentes planos de atención de los espectadores. Desde aquellos que establecen una relación más comprometida y buscan estar lo más cerca posible (aunque no siempre se comprometan a sentarse en el suelo para ver la función), hasta los que observan a distancia en una actitud que se equilibra entre la curiosidad y la crítica.

No cabe dudas de que los lenguajes empleados en escena tratan de dialogar simultáneamente con los diferentes niveles de atención del público. El punto de vista preferencial donde se ubicaría el "espectador ideal" en el teatro callejero es virtual, no se lo puede determinar. Por más que en ciertos espectáculos se pueda fijar un mejor punto de observación, lo concreto es que la incomodidad inherente a la representación callejera hecha por tierra el concepto de espectador ideal. Quizás los primeros quince minutos de un espectáculo deban ser vistos desde un lugar específico (el espectador sentado), pero es

muy probable que en la siguiente media hora, el espectador tenga una necesidad imperativa de pararse para estirar las piernas y descansar su espalda. El público está, entonces, potencialmente condenado a un movimiento permanente, aun cuando no esté obligado a desplazarse para seguir el espectáculo.

El público que va al teatro cerrado, sale de su casa y tiene como destino su butaca para ver al espectáculo. En el teatro callejero el público - en su enorme mayoría - está yendo a algún lugar determinado cuando se encuentra con el espectáculo. Su atención siempre está dividida entre la actividad a la cual se dirigía anteriormente y el espectáculo, que le roba sus preciosos minutos.

#### 2.1.2. LA CONVOCATORIA Y EL PÚBLICO.

El teatro callejero irrumpe en el espacio público, y se constituye como ~~en~~ un hecho artístico sorpresivo. Este hecho provoca una ruptura en la funcionalidad espacial cotidiana, modifica el repertorio de usos del espacio. Debido a eso, el público del teatro callejero es fundamentalmente un público accidental, que presencia al espectáculo porque se encuentra casualmente con el hecho teatral.

Es muy común que los transeúntes que frecuentan una plaza en sus paseos dominicales presencien una función teatral allí mismo o que ejecutivos y empleados que caminan por las calles del centro de una gran ciudad se encuentren con un grupo de artistas que realizan su función a la hora del almuerzo. Sin embargo se podría argumentar que no todos los espectáculos callejeros se encuadran en este marco. Un ejemplo podría ser el espectáculo que presentó la compañía francesa **Royal de Luxe** en el puerto de Buenos Aires en ocasión de los 500 años de la conquista de América. El ámbito elegido, algo alejado del tránsito de los peatones, sugiere que el público fue exclusivamente convocado con anterioridad. Aún así, se pudo observar que existía una importante cantidad de espectadores que se acercaron atraídos nada más que por la misma concentración de gente.

Por otro lado hay que reconocer que la gran mayoría de los grupos callejeros utiliza la convocatoria a través de los medios de prensa y adoptan lugares fijos para sus representaciones, haciéndose conocidos por la regularidad del propio trabajo.

Pero, lo fundamental no es delimitar si hubo o no previa convocatoria de público, sino si el espacio de la representación es lo suficientemente permeable como para permitir el acceso del público accidental. Y si el

espectador accidental está en condiciones de asistir a la función en pie de igualdad con el espectador convocado. La permeabilidad del espacio determina que el público del teatro callejero, conformado básicamente por espectadores accidentales, sea bastante heterogéneo en su composición social y habitualmente presente una amplia variedad de edades.

### 2.1.3. LA PROPUESTA IDEOLÓGICA Y LA ÉTICA DEL TEATRO CALLEJERO. "Todo artista debe ir adonde el pueblo está..."

Los teatristas de la calle en Latinoamérica, encuentran en su fundamentación ideológica el motivo para utilizar la calle como espacio escénico: afirma que lo esencial es el acercamiento a la gente común de la calle, que el teatro callejero es aquel que "busca un público perdido"<sup>14</sup>, que busca una comunicación con las franjas de la población que no tienen acceso al teatro. Maryat Lee, directora del grupo **Soul and Latin Theater (SALT)**<sup>15</sup> de New York define el teatro callejero como "un teatro cuya materia prima es el pueblo constituido en actor y en público", mientras que el crítico brasileño Elias Fajardo

---

14

Carlos Risso Patrón, Apuntes de teatro callejero, Revista Espacios, año 5 nº 10, oct. 1991.

15

Manifiesto del grupo SALT, New York, 1973.

dice que el "teatro callejero tiene como principal objetivo una interacción con la realidad, en un intento por participar y cambiarla", y para eso se apunta a una estética que sirva para restablecer antiguos vínculos perdidos.

La preocupación por salir en búsqueda del público expresa el compromiso social presente en el ideario de la mayoría de los grupos callejeros. Pero este compromiso no se limita a encuadrar la estética en el marco de la cultura popular y hacer un teatro de denuncia. La preocupación se concreta en el sentido de establecer un vínculo con el público, basándose en la supuesta necesidad que este público tendría del espectáculo callejero. Esta necesidad existiría porque el teatro, transformado en un arte "elitizado", se ha alejado de su ámbito natural, entonces sería necesario articular un discurso teatral alternativo.

En este discurso ideológico aparece como vital la necesidad de acercamiento a un público popular que estaría particularmente excluido del hecho teatral. Sin embargo, es discutible que el público peatón conforme una audiencia popular. El sólo hecho de presentar el espectáculo en la calle no determina que el hecho teatral se constituya en una manifestación de arte popular. Sería preciso delimitar la ubicación geográfica de la calle en la



cual se realiza determinado espectáculo e identificar la selección de usos predominante para caracterizar al público. Cabe consignar que como característica más común, el público presente en los espectáculos callejeros se define por la heterogeneidad sociocultural.

Las características ideológicas de los grupos que se volcaron a realizar espectáculos de teatro callejero produjeron la distorsión que hace confundir esa clase de necesidad de acercamiento al público con la creación de un teatro popular, y muchos críticos e investigadores suelen citar todo el teatro callejero como expresión de la cultura popular. Como lo afirman las investigadoras argentinas Ana Ammann y Silvia Barei "no puede hablarse de una correspondencia mecanicista entre el tipo y el género de un espectáculo y la ideología que lo sustenta, ya que en todos los casos, confluyen las tensiones y los conflictos integrales de la sociedad"<sup>16</sup>.

No cabe aquí discutir lo que significa teatro popular en su sentido más amplio, pero, si consideramos cultura popular una práctica cultural propia de los sectores subalternos de la sociedad o identificada con

---

16

Ammann, A.B. y Barei, S.N. El teatro callejero: un rescate de lo popular, en Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Galerna/Lenck Verlaq. Buenos Aires, 1989.

éstos<sup>17</sup>, queda evidenciado que dado las variadas formas teatrales callejeras existentes no podemos limitarlas a la expresión de un arte popular. Entre las manifestaciones que se alejan de la estética de lo popular se puede ubicar los espectáculos del grupo argentino La Organización Negra que llevó a las calles un provocativo teatro experimental con códigos que en ningún momento se acercaban a lo popular.

El teatro callejero abarcaría entonces todos los espectáculos al aire libre fuera de un espacio teatral convencional, apropiado temporariamente para el hecho teatral, y permeable a un público accidental. Esta modalidad teatral se vincula, esencialmente, con la necesidad de los teatristas de establecer un contacto directo con un amplio espectro de público que no frecuenta las salas teatrales.

Reconocer las particularidades del teatro hecho para el espacio callejero - adverso e inhóspito -, permite un abordaje crítico más amplio que no se limita a estudiarlo como una variante del teatro popular.

---

17

Beatriz Seibel, Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones, en Latin American Theatre Review, fall 1989.

### III CAPITULO

#### LA CALLE COMO ESPACIO TEATRAL. EL ESPACIO DE LA TRANSGRESION.

##### 3.1. EL DESARROLLO DE LOS USOS DE LA CALLE EN LA CIUDAD OCCIDENTAL

Para estudiar el desarrollo del lenguaje del hecho teatral callejero como fenómeno marginal y transgresor<sup>18</sup> por excelencia, es necesario comprender el proceso de transformación de la calle como espacio escénico y las implicaciones socioculturales propias de este espacio.

Dentro del proceso de desarrollo urbano de la ciudad occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días, las calles tuvieron diferentes usos. Nacidas como vías de tránsito de los habitantes de la ciudad, fueron adquiriendo diferentes funciones, de acuerdo con las necesidades de sus usuarios y con el ritmo del crecimiento urbano.

El espacio urbano, continente físico de la vida de la ciudad, genera una intrincada y compleja red de vínculos y relaciones sociales. Este espacio urbano es, según el geógrafo brasileño Roberto Lobato Corrêa, "el reflejo de lo social y a la vez es también condicionante de

---

18

Transgresión entendida como desobediencia a un orden de valores socialmente establecido.

la sociedad. Este condicionamiento se da a través del rol que las formas espaciales cumplen en la reproducción de las condiciones de la vida social."<sup>19</sup> Por lo tanto, el uso social de la calle es parte de este fenómeno dialéctico; el desarrollo de la morfología de la calle, está estrechamente vinculado con el repertorio de usos al cual está sometida la calle.

El uso de la calle nace de la actividad interactiva de los habitantes de la ciudad y la identificación del contexto cultural de una calle depende del conocimiento de una selección de usos de la misma.<sup>20</sup> Es decir que, para analizar las características transgresoras del espectáculo teatral callejero en nuestra sociedad es necesario intentar una comprensión del proceso de formación de la cultura del uso de la calle, pues, la representación teatral callejera - como parte del repertorio de usos - se desarrolló dialécticamente con las transformaciones estructurales de la ciudad y de su contexto sociocultural.

---

19

Roberto Lobato Corrêa. O ESPAÇO URBANO. São Paulo, 1989. Ed. Atica. p.8/9.

20

Ver Lucrécia D'Alessio Ferrara. A ESTRATEGIA DOS SIGNOS. São Paulo, 1981. Ed. Perspectiva.

Como el espacio urbano de la ciudad capitalista encuentra, según diferentes historiadores del urbanismo, su matriz original en las ciudades medievales, el análisis de los usos de la calle de la ciudad capitalista exige un repaso del desarrollo histórico del espacio urbano desde el Medioevo y la Edad Moderna.

### 3.1.1. La ciudad medieval LA CALLE COMO ESPACIO SAGRADO

Una de las características fundamentales de la CIUDAD MEDIEVAL fue la existencia de murallas protectoras<sup>21</sup>. En este ámbito cerrado la comunidad se organizaba bajo la influencia y el control de la Iglesia Católica; y esto se mantuvo así durante largos períodos históricos.

La ciudad medieval contó con más espacios abiertos utilizables que cualquiera de las ciudades que la sucedieron. Esta ciudad tenía jardines y plazas comunitarias que eran destinadas a diversos fines según la

---

21

El sociólogo Jean Duviol dice que la muralla de la ciudad medieval "...es una protección sagrada. Ha sido como dada al hombre por Dios para protegerlo contra el cosmos, o la naturaleza amenazadora. Es escondrijo, encubrimiento de alimentos y de fuerza, conservación del tiempo pasado". (Jean Duviol. SOCIOLOGIA DEL TEATRO. México, 1988. FCE. p. 266).

necesidad del momento<sup>22</sup>. El intrincado trazado de las calles estaba tan incorporado a la vida de los habitantes de la comunidad que era completamente funcional y familiar.

En las amplias plazas y en las angostas calles se desarrollaban los grandes eventos sociales. Las procesiones y las representaciones de los Misterios, los acontecimientos callejeros más importantes del período, convocaban a la totalidad de los habitantes de la ciudad. La calle adoptaba en estas manifestaciones la forma de un espacio consagrado, propio para el desarrollo de los rituales cristianos, y se confundía con el templo. Como dice el urbanista Lewis Mumford: "Con prescindencia de las actividades prácticas, la ciudad medieval era, por sobre todas las cosas, en su vida atareada y turbulenta, un escenario para las ceremonias de la Iglesia"<sup>23</sup>. El trazado y la dimensión de las calles consideraban al hombre como la figura central del espacio, pues estas ciudades estaban organizadas especialmente para el tránsito de

-----  
22

Levis Mumford cita los jardines de la ciudad de Oxford como paradigma de los espacios abiertos de la ciudad medieval.

23

Levis Mumford. LA CIUDAD EN LA HISTORIA (Sus orígenes; transformaciones y perspectivas). Buenos Aires. 1962. Ed. Infinito. p.353.

peatones; sus medidas tenían como referencia al hombre, caminante cotidiano. El individuo sólo ocupaba un segundo plano cuando la calle se transformaba en escenario de los Misterios y de los Milagros <sup>24</sup>. En estas ocasiones se organizaba el desplazamiento de grandes masas de personas que congestionaban las estrechas calles valorizando aun más el evento.

La vida del Medioevo, impregnada de liturgia, presentaba por un lado una faz oculta: las actividades desarrolladas en el interior de las casas y templos, que correspondía a los pequeños círculos sociales y a las relaciones familiares; y por otro lado, su cara visible, cuya clave era "...el espectáculo en movimiento o la procesión; y por sobre todo, la gran procesión que daba vueltas por las calles y plazas antes de ir a desembocar, finalmente, en la iglesia o la catedral..."<sup>25</sup>.

La jerarquía católica - la institución de mayor importancia en las actividades callejeras - concentraba el poder sobre la realización de los eventos

---

24

MISTERIOS Y MILAGROS - Diferentes tipos de escenificaciones medievales. Los Misterios estaban relacionados con los pasajes bíblicos referidos a Jesucristo, y los Milagros eran el desarrollo escénico de los hechos sobrenaturales relacionados con el poder divino.

25

Levis Mumford. LA CIUDAD EN LA HISTORIA. p.335.

ceremoniales. Sin embargo, se destaca la actividad de las corporaciones de oficios<sup>26</sup> que actuaban intensamente en la ceremonias religiosas, especialmente en aquellas relacionadas con sus propios patronos, a las cuales concurrían ordenadas según su jerarquía, respetando los diferentes espacios correspondientes a las otras corporaciones. Las incipientes formas de gobierno municipal también intervenían en los eventos.

Como se observa, la actividad ceremonial callejera, particularmente la representación espectacular de los Misterios, estaba ordenada con precisas normas y jerarquizaciones; el hombre libre jugaba un rol secundario. Era en la vida pagana del mercado donde el hombre común tenía acceso a los espectáculos sin jerarquías. Allí, donde se concentraba, no solamente la actividad comercial cotidiana sino una gran variedad de actividades marginales, ocurrían frecuentes representaciones de artistas trashumantes que conformaban una contracara del espectáculo religioso.

-----  
26

El historiador Jacques Le Goff dice en su libro LA BAJA EDAD MEDIA que "Junto a los nuevos órganos políticos, y en algunos casos más o menos confundidos con ellos, surgen agrupaciones profesionales que reúnen a los principales representantes de las nuevas capas: los gremios o corporaciones". P. 17. Madrid, 1974 . Ed. Siglo Veinteuno



Es importante notar que la intensa actividad espectacular del mercado existió paralelamente a la vida ceremonial callejera religiosa, y fue marginada como forma de expresión artística.

### 3.1.2. La ciudad de la Edad Moderna LA CALLE COMO ESCENARIO DE LA VIDA CIVIL

Las características de la CIUDAD DE LA EDAD MODERNA<sup>27</sup>, comienzan a definirse en plena ebullición del Barroco, como expresión de la crisis de valores y de las oscilaciones de las ideas propias del período. La ciudad mantenía la estructura heredada del Medioevo al mismo tiempo que empezaban a florecer los nuevos usos del espacio urbano propios del desarrollo capitalista. La calle, que antes funcionaba especialmente como una prolongación del espacio religioso fue transformándose en un ámbito para diversas ceremonias sociales. El uso de la calle en esta nueva ciudad, cada vez más abierta, sufrió varios cambios relacionados con la división de la sociedad en clases y con la paulatina desaparición de las corporaciones medievales. Las calles de la ciudad de la Edad Moderna fueron las

---

27

EDAD MODERNA situada en términos generales entre la mitad del siglo XV y el siglo XIX.

calles de los príncipes y de los grandes actos y fiestas civiles.

La transformación determinante que sufrió la ciudad respondió al concepto de su diseño. El Renacimiento aportó la elaboración del diseño urbano por encima de la complejidad del terreno real, mientras que en el Medioevo el diseño de la ciudad se iba haciendo como una planta que se adapta al ambiente. En lugar del edificio adaptable surgió el "edificio autosuficiente"<sup>28</sup>

El racionalismo y el consecuente planeamiento urbano globalizador trabajaron para hacer de la ciudad un lugar ideal para el desarrollo de la producción industrial y del comercio en gran escala. Aparecieron calles más anchas para permitir el tránsito de vehículos. Inmediatamente después surgieron las primeras aceras, más adelante aparecieron las avenidas, y el espacio de la calle comenzó a tomar la forma conocida actualmente. El hombre ya no era la figura predominante en la calle.

Las poblaciones crecieron rápidamente, aparecieron los primeros servicios urbanos, las instituciones políticas se democratizaron y la calle pasó a

---

28

Saarinen. Ob. cit. p. 77.

ser el escenario privilegiado de las luchas políticas y sociales, como por ejemplo la Revolución Francesa (1789) y posteriormente la Comuna de París (1840), que fueron eventos con grandes manifestaciones callejeras.

Pese a todas estas transformaciones los historiadores del urbanismo describen la aparición de la ciudad de la Edad Moderna más como una adaptación de la antigua ciudad Medieval que como el surgimiento de una nueva ciudad. Algunos historiadores como Eliel Saarinen y Lewis Mumford identifican este proceso con la decadencia de una ciudad edificada en la medida de las necesidades de sus habitantes y que respetaba la escala del hombre, contrapuesta a una ciudad cuya estructura era propuesta, arbitrariamente, por encima de las necesidades de la comunidad y aun en detrimento de las mismas.

Paralelamente al desarrollo y florecimiento de la ciudad renacentista el hecho teatral transitó del espacio de la calle hacia el ámbito cerrado de la sala teatral. Como observa Jean Duvignaud, la sala teatral surge como componente cultural del proceso de ascensión de la burguesía como clase dominante.

### 3.1.3. La ciudad capitalista LA CALLE COMO ESPACIO FRAGMENTADO MULTICULTURAL

Un análisis de la interacción social callejera en la CIUDAD CAPITALISTA CONTEMPORANEA, deja en claro el hecho de que esta ciudad es un espacio urbano fragmentado que se encuentra estrictamente articulado. Sus diferentes sectores están en permanente relación. Las posibilidades de circulación y comunicación hacen que la ciudad sea cada vez más "chica" al mismo tiempo que no cesa de expandirse. Este espacio fragmentado está articulado a través del flujo de vehículos y personas, y tiene como principal característica la desigualdad.

Esta ciudad, con sus grandes avenidas y edificios de gigantescas dimensiones, está sometida a un ordenamiento legal de orden nacional y a las relaciones socio-políticas determinadas por el contexto de la macroeconomía mundial. En sus amplios espacios contrasta la opulencia del más avanzado desarrollo tecnológico con paupérrimas condiciones de vida; este hecho define una diversidad cultural propia de las grandes ciudades del planeta.

Como núcleo socio-jurídico, la ciudad perdió en identidad, y el concepto de ciudadano ya no determina una pertenencia a un fuerte agrupamiento social. Aparentemente el ser colectivo ganó en magnitud, pero, lo que ocurrió, en realidad, fue la masificación del sujeto

social.

La ocupación edilicia del área central de nuestras urbes es básicamente vertical y con un uso intensivo del espacio. En términos generales esta área es pasible de ser recorrida a pie, cosa que posibilita las relaciones interpersonales en el ámbito de los negocios. El centro urbano tiene una fuerte concentración diurna de personas y es foco de los transportes intraurbanos (subtes y colectivos), y allí se encuentra el prototipo de la calle de la ciudad capitalista, con intensa circulación de personas y coches, vidrieras comerciales, venta ambulante y variaciones de uso según los horarios del día.

El antropólogo brasileño Roberto da Matta<sup>29</sup> considera que la calle fue expropiada a la gente por el mecanismo social que se desarrolló en la gran ciudad. Es decir, el individuo perdió el derecho a ocupar la calle, que pasó a pertenecer al tránsito de vehículos y responder a un ordenamiento legal establecido en los códigos de tránsito. La propia dimensión de la calle fue reordenada de acuerdo con esta nueva configuración. Surgieron las líneas de cruce, los semáforos y hasta barreras para encauzar el

-----

29

Roberto da Matta, antropólogo que realizó diversos estudios sobre el carnaval brasileño.

tránsito peatonal. Como en ninguna otra modalidad de ciudad, sus reglas de funcionamiento están orientadas a permitir la mejor fluidez de los mecanismos del proceso económico generador de ganancias.

Los habitantes de las grandes ciudades utilizan las calles especialmente para trasladarse de su casa a su trabajo y viceversa, y secundariamente establecen en estos recorridos una multiplicidad de relaciones que transforman cualitativamente su uso: el ámbito callejero pasa a ser un espacio de convivencia fugaz.

La calle solamente vuelve a ser el ámbito de comunión y encuentro en momentos precisos, como lo son las grandes manifestaciones políticas y las multitudinarias fiestas populares. Pero aun así se ha transformado en un espacio profano, pese a que la sociedad capitalista guarde la tradición de algunos rituales religiosos callejeros. La polifonía étnica y cultural contribuyó a desacralizar la calle.

Los grandes espectáculos callejeros medievales fueron las teatrales procesiones y los Misterios; en la ciudad moderna estos pasaron a ser las fiestas civiles; en la ciudad capitalista actual reaparecen bajo múltiples formas - desde desfiles militares, fiestas de carnaval, hasta manifestaciones políticas.

### 3.2. LA CALLE DE NUESTRAS CIUDADES COMO ESPACIO DEMOCRATICO

La desigualdad en la ciudad se evidencia en el fenómeno que los urbanistas llaman "segregación espacial", es decir, el proceso por el cual las diferentes clases sociales ocupan diferentes zonas de la ciudad, a través de la exclusión económica y/o jurídica.<sup>30</sup>

Paralelamente a esta segregación, la sociedad reconoce formalmente el derecho a la libertad de movimiento por el cual todos los habitantes de las ciudades pueden recorrer sus calles.

Eso sugiere que la calle es, en principio, un espacio democrático. El uso cotidiano de la calle, principalmente en las zonas centrales de la ciudad, suele generar un espacio de contacto ocasional entre las diferentes clases sociales. En la misma avenida por donde circula un coche de lujo se puede ver a desocupados en busca de algo para comer.

Por otro lado, después de las insurrecciones

---

30

El régimen del APARTHEID es el ejemplo cabal por el cual la segregación tiene status jurídico. Saarinen dice que "la segregación da origen a una organización espacial en áreas de fuerte homogeneidad social interna y de fuerte disparidad entre ellas" (Saarinen, 98). Ob. cit.

populares de los siglos XV y XVI y de la Revolución Francesa, el espacio callejero se transformó en el escenario preferencial del conflicto político en la lucha de clases. Las revueltas campesinas cedieron lugar a la huelga o insurrección obrera, que son manifestaciones, por naturaleza, urbanas.

Algunos eventos del presente siglo tienen como hechos principales los desplazamientos de grandes masas por las calles de las metrópolis. Es en estas ocasiones cuando las calles manifiestan su más profundo carácter democrático.

La burguesía, en cuanto clase dominante, ha tenido la preocupación de controlar los espacios urbanos, particularmente la ocupación de las calles en el desarrollo de las luchas políticas y sindicales. Por eso, este ha sido uno de los permanentes focos de atención de los diferentes regímenes dictatoriales.

La calle, como espacio multifuncional - que contiene desde la actividad cotidiana y repetitiva hasta los movimientos más virulentos y transformadores de la sociedad -, potencia las manifestaciones culturales de tipo político y lúdico.

Esta característica del espacio callejero explica, en cierta medida, el porqué el teatro callejero



casi siempre transita una zona conflictiva con las instituciones burquesas. Esta modalidad teatral básicamente rompe con los códigos y jerarquías del uso cotidiano de la calle.

### 3.3. EL ESPACIO CALLEJERO Y EL JUEGO

La calle, en cuanto espacio de convivencia, permite que el ciudadano disfrute de un anonimato que lo libera del peso del compromiso personal. En el espacio abierto y en comunidad, el hombre urbano se siente más capaz de actuar. Este es un comportamiento que facilita que en la calle exista una predisposición para el juego y la participación.

El juego fue definido por el sociólogo francés Jean Duvignaud "como una actividad sin objetivos conscientes, un "estado de disponibilidad que escapa a toda intención utilitaria"<sup>31</sup>, libre y sin reglas (...) "en este estado de ruptura del ser individual o social, en lo cual lo único que no se cuestiona es el arte"...<sup>32</sup>,

El juego es fantasía. Los niños transforman

---

31

Jean Duvignaud. EL JUEGO DEL JUEGO. México, 1982. Fondo de Cultura Económica. p. 10.

32

Jean Duvignaud. EL JUEGO DEL JUEGO. p.12.

la vereda de su calle en la playa a la que arriban piratas crueles. Los adultos transforman, durante una fiesta de carnaval, el empedrado de la calzada, en el ámbito donde cada uno puede ser lo que quiera. La calle, es, por lo tanto, el espacio para el ejercicio de la libertad y de la creatividad.

En lo que se refiere al comportamiento del hombre en la calle, conviven dos tendencias: la primera es una actitud de respeto a las reglas sociales dominantes, y la segunda es la apertura hacia el juego y hacia a la libertad de acción. El equilibrio entre la actitud social dominante y el juego es dinámico, y se modifica de acuerdo con los procesos socioculturales del momento.

En la calle existe un complejo juego social en el que están presentes una infinidad de interrelaciones que rigen gran parte del comportamiento callejero de los ciudadanos. Este ordenamiento no es inmutable y por lo tanto, es permeable a la acción colectiva anteriormente descripta, y cambia según la incidencia de los acontecimientos.

La tendencia al juego se ve favorecida

---

especialmente por la no individualización, lo cual provoca la sensación de libertad. Paradójicamente, es a través del juego callejero - manifiesto en las acciones colectivas - que el individuo se expresa sin frenos y limitaciones. El juego cuando "evoluciona de su esfera de fenómeno subjetivo individual y penetra las estructuras de la vida social"<sup>33</sup> se hace transgresor, porque la movilización de la energía lúdica colectiva cuestiona los códigos y las reglas sociales establecidas. Al materializarse en la superficie del ser social, el juego se plasma en manifestaciones culturales de ruptura del orden vigente.

Este juego callejero, cuyo ejemplo más contundente quizás sea el carnaval, abre la posibilidad de la más amplia libertad creadora, porque, mientras dura, pone el mundo cabeza abajo, invierte todos los valores. Nuestra sociedad estableció como regla que las calles cumplen una serie de funciones específicas, y aquellas actividades que sobrepasan estos límites entran en una zona de conflicto, pues cuestionan no solamente el uso de la calle, sino el poder de control sobre el espacio ciudadano.

El juego, en cuanto experiencia lúdica, es

---

33

Affonso Avila. O LUDICO E AS PROJEÇÕES DO MUNDO DO BARROCO. São Paulo, 1980. Ed. Perspectiva.

por excelencia cuestionador. Subvierte el orden que propicia tranquilidad, y lo desequilibria. Es esta la característica que define el juego como un elemento peligroso que debe ser encuadrado como un fenómeno temporario para su control. Jean Duviq<sup>naud</sup> refiriéndose al juego en relación con las fiestas, como acontecimientos únicos, dice: "Durante ese estallido súbito y momentáneo de las relaciones humanas establecidas, se rompe el consenso, se borran los modelos culturales transmitidos de generación en generación, no por una transgresión cualquiera, sino porque el ser descubre, a veces con violencia, una plenitud o una superabundancia prohibida en la vida cotidiana...desde luego, la fiesta no dura. Es perecedera en su propio principio"<sup>34</sup>. En el carnaval, las más amplias libertades están contenidas en cuatro días.

Las manifestaciones políticas callejeras no controladas por aparatos políticos cuando alcanzan el grado de revolucionarias, es decir, cuando ponen en riesgo el sistema de dominación socio-político, logran la misma libertad del carnaval, pues las reglas desaparecen y la creatividad se hace libre. En este caso, más allá de los

---

34

Jean Duviqanud. EL JUEGO DEL JUEGO. p.54.

objetivos políticos de la manifestación, aparece una enorme variedad de reacciones que están mucho más relacionadas con la posibilidad de jugar; ya sea jugar en el rol de transformador de la realidad o simplemente poner fuera una energía por mucho tiempo contenida.

Es esta característica rupturista, propia del comportamiento oriundo del juego, que provoca que el espacio callejero sea considerado estratégico por los organismos encargados de mantener el orden social. Porque el teatro callejero, aunque no pueda alcanzar la dimensión de los desbordes carnavalescos o de las multitudinarias manifestaciones sindicales, explicita la posibilidad de ruptura al provocar el juego y al invitar a los transeúntes a participar de la creación - aunque temporaria - de un nuevo orden.

Esto cobra importancia por tratarse de un fenómeno instalado en un espacio de vivencia cotidiana - que a diferencia de las salas teatrales - no encierra los espectadores, sino que al ser totalmente abierto estrecha la relación entre el hecho teatral y el horizonte de la ciudad, provocando un inmediato desdoblamiento de los signos propuestos por el espectáculo.

### 3.4. EL TEATRO EN LA CALLE COMO TRANSGRESION.

La jerarquización espacial que establece la ciudad capitalista considera algunos espacios como nobles y otros como marginales. Al confinar el espectáculo teatral en salas, la cultura capitalista determinó que el espectáculo resignara su carácter de fiesta y adquiriera el valor de mercancía. Esta mercancía tiene más valor en los espacios cerrados donde el pago de una entrada no solamente genera utilidades sino otorga jerarquía. En este marco, la manifestación teatral en la calle ocupa, cada vez más, un espacio de marginalidad. La expresión de esta marginalidad denuncia la faz segregacionista del sistema y por lo tanto lo cuestiona, transgrediendo así las reglas del uso espacial de la ciudad.

Si el espacio profano de la calle está reservado especialmente para sus funciones específicas, toda actividad que esté fuera de este marco resultará, de cierto modo, transgresora. Esta transgresión puede variar según grados o intensidades, pero, al fin, cuestionará al sistema dominante. Aún cuando la cultura dominante pueda convivir con esta transgresión, cediéndole algunos espacios, la expresión callejera sigue siendo marginal frente al concepto de teatro respetable que acuña la sociedad. José Guilherme Melquior, filósofo brasileño, dice

que "el arte tolerado puede generar la crítica de la sociedad que lo tolera y segregar el virus de ruptura con la sociedad"<sup>35</sup>. Que la sociedad tolere el teatro callejero no lo hace menos transgresor, porque esta tolerancia está marcada por una actitud discriminatoria que permanentemente reubica este teatro en su lugar de marginalidad, que es un lugar de enfrentamiento con el patrón establecido.

El simple hecho de que el teatro callejero exista implica un potencial transgresor, pero la concreción de esta transgresión se manifiesta en diferentes órdenes. En primer lugar; el teatro callejero transgrede el caótico desplazamiento callejero pues, aunque sea momentáneamente, propone una ruptura en el uso cotidiano de la calle. Recrea el espacio callejero e inventa un nuevo orden, al mismo tiempo que impone al hombre que camina por la calle un cambio, de simple peatón a espectador.

En segundo lugar, al ocupar la calle, el teatro se hace permeable a la influencia de lo que se podría llamar "cultura callejera", que sería la mezcla de las culturas de los usuarios del espacio callejero, todo

---

35

José Guilherme Melquior. FORMALISMO E TRADIÇÃO MODERNA - O problema da arte na crise da cultura. São Paulo, 1974. Ed. Forense - EDUSP. p.158.

aquello que se manipula como modo de actuar propio de la calle: los miedos, los códigos gestuales, las formas de ocupación del espacio, etc. Esta cultura callejera estaría fuera de la cultura dominante, como un hecho paralelo y marginal.

Otro aspecto de esta transgresión: el teatro callejero toma elementos de las manifestaciones callejeras, especialmente aquellas relacionadas con las luchas políticas o sindicales. Este fenómeno responde a que, en el seno de estas manifestaciones, se ha desarrollado una manera particular de ocupación y uso del espacio callejero que subraya el aspecto más democrático de la calle. El teatro callejero, tan transgresor como las luchas políticas, le toma prestado a estas últimas algunos elementos formales.

Aunque se puedan ver en la calle manifestaciones artísticas que nada tienen de transgresoras - especialmente en aquellos casos en que las instituciones de la cultura transponen espectáculos de ámbitos cerrados a escenarios callejeros, o cuando organismos oficiales de cultura realizan actividades callejeras - se puede decir que en esencia el teatro callejero transgrede el principio jerárquico espacial dentro del cual la sociedad burguesa encuadra las manifestaciones artísticas, como queda explicitado en el conteúdo de este capítulo.



Es a partir de la comprensión del teatro callejero como una modalidad teatral transgresora que se puede empezar a estudiar la actitud de los regímenes dictatoriales para con los grupos callejeros y las consecuencias posteriores que sufrió el discurso teatral callejero en el seno de los procesos de democratización.

#### IV CAPITULO

#### LA NATURALEZA DE LOS VINCULOS ENTRE LA SOCIEDAD Y EL TEATRO

##### 4.1. EL TEATRO COMO CEREMONIA SOCIAL DIFERIDA

En este capítulo trataré de establecer la naturaleza de los vínculos entre el fenómeno teatral y la sociedad, cuestión que ha sido siempre objeto de discusiones y posiciones ideológicas enfrentadas.

Los historiadores Kenneth Macgowan y William Melnitz empiezan su libro *Las Edades de Oro del Teatro* diciendo: "El teatro (como ámbito) y las obras que en él se representan son siempre el reflejo de una cultura. (...) En cualquier época, tanto el local de la representación como la obra representada son productos de las condiciones sociales y de los aspectos estéticos predominantes"<sup>36</sup>.

Este concepto ayuda a la comprensión del fenómeno teatral, pero, al atribuirle un mero carácter de "reflejo" desconoce la posibilidad de que el teatro pueda

---

36

K. Macgowan y W. Melnitz. *LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO*. México, 1987. Fondo de Cultura Económica.  
p.7.

participar aun en la génesis de los fenómenos sociales. Según este primer punto de vista el teatro, como una imagen reflejada en un espejo, aparecería después del fenómeno social, sin ninguna capacidad de interactuar con esos fenómenos. La relación entre teatro y sociedad estaría dada, entonces, por la dependencia del primero en relación con la segunda.

Una lectura superficial del pensamiento marxista, muy influenciada por el stalinismo, generó la idea de que el teatro reflejaba la sociedad y en este sentido servía como instrumento en la lucha de clases. Esta simplificación afirmaba que la relación del teatro con la sociedad se centraba en el compromiso del artista en reflejar la realidad para modificar a las estructuras de la clase burguesa<sup>37</sup>. De esta forma, los que participaban de esta idea se oponían ferozmente a toda propuesta que se pareciera al "abominable arte por el arte", e intentaban construir una trincherera de lucha artísticopolítica a partir

-----  
37

Otras posiciones dentro del campo del marxismo asignan al arte un lugar de mayor independencia en relación con los modos de producción. Según Leon Trotsky "El arte es uno de los modos con que los hombres se orientan en el mundo; en este sentido, la herencia del arte no se distingue de la herencia de la ciencia y de la técnica - y no es menos contradictoria". Ver LITERATURA Y REVOLUCION, Paris, Ruedo Ibérico, 1969. Leon Trotsky.

de la clasificación del hecho teatral en las categorías de teatro burgués o de teatro proletario. Es decir, proponía ubicar el arte como parte de la superestructura del modo de producción capitalista<sup>38</sup>.

La misma concepción marcó profundamente la crítica latinoamericana de los años 50/60 e influyó directamente en la conformación del marco ideológico de los grupos de teatro independiente y posteriormente de los grupos de teatro callejero<sup>39</sup>. De ahí que las manifestaciones teatrales callejeras (están en el origen al actual teatro callejero) - propias de los años 60 - hayan tenido básicamente carácter militante, justificado y fomentado por construcciones intelectuales de una crítica profundamente influida por el realismo socialista.

Paralelamente, otros estudiosos avanzaban más allá de la concepción del arte como mero reflejo afirmando

-----  
38

Según Marx componen la superestructura del modo de producción las instituciones representativas de los intereses de las diferentes clases sociales y los aparatos ideológicos de las mismas.

39

En el libro *TEATRO POPULAR Y CAMBIO SOCIAL EN AMERICA LATINA*, la autora Sonia Gutiérrez afirma que: "Para lograr la sociedad en la cual la vida de todos los seres humanos esté asegurada es necesario tener presente el factor decisivo: la lucha. Y es justamente aquí donde se ubica el trabajo teatral latinoamericano como trabajo artístico, bello en tanto motiva esta lucha transformadora de la realidad. Lucha llevada a cabo diariamente por la clase explotada". p. 6. Ed. Universitaria Centroamericana. San José de Costa Rica. 1979.

que el arte interactúa dialécticamente con los fenómenos sociales. Aunque los enfoques macroestructurales de la sociología, dieron poca importancia al estudio del hecho teatral como una manifestación social en sí mismo, con códigos y características propias.

El eminente sociólogo estructuralista francés Jean Duvignaud, dice: "aquellos cándidos que quieren convertir el teatro en el 'reflejo' o en la 'expresión' de una sociedad o de una 'visión de mundo', dejan de lado las verdaderas relaciones que se establecen entre las estructuras sociales y la creación dramática: las relaciones entre la estética viviente y las estructuras sociales son infinitamente más profundas de lo que comunmente se dice"<sup>40</sup>.

Todas las relaciones sociales son ejercidas a través del uso de lenguajes. La utilización de estos lenguajes (orales, gestuales, etc.) conforman en la actividad cotidiana una suerte de compleja actuación de la que hacen parte todas las ceremonias sociales de las que

---

40

Jean Duvignaud. ESPECTACULO Y SOCIEDAD. Caracas, 1970. Tiempo Nuevo.(p. 16).

somos protagonistas.

Nuestros actos son parte de esta "escena", nuestro ámbito cotidiano de relaciones. Jean Duvignaud afirma que: "nuestra propia existencia, (...) o más bien (la existencia) de la cultura, es una representación teatralizada de los instintos y de las pulsiones. La sexualidad, la muerte, el intercambio económico o estético, el trabajo, todo, es manifestado, interpretado. El hombre es la única especie dramática"<sup>41</sup>. Es esta estrecha relación entre la vida social y el arte de dramatizar la que permite decir que si todo intercambio social es una "representación teatralizada", el acto de representar teatralmente es un ejercicio de socialización.

Es importante reconocer que la situación de representación tiene características propias diferentes de la actividad cotidiana. La situación de representación es un acto estético, cuyo objetivo es crear un fenómeno artístico. "La obra (teatral) es representada para...hombres y mujeres conqregados para oír juntos, para ver juntos, para construir provisoriamente una

---

41

Idea nota anterior. p. 26

comunidad."<sup>42</sup> En la situación de representación existe un acuerdo tácito (entre quien actúa y quien asiste) acerca de las leyes que rigen tal situación. En la situación de cotidianidad también existe una especie de acuerdo, pero, la diferencia reside en que en la situación de representación el público está predispuesto a asistir a una ceremonia construida colectivamente con un tiempo y un espacio determinados, con límites bien precisos, y con una intención estética como objetivo principal. Es exactamente este elemento el que, según Jean Duvignaud, diferencia la situación social de la situación teatral: "La verdadera distinción entre situación social y situación teatral no radica en la oposición superficial entre existencia imaginaria y existencia real sino en el hecho de que en el teatro la acción 'se da a ver', restituida en forma de espectáculo, y que la fabricación de este espectáculo da lugar a todas las actitudes y acciones correspondientes a ese género de experiencias"<sup>43</sup>.

-----  
42

Henri Goubier. En "De la comunión en el teatro". Comunicación en la Reunión del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro. Buenos Aires. 1958.

43

Jean Duvignaud. ESPECTACULO Y SOCIEDAD. p.26

Como quedó dicho anteriormente, la situación teatral es una ceremonia colectiva. Ceremonia porque es un acto dotado de reglas bien definidas, con un ordenamiento establecido, para una solemnidad particular; y de espacios delimitados estrictamente: espacio de representación y espacio del público. Los actores llevan a cabo el ejercicio de la ceremonia con la participación del público. Esta ceremonia es fruto de un trabajo de elaboración colectiva que encuentra su culminación en la presentación misma del espectáculo y solamente existe como tal mientras dura el funcionamiento del espectáculo.

Cuando Jean Duvignaud utiliza la expresión "ceremonia social diferida" para hablar de la ceremonia teatral, ciertamente se refiere a que el teatro suspende la acción social (histórica) en el tiempo y en el espacio haciéndola perdurar. La ceremonia teatral "representa una acción, más para asumir su carácter simbólico que para realizarla efectivamente"<sup>44</sup>.

Por ser parte del proceso social, muchas veces el espectáculo aparece como vocero de ansiedades y

---

44

Jean Duvignaud, ESPECTACULO Y SOCIEDAD, p 28.



sentimientos - en tanto parte de los anhelos de la sociedad -, que todavía no encontraron formas sociales de explicitación y constituyen así una anticipación. En el mismo sentido, la profesora norteamericana Viola Spolin declara en su libro sobre la improvisación teatral: "...Buscamos vivir una experiencia: ir más allá de lo conocido. Muchos de nosotros oímos los movimientos de lo nuevo que está por nacer, pero es el artista quien debe asistir al parto de la nueva realidad que nosotros (la platea) esperamos"<sup>45</sup>.

El hecho de jugar con las imágenes y sensaciones que fluctúan en las almas pero que todavía no tienen referencia concreta en la sociedad, es parte fundamental del vínculo entre el teatro y la sociedad. Vínculo que expresa también que el espectáculo teatral y la vida social están transcurriendo en forma simultánea.

El estudioso polaco Ian Kott en su libro "Shakespeare, nuestro contemporáneo" afirma que "el espectador contemporáneo, descubre en las tragedias shakesperianas su propia contemporaneidad". Es decir que el

---

45

Viola Spolin. IMPROVISACAO PARA O TEATRO. São Paulo, 1979. Ed. Perspectiva. p.14.

teatro tiene la característica de "reflejar" muchos tiempos y procesos sociales simultáneamente.

Entre el contexto social y el espectáculo existe un permanente intercambio de influencias en las dos direcciones. Aunque el contexto social aparezca como el condicionante fundamental del espectáculo, éste siempre genera fuerzas que van a incidir sobre la realidad que lo circunda. "El arte es, en cuanto actividad creadora del hombre, una manifestación social; porque la obra a través de la cual se expresa viene a constituirse en puente que lo une a la sociedad, y porque esta obra que se nutre no solamente de la realidad individual sino también de la social, influye de algún modo en la sociedad por medio de sus valores estéticos e ideológicos".<sup>46</sup>

Esto último siempre depende de las posibilidades de contacto entre la realidad social y el espectáculo y su público. El intercambio se cumple a través del público. Cabe agregar que no se trata de plantear hasta donde el espectáculo actúa modificando comportamientos del

---

46

José María de Quinto. EL TEATRO Y LA SOCIOLOGÍA. Buenos Aires, 1969. Centro Editor de América Latina. p.7.

público, sino observar que efectivamente el espectáculo -en cuanto práctica discursiva - genera puntos de reflexión y sensibilización respecto de los procesos socioculturales de los cuales es también partícipe.

La existencia de la censura en diferentes épocas y diferentes regímenes políticos se justifica por la capacidad que tiene el espectáculo teatral de actuar sobre la sociedad, en cuanto ceremonia colectiva. Aunque esta actuación no tenga el significado transformador inmediateista que muchas veces se quiere atribuir al arte cuando se le asigna un lugar funcional en la lucha de clases.

Al caracterizar al teatro como una "ceremonia social diferida", es posible afirmar que el análisis de un espectáculo permite realizar una lectura del contexto social al cual este pertenece. Por otra parte, el estudio del contexto social revela los factores dominantes que condicionan la creación teatral. Es decir, que el análisis del texto espectacular<sup>47</sup> se puede considerar como la

---

47

Texto espectacular según el semiólogo italiano Marco De Marinis es " el espectáculo considerado desde el punto de vista de la semiología, como texto" con todas las posibilidades de lectura que eso presupone.

articulación de las diferentes formas del discurso teatral en su relación con el contexto cultural y con los referentes sociales dominantes. Por lo tanto, el tratamiento del espectáculo como una manifestación polidimensional - que reconstruye la ceremonia social - suministra al investigador una fuente de amplio espectro para la comprensión de los fenómenos socioculturales dentro de un determinado proceso histórico.

#### 4.2. CONCEPTO DE "LO SINIESTRO"

Imágenes de una situación siniestra y los procesos creadores de los teatristas de la calle

El teatro callejero del período estudiado es parte de un contexto sociocultural que fue determinado por los regímenes militares de Argentina y de Brasil.

En el transcurso de cada una de estas pequeñas ceremonias sociales - las representaciones de los grupos callejeros - podemos observar un complejo de signos que permiten revelar que la principal experiencia social de los grupos de teatro callejero de ambos países fue el hecho de vivir bajo la dictadura.

Aunque distintas, ambas experiencias teatrales presentan un aspecto común: fueron vividas por jóvenes teatristas que crecieron bajo la "cultura del

miedo".

Me interesa esta referencia, no para analizar las posturas de combate que pueden haber tenido los diferentes grupos, sino más bien, para descubrir cómo la inserción en estas culturas represivas marcó el proceso creador.<sup>48</sup>

¿Cuál fue el impacto de los regímenes represivos sobre los futuros teatristas de la calle? El terror de Estado había dejado una profunda marca tanto en los discursos ideológicos de los grupos creadores como en sus realizaciones teatrales. El signo de la relación entre los que fueron después teatristas de la calle y sus respectivas dictaduras fue la muerte o su permanente amenaza.

Para comprender las consecuencias de estas relaciones del ser humano con el sentimiento del terror, recurrí al concepto de "lo Siniestro", acuñado por el psicoanálisis.

-----  
48

Nestor García Canclini afirma que: " si bien el paso a un régimen democrático en Argentina, a partir de diciembre de 1983, permitió recuperar la actividad política, tanto los estudios sobre la transición como los discursos políticos insisten en el efecto a largo plazo de la recomposición ideológica y del estilo de vida." En "Cultura y política. Nuevos Escenarios para América Latina". En Nueva Sociedad. Nº 92. Nov/Dic. de 1987. Caracas. p. 121.

Siniestro, según el Diccionario de la Real Academia Española y el Novo Dicionario Aurelio, de la lengua portuguesa es: lo de mal augurio, fúnebre, funesto amenazador; que infunde recelo; que se materializa en desastre, daño material.

Para el psicoanálisis, "lo siniestro" designaría una zona de la vida psíquica en la que el hombre se encuentra desconcertado, perdido. Sigmund Freud dice que la sensación de "lo siniestro" proviene de un profundo sentimiento de angustia relacionado con los temores primitivos más agudos vinculados con la muerte<sup>49</sup>. "Lo siniestro" es algo angustioso que fue reprimido y que retorna, que "no es realmente nada nuevo, sino algo que siempre fue familiar respecto de la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante un proceso de represión"<sup>50</sup>. Se manifiesta cuando aparece la dificultad en discernir entre la realidad y la fantasía, o cuando lo que se había considerado como fantástico aparece como real.

---

49

"Lo siniestro en grado sumo está relacionado con la muerte, como por ejemplo, los cadáveres, la aparición de muertos, espíritus y espectros, miembros separados del cuerpo" (Freud. LO SINIESTRO. Buenos Aires. 1987. Ed. Homo Sapiens. p.46)

50

Sigmund Freud. Lo Siniestro. Buenos Aires, Ediciones Homo Sapiens, 1987.

Freud afirma que el mayor grado de incertidumbre es el que se da ante la muerte, (nadie sabe cuándo y de qué manera ésta ocurrirá) pues éste es el temor reprimido más primitivo y que nos es familiar.

Las observaciones de Freud están centradas en las experiencias del individuo, pero este mecanismo puede aparecer también en aquellas experiencias sociales, cuando se reviven los miedos primitivos. Ante una situación social de miedo, de terror, en que aparecen en abundancia las características citadas anteriormente, las imágenes y sensaciones de "lo siniestro" conforman el imaginario colectivo, una fuerza impulsora de actitudes y comportamientos<sup>51</sup>.

En el caso del imperio del terror de Estado, la vivencia de "lo siniestro" alcanzó una gran amplitud y dio paso a una psicosis colectiva.

En Brasil, la dictadura, pese a no haber abierto un proceso genocida como en Argentina, creó una situación de miedo y permanente amenaza, apenas disfrazada

---

51

"El ejercicio del poder, en especial del poder político, utiliza el imaginario colectivo (...)  
Es fácil comprobar que en cada grave conflicto social las puestas en juego por unos y los otros tienen condiciones simbólicas de posibilidad." Ver Bronislaw Baczko. LOS IMAGINARIOS COLECTIVOS (MEMORIAS Y ESPERANZAS COLECTIVAS). Ed. Nova Visión. Buenos Aires. 1991. p.16.

por el aparente funcionamiento de las instituciones republicanas. Allí, se implantó este juego de "doble discurso", que también contribuyó al surgimiento de "lo siniestro", pues, el ciudadano sabía que la utilización de los instrumentos represivos estaba en pleno vigor, aun cuando no era explicitado por el régimen.

En el caso argentino existieron dos condiciones que permitieron su plena manifestación. En primer lugar, durante el período de la dictadura la represión generó, a través de la amenaza física permanente y de la muerte, el miedo y el horror. Ambos se internalizaron en el conjunto de la sociedad y también en el contexto teatral, especialmente en los espacios marginados como el de los teatros que apuntaban a trabajar en la calle. En segundo lugar la represión sistemática, amplia y hasta cierto punto descontrolada, que cayó sobre el país, como lo revela el informe de la CONADEP <sup>52</sup>.

En ambos países se observó la existencia de una situación de incertidumbre. Dominó lo que la psicóloga social Ana Quiroga llama situación confusional, que se

---

52

Comisión Nacional Sobre La Desaparición de Personas. IINFORME NUNCA MAS. EUDEBA. Buenos Aires 1984.



caracteriza por el hecho de que "una función básica del pensamiento se resiente; la discriminación. La desestructuración del marco referencial adecuado a una situación del pasado, exige la estructuración de un nuevo marco de referencia. (...) La ruptura o quiebra de la continuidad, la crisis del marco referencial que daba cuenta de esa continuidad, provoca en el sujeto una crisis de identidad"<sup>53</sup>. Los Estados represivos alteraron la continuidad de la vida social abriendo condiciones para que la incertidumbre posibilitara la aparición de sensaciones emanadas de "lo siniestro".

En Argentina, la situación de incertidumbre no había de cerrarse con la democracia pues el "descubrimiento" del genocidio reactivó todos los fantasmas que habían acosado a la sociedad: por un lado, el sentimiento de culpa por causa de la ceguera que buscó ignorar el terror cotidiano; por otro lado, el miedo de que el terror volviese. Por eso se desencadenó una búsqueda

---

53

Ana P. de Quiroga, y otros. Una experiencia interdisciplinaria de trabajo en comunidad bajo situación de emergencia social. IV Congreso Argentino de Psicología Social. Buenos Aires, 1982. En Temas de Psicología Social. Nº 167, 1983. p.1

apremiante de un nuevo marco político y socio-cultural<sup>54</sup>.

La combinación de estas características permite afirmar que el terror de Estado generó las condiciones favorables para la manifestación de "lo siniestro" ya en plena democracia.

En el caso de la creación teatral el discurso, reprimido durante la dictadura, aparece como posible en la democracia, pero junto con él vuelven a la superficie todos los fantasmas que los sistemas represivos se habían encargado de mantener vivos. Así, revivieron el miedo y el horror.

---

#### 54

El escritor Osvaldo Bayer dice que "Después (de los años de crímenes sórdidos y de conductas obscenas) vino el paso alegre, pleno de friolidad, con el que se saltó de una dictadura sombría y corrupta a un gobierno constitucional por encima de los fantasmas siempre presentes de los desaparecidos y de las tumbas de las Malvinas. La sociedad argentina, repentinamente, se había lavado en democracia con el solo acto formal de poner el voto en una urna.(...) La familia argentina se había reunido nuevamente el día domingo, en paz, después de tantos sofocones. Pero golpearon la puerta. Eran las Madres, que querían saber dónde estaban sus hijos". "Pequeño recordatorio para un país sin memoria. En Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino. Buenos Aires, 1988. EUDEBA.

#### 4.2.1. EL TEATRO CALLEJERO Y LOS REGIMENES DICTATORIALES

##### 4.2.1.1. EL RITUAL DEL ESPECTACULO TEATRAL CALLEJERO: la transformación del uso de la calle y el conflicto con los rituales de las dictaduras.

El público que se dispone anímica y físicamente para asistir a una puesta en escena callejera, actúa con doble carácter: en cuanto espectador y en cuanto agente desordenador del espacio social. Aquel señor que sostiene un portafolios mientras se divierte con el histrionismo de los actores callejeros inconscientemente se ha transformado en objeto de resignificación del espacio urbano, participando así de una inusitada ceremonia social.

Los ritos, es decir, la secuencia de procedimientos que da forma a dicha ceremonia, se compone de la convocatoria del público, del ordenamiento del espacio escénico y de la explicitación de los códigos teatrales<sup>55</sup>.

Estos ritos tienen una estructura que parece común a las artes de la calle y/o a las prácticas del

-----

55

El establecimiento de las convenciones teatrales aparecen en el desarrollo mismo del espectáculo, pero, es común observar en el teatro callejero breves secuencias iniciales que tienen como objeto explicitar las convenciones que serán utilizadas en el espectáculo.

mercado: en un principio lo fundamental es congregar a los participantes creando un centro de atención convocante. Este ritual está determinado - en su funcionamiento - por códigos socioculturales dominantes, ya sea que se los respeta, ya sea que se los transgreda, siempre según su propia razón de ser, aunque las variaciones de los ritos respondan eventualmente a los cambios del contexto sociopolítico.

La ritualidad del teatro callejero expresa y se funda en la libertad de reunión y de expresión. Se materializa en la comunión entre los actores y el público accidental como fenómeno de ruptura momentánea de conductas rutinarias del uso del espacio urbano. Si pensamos el teatro callejero en los actuales núcleos urbanos dominados por los medios de comunicación de masas y las innúmeras posibilidades informacionales disponibles, el teatro callejero aparece como un evidente fenómeno anacrónico cercano del más primitivo arte artesanal. Por eso el teatro callejero asume una faceta aún más transgresora y por lo tanto se presenta como un discurso libertario, en el sentido de ruptura con las reglas sociales dominantes. En este sentido el conflicto del teatro callejero y los regímenes dictatoriales se hace más evidente.

El repertorio de uso de la calle - los ritos

- estatuido por los gobiernos dictatoriales se fundaba en un supuesto orden y funcionamiento reglamentado de la calle que excluía de plano cualquier apropiación que rompiera, no solamente con los principios de seguridad nacional<sup>56</sup>, sino también con el concepto de progreso y de limpieza de que deberian ser ejemplos las calles de nuestras ciudades.

Los ritos dominantes planteados por los militares nada tenían que ver con la posibilidad de resignificación del espacio, que pudiera acoger una ceremonia que atacara algún aspecto del discurso dictatorial.

A diferencia de lo que piensan algunos críticos, el teatro callejero no solamente fue objeto de la represión por el contenido de sus textos y por sus supuestos objetivos ideológicos, sino, especialmente, porque su ritual, por sí sólo, ya significaba una expresión de subversión.

---

56

Seguridad nacional es la expresión que sintetiza en el discurso de las dictadura su preocupación por enfrentar el comunismo internacional y sus objetivos antipatria. Ver Crise e Transformação dos Regimes Autoritarios. Isidoro Cheresky, Campinas 1986. UNICAMP-Icone.

#### 4.2.2. LA MARGINALIDAD REIVINDICADA

El teatro callejero ocupa un lugar social desprestigiado. En el cuadro de los valores de nuestra sociedad, este teatro es casi sinónimo de "diletantismo", y dentro del propio contexto teatral, ocupa un lugar marginal. Esta marginalidad proviene principalmente del hecho de que los realizadores del teatro callejero, al utilizar el espacio de la calle ya se encuentran en una actitud de enfrentamiento con una cultura dominante que asigna un extremado valor al teatro realizado en las salas, consideradas verdaderos templos sagrados, inclusive por su ubicación geográfica. La poca rentabilidad del teatro callejero la marginalidad de sus realizadores dado que es esta una sociedad para la cual el principal referente social es el poder adquisitivo.

Todo discurso artístico es producido por un grupo social y ocupa un lugar social. El teatro callejero se sitúa en el campo del discurso teatral marginal cuya subyugación, según Juan Villegas, "se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en su discrepancia con respecto al código estético y cultural hegemónico"<sup>57</sup>. [El carácter marginal de un

---

57

El código estético y cultural hegemónico es aquel que domina el contexto cultural dictando normas y procedimientos artísticos que son admitidos por la sociedad como patrones referenciales de calidad artística.

discurso teatral] "es una categoría asignada por el grupo poseedor y controlador del código estético y cultural dominante"<sup>58</sup>. El término cultura dominante no sólo se remite a la ideología de las instituciones de la cultura, sino también a la ideología del medio teatral y del mismo público espectador, es decir, el gusto teatral que determina el funcionamiento del mercado teatral, que asigna valor a las diferentes producciones que son ofrecidas al público.

El nacimiento de la sala teatral forma parte de un fenómeno de estratificación social. Jean Duviolsaud comentando el nacimiento de la escena a la italiana dice que: "El movimiento [sociocultural] que encierra el espectáculo dentro de los muros, y lo aísla del resto de los hombres, apartándolo de las miradas 'vulgares', se afirma en el momento en que las monarquías se imponen"<sup>59</sup>. Nuestra sociedad heredó esta escala de valores.

Desde el punto de vista sociopolítico, las condiciones de dependencia que soporta Latinoamérica, dan

-----  
58

Juan Villegas. El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas. En *Latin American Theatre Review*. Fall 1984. University of Kansas.

59

Jean Duviolsaud. *SOCIOLOGIA DEL TEATRO (Ensayo sobre las sombras colectivas)*. México, 1980. Fondo de Cultura Económica. p. 261.

como resultado que el teatro callejero sea doblemente marginal. En primero lugar, porque es parte del discurso teatral marginal, que es el teatro latinoamericano, y en segundo lugar porque es marginal dentro del mismo teatro latinoamericano.

Así, entonces, para llevar a cabo su tarea, los integrantes de los grupos callejeros deben realizar grandes esfuerzos y deben poseer una potente motivación ideológica; todo lo cual los condena a ocupar un lugar de oposición y de enfrentamiento con la cultura que los margina. Con ellos surgió una forma de contracultura teatral que, generalmente, se asocia a la cultura de los sectores menos privilegiados de la sociedad. Los teatristas de la calle reivindican esa marginalidad que los ubica en una actitud de combate frente a la cultura teatral hegemónica.

La situación del teatro callejero está próxima a lo que la investigadora argentina Beatriz Seibel llama **teatralidad popular**, "constituye una respuesta de los sectores culturalmente postergados frente a los sectores culturalmente dominantes"<sup>60</sup>, porque todo

---

60

Beatriz Seibel. Teatralidad popular en la Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones. Latin American Theatre Review. Fall 1989, p.38.



discurso marginal tiene incorporado un conflicto con la cultura dominante; por eso representa una variante de respuesta, sin que los realizadores de los espectáculos sean necesariamente conscientes de ello.

La situación de marginalidad del teatro callejero se hace más explícita cuando se analizan sus fuentes de financiamiento. La indiferencia, casi total, de los proyectos culturales de los organismos oficiales y la ausencia de aportes de empresas privadas, demuestran que las instituciones de la cultura dominante no tienen interés particular en el teatro callejero.

Para el empresario capitalista no cabe duda de que el teatro callejero no representa una inversión productiva, ni constituye un canal válido para el negocio de la publicidad.<sup>61</sup>

La relación del teatro callejero con los organismos estatales, en períodos dictatoriales o democrático, siempre está marcada por este carácter de marginalidad con el cual está asignada dicha práctica teatral. Es en este marco que se debe comprender el desarrollo de la historia del teatro callejero en Argentina y Brasil.

---

61

Una curiosa excepción en la experiencia argentina fue el espectáculo de la La Organización Negra en la plaza del Obelisco de la ciudad de Buenos Aires: dos importantes empresas aseguradoras auspiciaron el arriesgado espectáculo La Tirolesa/Obelisco. Lo que atrajo la atención de los auspiciantes fue las características de riesgo físico que proponía La Organización Negra con el desplazamiento de sus actores a más de quince metros de altura.

## V CAPITULO

### EL TEATRO CALLEJERO EN LA ARGENTINA Y EN EL BRASIL

#### 5.1. EL TEATRO CALLEJERO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

##### 5.1.1. ANTECEDENTES

La historia del teatro al aire libre y del teatro callejero en Buenos Aires se remonta a la época de la Colonia. Como fue dicho anteriormente, en el verano de 1782, un año antes de la inauguración del Teatro de la Ranchería, se registró una representación de un espectáculo al aire libre en el centro de la ciudad, por una compañía semiprofesional.

Durante el período de la Colonia las corporaciones gremiales mantuvieron organizaciones propias para intervenir en representaciones teatrales al aire libre en ocasión de las fiestas reales (casamientos de reyes, nacimientos, etc.) y también en las festividades y procesiones religiosas.

A fines del siglo XVIII los artistas llamados

volatineros trabajaban en los "huecos"<sup>62</sup> de la ciudad. Los volatineros formaban grupos de dos o tres artistas que solían contratar una pequeña orquesta para acompañar el espectáculo en el cual, después de los números de destreza solían presentar pantomimas y bailes cómicos.

En los primeros años del siglo XIX, por influencia del circo inglés surgieron en BsAs varios ámbitos fijos al aire libre, destinados a espectáculos de los volatineros. Posteriormente el espectáculo de tipo circense pasó al espacio cerrado de la carpa.

El Conservatorio Labardén - Escuela Municipal de Educación Teatral para niños - realizó una importante experiencia de teatro de plaza. Sus alumnos integraban elencos que representaban obras infantiles en las plazas de la ciudad cada domingo. Esta actividad se dio entre el año 1915 y 1920 aproximadamente.

El Teatro Independiente también hizo experiencias callejeras. Leonidas Barletta con el Teatro del Pueblo adquirió en 1930 un carro que utilizó para la realización de espectáculos al aire libre y el Grupo Fray

---

62

"Huecos" era el nombre que se daba a los terrenos baldíos de la ciudad.

Mocho, en los primeros años de la década del 50, formó un elenco de giras barriales que muchas veces trabajó sobre la caja de un camión, o en otros tipos de escenarios improvisados al aire libre.

Al final de la II Guerra Mundial un grupo de actores, agrupados bajo el nombre Teatro de Masas, solicitó a la Municipalidad permiso para utilizar el espacio del Balneario Municipal, en la Costanera Sur, con el fin de hacer teatro popular al aire libre. Entre estos actores se encontraba destacadas figuras del teatro argentino del momento (Francisco Petrone, Milagros de la Vega, etc.). La petición del Teatro de Masas no obtuvo respuesta y las cambiantes circunstancias políticas del momento abortaron el proyecto.

La Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires apoyó, entre 1950 y 1970, la realización de varios ciclos de espectáculos teatrales al aire libre. En los años 60 algunos de los escenarios utilizados para este tipo de ciclo fueron: la Recova del barrio de Mataderos, el Jardín Botánico, la Plaza Dorrego y la calle Caminito en barrio de la Boca. En estas iniciativas la Municipalidad aportaba la infraestructura y los grupos cobraban como cooperativa sobre el monto recaudado.

Durante la década de los 60 el Teatro del Futuro, dirigido por Teodoro Klein, trabajó en patios de los conventillos de los barrios de Barracas y la Boca con el objetivo de "llevar la cultura al pueblo". Dos de sus puestas más importantes fueron: *Las tres historias para ser contadas* y *Los de la mesa diez*, ambos textos de Osvaldo Draquín. Aunque esta experiencia no apuntaba hacia un teatro específicamente callejero, ejemplifica como la búsqueda de espacios alternativos se relacionó con la motivación ideológica predominante en aquel contexto histórico<sup>63</sup>

En los años 1969, 1970 y 1971 la Municipalidad de Buenos Aires organizó ciclos de teatro callejero en las plazas de la ciudad. En estos años, en ocasión de la Semana de la Ciudad, se subsidió algunos grupos para la producción de diferentes espectáculos que fueron presentados con una amplia convocatoria de público.

Los grupos que trabajaron en estos ciclos no se dedicaban al teatro callejero. Algunos de estos grupos

---

63

La investigadora argentina Olga Consentino caracteriza los años 60 como el "último y más significativo crecimiento y transformación, en el campo de la creación teatral (argentina), tiempo preñado de contradicciones y conmociones tanto en el país como en el mundo". Teatro de los años 70 una dramaturgia sitiada, en *Latin American Theatre Review*, 24/2 Verano 1991.

fueron: el Teatro del Traficante de Noberto Campos; el Grupo Lobo - que trabajó en el Instituto Di Tella-; y el Teatro del Hombre con Lopez Vidal y Marta Adelach.

Con los ecos del Cordobazo (1968)<sup>64</sup> y con una fuerte influencia del peronismo de izquierda surge en los años 70 un intenso movimiento de teatro político que estaba vinculado estrechamente con las unidades básicas del peronismo<sup>65</sup> - canal de acercamiento a las poblaciones carenciadas. Aunque no se proponían hacer teatro callejero sino popular, la mayoría de estas producciones se realizaron al aire libre, dado la falta de espacios en condiciones de albergarlas.

Grupos como El Machete del teatrólogo brasileño Augusto Boal - en ese momento exiliado en Buenos Aires -; el grupo Octubre de Norman Briski; y el Grupo Teatrino de La Reconstrucción que dependía de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, trabajaban

-----

64

Cordobazo, insurrección obrera ocurrida en la ciudad de Córdoba, a partir del estallido de una huelga de obreros metalúrgicos. Los acontecimientos del Cordobazo desencadenaron una serie de procesos de luchas obreras y estudiantiles en varios puntos de la Argentina.

65

Las unidades básicas son organismos barriales donde se asienta la militancia del Partido Justicialista (Peronista).

especialmente en las villas de emergencia combinando la labor teatral con la pedagógica.

El golpe militar<sup>66</sup> que derribó al gobierno de Isabel Perón e instauró el terrorismo de Estado, puso fin a toda actividad teatral callejera. Muchas de las personas comprometidas con la actividad del teatro popular tuvieron que buscar refugio en el exilio; otros, simplemente abandonaron la actividad teatral. Los organismos municipales, controlados en todos sus niveles por militares no fomentaron la actividad callejera y la permanente amenaza de destrucción a todo lo que pudiera ser encuadrado como subversión terminó por inhibir totalmente a los realizadores de teatro callejero.

Una excepción, en el ámbito del Gran Buenos Aires, fue la "Agrupación para un teatro rioplatense" dirigida por Gustavo Dileo, que en la zona de Lomas de Zamora estuvo trabajando en la calle desde fines del año 1979.

La Agrupación utilizó terrenos baldíos y hasta algunas plazas para sus espectáculos. A partir de

---

66

El golpe encabezado por Gral. Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976 instauró el autodenominado Proceso de Reconstrucción Nacional.

acuerdos con comerciantes de la zona - que conseguían el correspondiente permiso de los comisarios policiales - se llevaban a cabo puestas de sainetes y pequeñas comedias del teatro argentino. También experimentaron hacer teatro relámpago<sup>67</sup> para evitar problemas con las autoridades. El grupo trabajó conjuntamente con instituciones barriales, religiosas, a las cuales vendió funciones.

A pocos días de la asunción de Raúl Alfonsín el grupo hizo su primera experiencia en la calle Florida - céntrica peatonal - con un espectáculo basado en la Commedia dell'arte. Trabajaron hasta fines de 1984 y después abandonaron el trabajo callejero por la imposibilidad de mantener financieramente a los actores. En 1985 la Agrupación sufre una ruptura y parte del elenco funda el grupo Diablomundo.

### 5.1.2. EL "BOOM" DEL TEATRO EN LA CALLE

Los primeros tres años de régimen

---

67

Teatro relámpago es una variedad del teatro de guerrilla: se hacen, en la calle, escenas rápidas sin previa difusión. Ver DICCIONARIO DE TEATRO de Patrice Pavis y TECNICAS DE TEATRO POPULAR de Augusto Boal.



democrático, después de siete años de autoritarismo, fueron muy fértiles en producciones callejeras. Varios grupos salieron a reconquistar el espacio de la calle y lo hicieron impulsados por un sentimiento de libertad y de compromiso artístico, que se correspondía con una sociedad que buscaba una nueva identidad bajo el signo de la democracia.

Una verdadera explosión de arte en la calle fue la primera respuesta que los artistas dieron a los años de represión. Diferentes y múltiples manifestaciones artísticas callejeras marcaron los dos primeros años del período democrático. El teatro callejero funcionó como canal expresivo para jóvenes creadores que encontraron en esta modalidad teatral el medio más accesible para salir a la calle y hacerse oír, dando significación a la expresión: ¡estamos vivos!.<sup>68</sup>

-----

68

\*Los espectáculos callejeros son quizás la expresión teatral más estrechamente relacionada con la reinstauración de la democracia en la Argentina. Un nuevo clima de libertad, seguridad y contagioso entusiasmo estimuló en el verano de 83/84, la actividad artística en las calles y plazas porteñas. Destacables, en este período fueron Los Jara, con Feliz año 2036, y el dúo integrado por Isabel Schein y Amalia Freytes con Historias de puertas adentro de Aldo Boetto, un espectáculo de mimo cuya temática audaz desconcertaba a los transeúntes de la calle Florida". Beatriz Trastoy, "En torno a la renovación teatral argentina en los años 80". En Latin American Theatre Review, 24/2 summer 1991.

Repetición

especialmente en las villas de emergencia combinando la labor teatral con la pedagógica.

El golpe militar<sup>66</sup> que derribó al gobierno de Isabel Perón e instauró el terrorismo de Estado, puso fin a toda actividad teatral callejera. Muchas de las personas comprometidas con la actividad del teatro popular tuvieron que buscar refugio en el exilio; otros, simplemente abandonaron la actividad teatral. Los organismos municipales, controlados en todos sus niveles por militares no fomentaron la actividad callejera y la permanente amenaza de destrucción a todo lo que pudiera ser encuadrado como subversión terminó por inhibir totalmente a los realizadores de teatro callejero.

Una excepción, en el ámbito del Gran Buenos Aires, fue la "Agrupación para un teatro rioplatense" dirigida por Gustavo Dileo, que en la zona de Lomas de Zamora estuvo trabajando en la calle desde fines del año 1979.

La Agrupación utilizó terrenos baldíos y hasta algunas plazas para sus espectáculos. A partir de

-----  
66

El golpe encabezado por Gral. Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976 instauró el autodenominado Proceso de Reconstrucción Nacional.

Solamente a partir de 1985 se fueron consolidando los grupos y, entonces, éstos empezaron a elaborar proyectos teatrales más estructurados. Pasando a una nueva etapa creadora en la cual se puede observar discursos grupales que demuestran preocupación por realizar investigaciones sobre técnicas específicas de la teatralidad callejera. Es interesante consignar como ejemplo de la dimensión de este proceso la conformación de una organización solidaria como el Movimiento de Teatro Popular (MOTEPD)<sup>69</sup>, ejemplifica la dimensión de este fenómeno teatral.

El I Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1984) jugó un importante papel en el proceso de renacimiento del teatro callejero en Buenos Aires, pues estimuló a una gran cantidad de jóvenes teatristas a profundizar su trabajo callejero o a dar inicio a una actividad de este tipo. En este festival dos grupos extranjeros y uno nacional - La Fura dels Baus (Catalán); Yuyachkani (Peruano) y el Teatro de La Libertad -

---

69

MOTEPD - Movimiento de Teatro Popular que nació a partir del trabajo de la Red de Teatro Popular y Animación de Base en 1988. En el MOTEPD se congregaban casi todos los grupos que hacían teatro callejero.

funcionaron como referentes para los grupos callejeros y para los innúmeros estudiantes de teatro. El I Festival de Córdoba funcionó como una ceremonia de pasaje entre los años del autoritarismo y abriendo la vida teatral del período democrático.

### 5.1.3. LOS GRUPOS Y SU PRODUCCION.

#### 5.1.3.1. Ubicación.

A seguir paso a analizar los procesos creadores de cuatro grupos argentinos. El orden de presentación de dichos grupos corresponde con la cronología de fundación de los mismos.

Es interesante considerar que los integrantes de estos grupos se mantuvieron permanentemente en contacto entre sí, ya sea a través de la participación en las actividades del MOTEPO, como también por la concurrencia a diversos festivales, encuentros y talleres realizados en el país.

### 5.1.3.2. UN TEATRO POLITICO EN BUSQUEDA DE UNA ESTETICA Grupo Teatro de La Libertad

Enrique Dacal - Director  
 Héctor Alvarellos - Actor  
 Carlos Briolotti - Actor  
 Félix López - Actor y asistente general  
 Hugo Men - Actor e instructor  
 Fabiana Milin - Actriz  
 Guillermo Padilla - Actor y asistente técnico  
 Nora Rodríguez - Actriz<sup>70</sup>

El TEATRO DE LA LIBERTAD representa el modelo de grupo teatral callejero argentino de los años 80, pues llevó hasta las últimas consecuencias una actitud creadora en la búsqueda de un teatro políticamente comprometido que estuviera apoyado en un sólido desarrollo técnico y artístico.

La energía creadora de los actores y del director y su necesidad de manifestarse generó la creación del grupo, en forma explosiva en 1983, una vez que las barreras de la represión estatal empezaron a caer. El manifiesto fundacional del grupo tiene como "premisa fundamental ejercer la libertad de comunicarse y manifestarse más allá de los límites impuestos por casi una década de

---

70

Esta es la organización de la primera hora.

inmoralidad y represión".

La elección de la calle como espacio de trabajo se debió a que allí "no había condicionamientos económicos para juntarse con el público y se podía reencontrar la tarea, la alegría, la posibilidad de agruparse y dialogar, sin estados de sitio de por medio"<sup>71</sup>.

Otra motivación en la creación del grupo fue el compromiso político de movilizar, desde el arte, a la sociedad argentina en busca de su memoria histórica. Cuando comenzó su actividad, el Teatro de La Libertad no tenía ningún modelo de teatro callejero como referente estético, aunque contaba con una muy bien articulada base de principios éticos.

A través de la experiencia personal de su director Enrique Dacal, el grupo, recibió una fuerte influencia del teatro político anterior a la dictadura. Sin embargo, sus espectáculos no se limitaron a utilizar el hecho teatral como vehículo para un discurso político. La investigación de los lenguajes teatrales callejeros

---

71

Teatro de La Libertad. Publicación en mimeógrafo, realizada por el grupo, en la que consta la historia del mismo. Año 1988.

constituyó uno de los principales ejes del trabajo grupal.

Los primeros pasos en búsqueda de una estética teatral callejera se dieron cuando Enrique Dacal dirigió la atención del grupo hacia las formas tradicionales del teatro argentino. Dacal propuso que el mejor camino para contribuir al proceso de recuperación de la memoria histórica era revitalizar la tradición teatral nacional.

En consecuencia, el grupo eligió Juan Moreira<sup>72</sup> (1984) - obra fundacional del teatro nacional - como espectáculo de estreno de un nuevo teatro en libertad.

El compromiso político grupal se materializó en un teatro crítico, con un discurso cuestionador de la dictadura y también de la pasividad de la sociedad ante el terrorismo de Estado. Este discurso se manifestó especialmente en los espectáculos del primer período del grupo, es decir, hasta comienzos de 1986, cuando se estrenó El Libertazo<sup>73</sup>. En este período el Teatro de La

-----  
72

Juan Moreira versión de Francisco Enrique (seudónimo autoral de Enrique Dacal) según el original de Eduardo Gutiérrez.

73

La cronología de los espectáculos del Teatro de La Libertad es la siguiente: Juan Moreira (1984); El Cuenterete de Cuchu-Cuchu (1985); El Heroico Bairoletto (1985); El Libertazo (1986); Los Ríos del Mañana (1986); Las Ruinas del Infierno (1987); Viene Quemando la Alegría (1988); Sol Violento... Sobre las Ruinas del Infierno (1988).



El Moreira. En una esquina del barrio de San Telmo los actores ocupan el centro del espacio escénico.



Libertad desarrolló su actividad intentando rescatar de los hechos históricos modelos para la Argentina de la posdictadura.

En este rescate se advierte el acercamiento del grupo al discurso del teatro político de la década del '60, que utilizó figuras paradigmáticas para la difusión de mensajes ideológicos, como por ejemplo la necesidad de que los ciudadanos se organizaran solidariamente para luchar por la reivindicación de los héroes populares.

En 1984, cuando presentó Juan Moreira, el grupo explicitó dos objetivos: "recuperar el estilo y lenguaje escénico del circo criollo"<sup>74</sup> y "recrear un género agonizante en el país: el radioteatro, hijo dilecto a su vez del circo criollo"<sup>75</sup>. Esta puesta en escena del Moreira fue elaborada con la intención de recrear las pautas de dicción del radioteatro, y la imitación con pocos elementos, de toda clase de sonidos. El espectáculo era

---

74

Teatro de La Libertad. Su historia. Agosto de 1988. Edición en mimeógrafo.

75

Enrique Dacal. En Fundamentos Éticos -Teatro de La Libertad. 1985. p.11.

cómico y circense, con excepción del personaje de Moreira que conservaba rango trágico.

La adaptación del texto, realizada por el director, fusionaba la historia de Moreira con la reciente dictadura, aludía a las víctimas del Proceso y a la tortura, e incorporaba lecturas de comunicados militares.

El Moreira se estrenó en el cruce de las calles Humberto Iº y Defensa, en pleno barrio de San Telmo. Ante la buena recepción tanto del público como de la crítica, el grupo decidió duplicar el elenco del espectáculo para poder realizar un mayor número de funciones. Paralelamente, el grupo comenzó a recibir invitaciones para diversos festivales, como el Iº Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1984), el Iº Festival de Teatro de las Américas (Canadá) y el VIIº Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colombia); a los dos últimos no pudieron concurrir por falta de recursos financieros.

La experiencia que el Teatro de La Libertad realizó con el Moreira, probó que el público se vinculaba estrechamente con una lectura crítica de la historia reciente de la Argentina. En los dos primeros años de democracia, los argentinos cotidianamente se confrontaban con revelaciones sobre las sistemáticas y brutales

violaciones de los derechos humanos por parte de la dictadura; en consecuencia el espectador teatral se mostraba muy sensible al tema de la memoria y de la solidaridad. Moreira fue un éxito en todas sus presentaciones.

En este período, el grupo estableció diferentes relaciones con organismos municipales. Recibió apoyo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y fué contratado por el Programa Cultural en Barrios realizando una extensa gira por los diferentes barrios de la ciudad. Los integrantes del grupo sintieron que era responsabilidad de ellos ocupar un espacio que les permitiera participar en la transformación de las instituciones oficiales de cultura.

Para profundizar su compromiso político y social, el grupo desarrolló, en 1985, una experiencia de animación social de base<sup>76</sup>. Con esta iniciativa el Teatro de La Libertad vivenció el hecho teatral como un fenómeno del cambio social, a partir de un intercambio creador con

---

76

Animación social de base es una actividad sociocultural desarrollada junto a comunidades de escasos recursos económicos con el objetivo de fomentar la actividad comunitaria y mejorar las condiciones de vida.



El Moreira. La convocatoria del espectáculo. La utilización de banderas en el desfile inicial fue una novedosa forma de reunir el público.

sectores directamente vinculados a la problemática social. Este proyecto, llevado a cabo juntamente con habitantes de una casa tomada<sup>77</sup>, dió como resultado el espectáculo El cuenterete del cuchu-cuchu, coordinado por Héctor Alvarellos<sup>78</sup>. Debido a que este espectáculo nació a partir de una actividad pedagógica, en un proceso de animación social, fue casi imposible distinguir entre el hecho artístico y la militancia política. Si bien esta actividad fue paralela a la labor creadora del Teatro de La Libertad, se puede afirmar que ejemplifica la búsqueda de una estética para un teatro comprometido. Con El cuenterete del cuchu-cuchu varios miembros del grupo investigaron las posibilidades del proceso de la creación colectiva abierto, como una alternativa a la estructura vertical -utilizada en el Moreira- para crear una estética popular. Si bien los resultados de esta experiencia no influyeron sobre la totalidad del grupo, marcaron diferencias que posteriormente se vieron

-----

77

El fenómeno de las casas tomadas por familias pobres fue muy común en Buenos Aires luego del fin de la dictadura.

78

Héctor Alvarellos posteriormente creó el Grupo LA OBRA y el Grupo LA RUNFLA.

reflejadas en trabajos independientes de Héctor Alvarellos.

En julio de 1985, el grupo estrenó El Heroico Bairoletto, espectáculo cuya estructura dramática, basada en la epopeya de un hombre común convertido en justiciero perseguido, se asemejaba mucho a Moreira. Inspirado en las historias del bandido pampeano Juan Bautista Bairoletto, recurría al tema paradigmático del enfrentamiento entre los seres humildes y el Estado totalitario, planteando la necesidad de luchar por la justicia con todas las armas posibles. Una vez más el héroe funcionaba como referencia ideológica.

En 1986 el grupo realizó otra experiencia de animación social como parte de sus investigaciones artísticas. Creó El libertazo a partir de un proceso de trabajo junto a animadores sociales en el ámbito de los centros culturales barriales. En esta experiencia, inspirada en las murgas y asambleas populares, se percibe claramente la intención de utilizar la práctica de la creación teatral como instrumento de discusión social y política. La elección de los temas intentaba fomentar ideas de participación social, aproximando la fiesta popular a las formas de organización de los trabajadores en las luchas sociales.

Ese mismo año, el grupo participó en la Semana Nacional e Internacional del Teatro de Calle en la provincia de Neuquén, en el Festival Brasileiro de Teatro Amador en Ouro Preto (MG-Brasil) y del VI Festival de Teatro Pedro de La Barra (Chile).

En el transcurso del año 1986, el acontecimiento más importante para la vida del grupo fue el primer contacto con Eugenio Barba. Con este prestigioso hombre de teatro realizaron un intenso intercambio de experiencias, y junto con alumnos y docentes de la Escuela Municipal de Arte Dramático, crearon el espectáculo Los ríos del mañana<sup>79</sup>. El encuentro con Barba generó un importante cambio en la estructura de los espectáculos del grupo: los cuales se pudo apreciar más preocupación por la forma, el texto pasó a ocupar un segundo plano, y la narración de hechos históricos fue abandonada.

En este período, la desaparición - casi total - del discurso verbal marcó claramente un contraste con los espectáculos de la primera época. Los espectáculos

---

79

Este espectáculo, que fue realizado con la participación del Grupo Farfa (integrante del Nordisk Teaterlaboratorium - Odin Teatret), se presentó en el Patio de La Manzana de las Luces (Construcción del siglo XVIII en el centro de Buenos Aires).

ya no presentaron una estructura dramática narrativa, sino complejas yuxtaposiciones de imágenes.

Los planteos éticos e ideológicos grupales aparentemente no sufrieron cambios. Sin embargo, la preocupación por intervenir teatralmente en la conyuntura sociopolítica perdió fuerza y fue valorizada la posibilidad de generar ceremonias teatrales que movilizaran al público con imágenes conmovedoras.

El concepto de ceremonia teatral, al cual el Teatro de La Libertad hizo referencia ya en sus primeros manifiestos, pareció concretarse en sus espectáculos a partir de su contacto con los conceptos y estudios resumidos bajo el título de Antropología Teatral<sup>80</sup>. Lo que se observó fue la utilización del término ceremonia teatral para clasificar puestas en escena que hacían referencia a diversos ceremoniales basados en un discurso simbólico cuya principal característica era utilizar formas icónicas de estos ceremoniales.

---

**80**

Antropología Teatral es un término acuñado por Eugenio Barba para referirse a los estudios y técnicas teatrales que investigan los procedimientos teatrales de diferentes culturas. Es común la utilización del término para hacer referencia a los conceptos teatrales de E. Barba.



En definitiva el Teatro de La Libertad no llegó a concretar una nueva estética con su teatro callejero; y el modelo creado dejó de responder a las inquietudes de los componentes del grupo; además la modalidad de trabajo propuesta por Barba contribuyó a que se abandonasen definitivamente las formas del teatro político tradicional.

Es necesario considerar que el nivel y tipo de compromiso ideológico fue variando en relación con los cambios impuestos por la realidad sociopolítica del país. Si en 1983 había un consenso unificador en torno a la reconstrucción democrática, en 1986 ya se observaba una notable fragmentación de las fuerzas políticas en lucha por los espacios de poder. Ya no era sencillo para el grupo mantener un discurso democratizante que sostuviera su práctica.

Cuando en 1987 el Teatro de La Libertad estrechó los lazos con el teatro de Eugenio Barba produjo un espectáculo - Los ríos del mañana - que evidenció un gran cambio en la estética grupal. Tiempos después el actor César Brie, (discípulo de Barba) junto a Enrique Dacal y a su grupo reconstruyeron Los ríos del mañana, espectáculo con el que realizaron presentaciones en distintos barrios

de la ciudad.

En 1988 el Teatro de La Libertad estrenó La ruinas del infierno, espectáculo cuyo proceso de creación estuvo asentado en el trabajo de varios grupos pequeños, coordinados por Enrique Dacal, con la intención de lograr una posterior unificación. La propuesta fue crear una "multitudinaria ceremonia callejera"; ésta fue presentada en la Plaza Francia, en el barrio de la Recoleta, con el auspicio del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

En la apertura del Festival Nacional de Teatros Independientes (setiembre, 1988) este grupo presentó Viene quemando la alegría, espectáculo murquero que ya había sido presentado en el Carnaval del mismo año. Este espectáculo prescinde totalmente de texto, aproximándose a un "teatro desfile"<sup>81</sup>.

En Sol violento...sobre las ruinas del infierno (1988), el grupo volvió sobre su trabajo anterior (Ruinas del Infierno), ahora transformado en un espectáculo de gran despliegue, con la incorporación de

---

81

"Teatro Desfile", modalidad de representación que se realiza según un permanente desplazamiento, a la manera de los tradicionales desfiles callejeros.

juegos de destreza, de equilibrio y de rutinas con fuego.

Agotadas las posibilidades de seguir desarrollando sus espectáculos, el grupo sintió que se encontraba en un punto de inflexión: su inminente ruptura; sin un camino alternativo y presionado internamente por diferentes proyectos de sus miembros, el grupo se desintegró hacia fines de 1990. Su director, siempre en la búsqueda de un teatro profundamente ceremonial, organizó una nueva agrupación que en la actualidad se dedica al teatro de sala.

5.1.3.3. POR UN TEATRO POPULAR  
Grupo Teatral Dorrego

Carlos Riso Patrón - Director y autor  
 Román Alberio - Actor  
 Andrés Cavallin - Actor  
 Sergio Dioquardi - Actor  
 Rubén Estevez - Actor  
 Silvia Rodríguez Vidal - Autora y actriz  
 Diana Santini - Actriz  
 Gabriel Tissier - Actriz<sup>82</sup>

\* El Grupo Dorrego surgió en 1984 cuando Carlos Riso Patrón asistió - en el Primer Festival Latinoamericano de Córdoba - a los espectáculos del Teatro de La Libertad, el Teatro União e Olho Vivo de São Paulo y la compañía peruana Yuyachkani (dirigida por Miquel Rubio). Motivado por estas experiencias callejeras, Riso Patrón conformó el grupo con el objetivo de hacer un teatro popular, que según él debería estar dirigido a un público masivo y tener un alto nivel artístico.

El grupo Dorrego integrado en su totalidad por jóvenes egresados de la Escuela Nacional Arte Dramático pretendía superar un destino que les parecía

-----  
82

Integrantes del grupo en ocasión del II Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1986).

inevitable: trabajar en pequeñas salas del centro de Buenos Aires pagando costosos seguros y tener como público unos pocos familiares e invitados. Optaron en consecuencia por el trabajo en el espacio callejero, más accesible y de bajo costo. Según el proyecto grupal, el teatro callejero debía funcionar básicamente como alternativa de trabajo y formación continua. Para ello el grupo se dotó de una estructura funcional que permitiera alcanzar este objetivo y al mismo tiempo lograr la excelencia en la realización artística.

En el proceso de acercamiento al teatro popular, los miembros del grupo tuvieron que superar sus propios prejuicios, y descubrieron que el teatro popular no era un género menor y que era posible hacer arte popular con un alto grado de calidad artística.

Es importante aclarar que teatro popular significaba para el Dorrego un teatro que lograra una inmediata comunicación con un público heterogéneo, no habituado a concurrir a las salas teatrales; no se planteó la necesidad de actuar en zonas periféricas de la ciudad, bastaba con llegar a la gente que no asistía al teatro.

El grupo Dorrego tampoco definía los

temas<sup>83</sup> y lenguajes específicos que correspondían a su teatro popular; pero intuía que los espectáculos debían hablar de aquello que podía interesar al público heterogéneo de las plazas y utilizar un lenguaje de fácil comprensión, que provocara una inmediata empatía.

Los componentes del Dorrego realizaron estudios de los escritos teóricos de B. Brecht, S. Meyerhold y J. Grotowski, con el objetivo de elaborar un lenguaje dramático que los alejara del naturalismo, que supuestamente heredaron de su aprendizaje en la ENAD.

El proyecto teatral del grupo se estructuró en relación con tres influencias puntuales: la primera fue la actitud política y la temática histórica del Teatro de La Libertad; la segunda, la combinación de lo popular con el rigor técnico observado en el trabajo del grupo Yuyachkani<sup>84</sup>; la tercera fue el método de trabajo del

---

#### 83

En una entrevista que André Carreira llevó a cabo en mayo de 1992, Carlos Risso Patrón dijo que en su primera etapa el grupo sintió la necesidad de manifestarse contra la dictadura militar. Por esa razón sus dos primeros espectáculos expresaban prioritariamente la indignación y la denuncia.

#### 84

El Yuyachkani presentó en Córdoba Los Músicos Ambulantes (1982) inspirado en el cuento infantil Los Músicos de Bremen de los Hermanos Grimm. El grupo utilizó en este impactante espectáculo la danza y la música, y varios recursos propios de la Commedia Dell' Arte.

Teatro Unido e Olho Vivo, con el cual Risso Patrón tuvo contacto en diferentes talleres que dictó el director César Vieira en 1984, en Argentina.

En el primer espectáculo, Van a Matar a Dorrego<sup>85</sup>, se observaron algunas características del Moreira del Teatro de La Libertad: el tema histórico como referencia a la actualidad política y la utilización de códigos de la tradición teatral argentina.

Para crear Van a Matar a Dorrego el grupo investigó el episodio histórico del fusilamiento de Dorrego.<sup>86</sup> Para el grupo, este hecho histórico constituía "el primer golpe de Estado militar en la Argentina, en el cual el Gral. Lavalle actuó como principal protagonista y se erigió en un precursor del golpismo en el país". Esta investigación culminó con la puesta en escena de Van a matar a Dorrego, en 1986, en el Parque

---

85

Los espectáculos del Grupo Teatral Dorrego fueron: Van a Matar a Dorrego (1986); Por el Barrio (1987); Boca-River (1987); La Danza de la Muerte (1988); La Nave de los Locos (1989). Todos los textos llevados a escena por el Dorrego son de autoría de Silvia Rodríguez Vidal y Carlos Risso Patrón.

86

Gobernador de la Provincia de Buenos Aires fusilado el 13 de diciembre de 1828 por el General Juan Lavalle.



Boca... River. En clave de parodia una actriz representa una princesa, que en el alto de una torre, espera su príncipe azul.



Lezama<sup>87</sup> de la ciudad de Buenos Aires. A partir de entonces este parque se transformó en el lugar permanente de trabajo del Grupo Dorrego. En poco tiempo el grupo logró atraer la atención del público y también de la crítica.

En el Segundo Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1986), el contacto con diversas propuestas callejeras produjo una evolución en el proyecto del grupo, que reforzó su interés por la calidad estética de la puesta en escena. En esta segunda visita a Córdoba, los integrantes del grupo tenían ya la experiencia de un año de funciones regulares, a razón de dos funciones semanales. En 1987 el grupo elaboró un espectáculo multitudinario juntamente con el Centro Cultural Barrial "Homero Manzi", en el Parque Patricios. Fue así como, por única vez, el Grupo Dorrego se vinculó a un organismo de acción social, con miras a realizar un trabajo creador. Para el grupo, este proceso fue válido como experimentación en las áreas de puesta en escena y creación de un texto

---

87

El Parque Lezama es frecuentado por los vecinos de los barrios de Barracas y La Boca, ubicados al sur de la ciudad de Buenos Aires.

dramático sobre un material de investigación producido por una comunidad barrial organizada. En esta realización, denominada Por el Barrio, el Dorrego indagó variantes estéticas y temáticas que se concretaron posteriormente en otro espectáculo, que se denominó Boca-River. Esta puesta en escena determinó un acercamiento del grupo a la parodia y al humor, como formas dramáticas..

Por el Barrio, espectáculo creado a partir del trabajo de los Talleres de Historia Barrial del mismo Centro Cultural, contaba con la participación de numerosos vecinos como actores. Presentado por única vez, el espectáculo se transformó en una verdadera fiesta barrial.

Consecuentemente en el siguiente trabajo - Boca-River - el grupo privilegió el lenguaje del espectáculo - la parodia - sobre el contenido histórico.

Este espectáculo, recurrió al enfrentamiento entre los dos equipos de fútbol más populares de la Argentina para referirse a las varias confrontaciones que marcaron a la sociedad argentina, como por ejemplo: Oligarquía versus Descamisados, o el enfrentamiento entre la capital y el interior. Boca-River, centrado en la historia política de la Década

Infame<sup>88</sup>, fusionaba el estilo del sainete con el lenguaje del radioteatro<sup>89</sup>, parodiando la estructura dramática de este último a través del personaje de una oyente que se enamora del héroe radial y logra, al final, establecer una relación afectiva con el personaje de sus sueños.

La parodia del espectáculo del radioteatro - reivindicado por el grupo como género popular por excelencia - presentaba situaciones de alta comicidad. En cierta medida se establecía un puente entre el radioteatro - género casi olvidado en la actualidad - y la telenovela contemporánea.

Esta puesta en escena estrenada en 1987, señaló la madurez del grupo, tanto por la calidad del texto dramático como por los hallazgos de la puesta en escena.

El grupo utilizó en Boca-River mucho de

---

#### 88

La Década Infame es el nombre dado por el periodista José Luis Torres al período político iniciado en setiembre de 1930 con el golpe militar encabezado por el Gral. Félix Uriburu. El régimen político autoritario nacido entonces, se caracterizó por una sucesión de fraudes electorales, negociados y corrupción generalizada.

#### 89

El trabajo de las compañías de radioteatro constituyó una importante manifestación de la cultura popular en Argentina en las décadas del '40 y 50. Estas compañías hacían giras teatrales por el interior del país y actuaban en diversos espacios, inclusive al aire libre, con gran respuesta del público.



La Danza de la Muerte. El uso del fuego y el espectáculo en movimiento sugieren un carácter ritualístico.

los recursos dramáticos del melodrama, como la presencia del galán y del triángulo amoroso.

Boca-River fue un espectáculo exitoso. A las funciones en el Parque Lezama asistió siempre numeroso público; muchas veces era tal la cantidad de espectadores, que la realización de la función se tornaba dificultosa.

A partir de esta experiencia el grupo llevó, un año más tarde, Boca-River a la sala del Teatro Payró de Buenos Aires. Se esperaba que el éxito de la convocatoria callejera se repitiera en la sala teatral, pero, no fue así.

Después de Boca-River se realizó un cambio importante en la estética del grupo. El proyecto de un teatro popular asentado en la dramaturgia con referencias históricas y en la parodia, cedió lugar a la investigación del teatro medieval. El desafío era investigar otras formas de teatro callejero, abandonando la fórmula de éxito.

El contacto con el teatro medieval acercó al grupo a la idea de la ceremonia teatral. Surgió así la intención de hacer un teatro ceremonial, a través de una liturgia que conmoviera al público. Para el grupo Dorrego el concepto de ceremonia se asemejaba mucho al utilizado

por el Teatro de La Libertad<sup>90</sup>. Esta indagación de la ceremonia teatral se relacionó con la intención de alejarse de un teatro de explícito compromiso político, para acercarse a una propuesta estética que, pese a estar influida por la misma ideología política, sensibilizara al público más por las formas que por la historia narrada.

Del interés por crear ceremonias teatrales nacieron dos espectáculos: La Danza de la Muerte y La Nave de los Locos. Ambos espectáculos tenían una estética mucho más elaborada que los anteriores y con una mayor complejidad textual, producto de una profunda investigación sobre el teatro medieval que emprendió Carlos Risso Patrón.

Pese a que los temas de La Danza de la Muerte (sobre la Peste Negra) y La Nave de los Locos (basada en la leyenda del abandono de los locos en barcos a la deriva), distaban mucho de la historia argentina, estos espectáculos hacían, metaforicamente, referencias a acontecimientos sociopolíticos del momento.

Es interesante consignar que, tanto el

---

90

Los espectáculos del Teatro de La Libertad, Los ríos del mañana y Las ruinas del infierno hacían claras alusiones a la Edad Media: El vestuario consistía en largas túnicas, trajes rústicos y capas en colores oscuros. El fuego de antorchas era el principal elemento de iluminación.

Grupo Dorrego como el Teatro de La libertad, en sus puestas en escena ceremoniales crearon imágenes y signos que se acercaban a los del ceremonial religioso.

Trabajando en colaboración con instituciones oficiales, especialmente con las pertenecientes a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo el Teatro Colón, que cedió el vestuario para La Danza de la Muerte y La nave de los locos, se lograron espectáculos de gran despliegue escénico. No obstante, los espectáculos no tuvieron éxito de público. Evaluando el proceso de recepción de estos dos espectáculos, Carlos Risso Patrón afirmó que "por más lindos, y ciertamente impactantes, que fueron estos dos espectáculos la gente no estaba interesada en hablar de la muerte y de la locura"<sup>91</sup>.

En los años 1988 y 1989 el Grupo presentó en el Festival Latinoamericano de Arte y Cultura de Brasilia (FLAC), Brasil, Boca-River y La Danza de la muerte, respectivamente.

En diciembre de 1989 el grupo realizó su

---

91

Entrevista de André Carreira a Carlos Risso Patrón en mayo de 1992

última función regular en el Parque Lezama. Las dificultades que llevaron al Dorrego a su crisis final fueron originadas por el verticalismo en la gestión del grupo. Según el director, su rol centralizador fue positivo en los primeros tres años de trabajo; posteriormente, funcionó como obstáculo para el desarrollo grupal cuando, después del estruendoso éxito de Boca-River, el grupo tuvo que afrontar la frustración de La Danza de la Muerte y La Nave de los Locos. En consecuencia, afloraron diferentes proyectos individuales y en marzo de 1990 el Grupo Dorrego cesó su actividad.



5.1.3.4 LA OBSTINADA TAREA DE RECREAR EL CARNAVAL  
Agrupación Humorística La Tristeza

Paco Redondo - Director  
Fernando Alomar - Actor  
Lechuqa Beker - Músico  
Barulio Gerardi - Músico  
Dani Maruki - Actor y autor  
Héctor Sapia - Actor  
Alicia Tealdi - Actriz  
Patricia Virardi - Actriz<sup>92</sup>

La AGRUPACION HUMORISTICA LA TRISTEZA (con 's' de pasión) nació en 1985 cuando, Paco Redondo, alumno de Puesta en Escena en la Escuela Municipal de Arte Dramático, se propuso presentar un espectáculo callejero como trabajo final del curso.

Paco Redondo, quien había participado en una frustrada experiencia de teatro de grupal en los años '70<sup>93</sup>, estaba interesado en hacer una teatro que respondiera a las necesidades lúdicas de la gente común, un

-----  
92

Integrantes del grupo en la época de su fundación.

93

La situación económica durante el Gobierno de Isabel Perón (1974/1976), y un proceso de hiperinflación, perjudicó el proyecto de Paco Redondo y otros compañeros en el sentido de mantener una sala propia.

teatro vinculado con la fiesta popular. Por esa época, los espectáculos que se presentaban en las salas urbanas, en opinión de Redondo, carecían del carácter de fiesta teatral; y además se registraba una notable deserción del público. Estos hechos impulsaron a la Agrupación a elegir la calle como ámbito escénico.

Paco Redondo se asoció al músico Daniel Maruki, quién acababa de regresar de un viaje a la ciudad de Salvador en el Brasil. Maruki había vivido la experiencia de un intenso carnaval, bailando toda una semana por las calles bahianas. Posteriormente se incorporó al proyecto el músico Lechuqa Beker que también había participado del carnaval brasileño.

Al calor de esas experiencias, el grupo decidió indagar sobre el carnaval porteño. Descubrió así que se trataba de una fiesta institucionalizada, definida por un discurso vertical, un desfile ordenado que se desplazaba por el centro de la calle para un público exiguo.

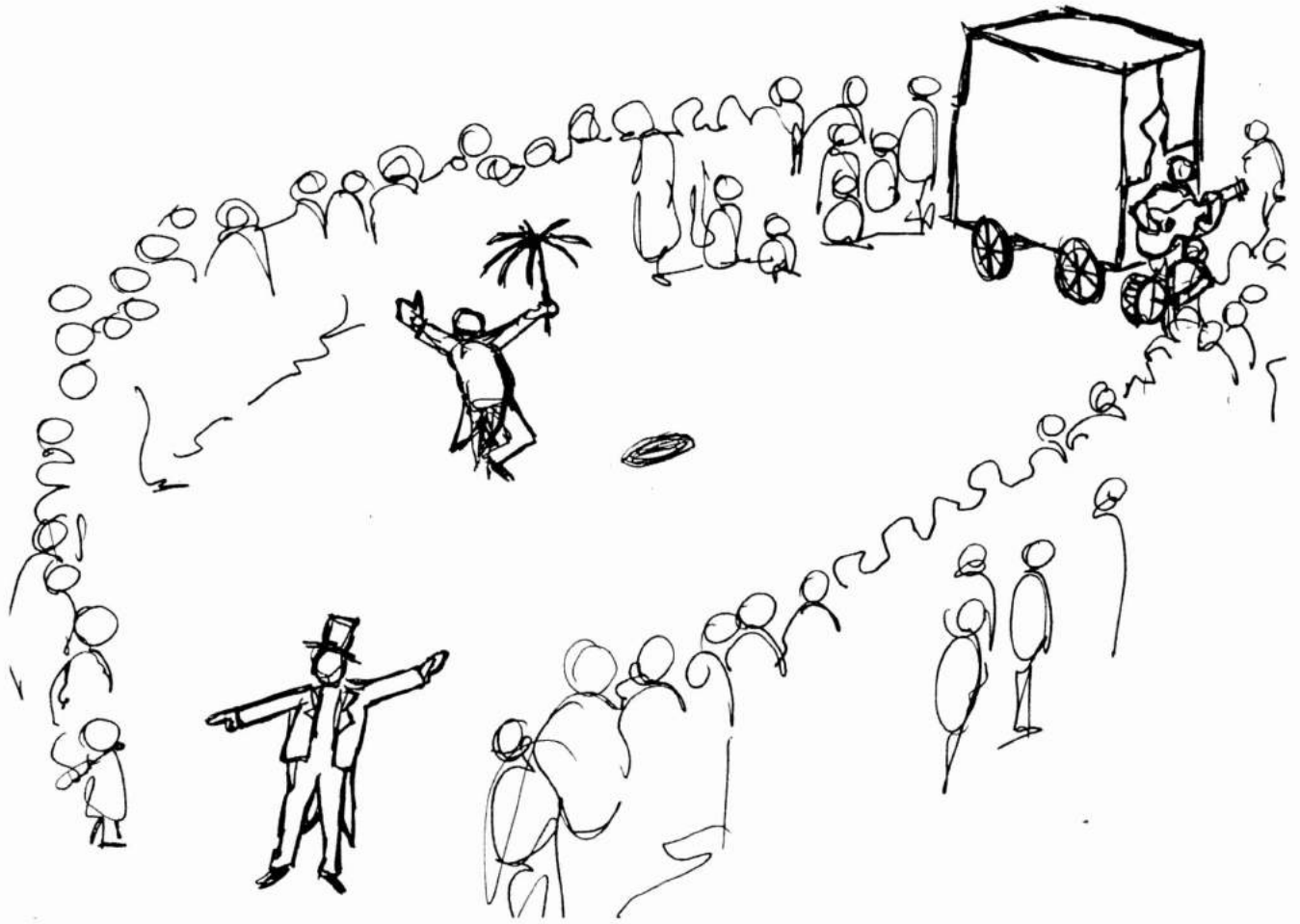
El contraste entre el gigantesco y popular carnaval carioca y las institucionalizadas "funciones" del moderno carnaval porteño fue suficiente para que Paco Redondo y sus compañeros señalaran en el carnaval brasileño

una energía transformadora que debía ser rescatada para la fiesta argentina.

La actividad del grupo se centró, entonces, en la posibilidad de rescatar para el hecho teatral el carnaval como fenómeno de comunión colectiva. Resultaba notorio que la sociedad porteña había perdido los vínculos con el Carnaval, lo que significaba el alejamiento de la fiesta y de la alegría.

Existía un discurso consumista institucional del carnaval, en el cual un animador profesional proponía insistentemente al público que se divirtiera y bailara. Este discurso estaba en franca oposición a lo que el grupo concebía como un auténtico carnaval. El grupo se propuso entonces hablar del carnaval porteño en un espectáculo teatral: era necesario reanimar el espíritu carnavalesco, no sólo con una puesta en escena cuyo eje fuera una historia del carnaval, sino que había que convocar al público para que hiciera su propio carnaval.

Como se dijo antes, el trabajo comenzó con la investigación de la historia del carnaval porteño. Esta instancia abrió para los miembros del grupo una perspectiva que ellos mismos no suponían: la historia del carnaval porteño como una secuencia de encuentros y desencuentros



El Alma del Murgón. Situación del espacio escénico.  
Se observa la entrada por la cual se espera lleguen  
los "400 negros".

entre el poder político de turno y la fiesta popular. El carnaval aparecía como sobreviviente de duros enfrentamientos con los distintos gobiernos.

El primer trabajo de la Agrupación fue creado a partir de lo que el director Paco Redondo llamó "técnicas específicas de calle", es decir, la utilización de zancos, banderas, y de la danza. Así nació El Alma del murgón que se estrenó en noviembre de 1985. El espectáculo reseñaba la historia de las diferentes reacciones del poder político ante la fiesta del carnaval de Buenos Aires. Gobiernos de distintas extracciones ideológicas tuvieron posturas diferentes en relación a las agrupaciones carnavalescas; eventualmente asumieron una actitud populista favoreciendo la fiesta y en otras oportunidades obstaculizaron el libre curso del carnaval.

Durante más de dos años la Agrupación presentó El Alma del murgón en el Parque Lezama y en varios puntos del interior del país. Este espectáculo describe las enormes dificultades que tuvieron que sobrellevar las comparsas de origen popular frente a los privilegios de que gozaban las agrupaciones representantes de sectores sociales ricos. El Alma del Murgón cuenta la imaginaria trayectoria de la Agrupación Humorística La

Tristeza, su permanente lucha por lograr un espacio en el carnaval porteño desde comienzos del siglo XIX.

La Agrupación tuvo la particularidad de haber sido un grupo realizador de un único espectáculo. El Alma del Murgón fue modificado, sufriendo pequeños cambios, pero su estructura básica se mantuvo, sobreviviendo como principal producto grupal. Está claro que el objetivo del grupo era animar la posible fiesta que se pudiera generar después de cada función; la estructura del espectáculo conducía al público a participar paulatinamente de su desarrollo, hasta romper definitivamente la barrera entre el espacio del público y el espacio de la representación

En su actividad por el Interior del país, la Agrupación comprobó que existían vínculos entre el público de las provincias y el carnaval que era muy diferentes de los del público porteño. Esas diferentes vinculaciones se reflejaban en la actitud de los espectadores ante el El Alma del Murgón. Mientras en la Capital, al finalizar la función, solamente los niños salían a bailar junto a los actores, en el Gran Buenos Aires y en el Interior se organizaban inmediatamente pequeñas bailantas que llegaban a durar hasta una hora.

Para el grupo, este tipo de respuesta funcionaba como estímulo para el trabajo y reafirmación de que la tarea que se habían propuesto respondía efectivamente a una necesidad de la sociedad.

La Agrupación tuvo una destacada actividad de animación cultural. Utilizando El Alma del Murqón como elemento catalizador, el grupo fomentó la difusión de prácticas teatrales vinculadas a los códigos del carnaval.

Dentro de esta actividad, la más importante fue el Carnabardo<sup>94</sup>, taller de organización de murgas. Con esta tarea se proponían profundizar las técnicas teatrales callejeras y constituir "un foco de agitación fiestera".

Esta práctica ofrecía al grupo una fuente de recursos económicos para el mantenimiento de sus miembros y un espacio de convivencia en torno a experiencias de producción de cultura popular.

La preocupación por rescatar el sentido de

---

94

En la publicidad del grupo aparecida en la Revista PICADERO del MOTEPO (Año III nº 4) dice: Canabardo (Taller de Construcciones de Murgas), trabajo grupal: zancos, banderas, músicos, bailarines, finalizando con un pasacalle.



La Agrupación Humorística La Tristeza en formación. Los trajes son levitas típicas de la murgas del carnaval porteño.



fiesta del teatro, hizo que la Agrupación dedicara mucho tiempo al dictado de talleres, en los cuales vehiculizaba su propuesta y coordinaba a los alumnos en la creación de espectáculos.

De igual manera que los grupos analizados anteriormente, la Agrupación también formuló su necesidad de montar una ceremonia teatral. Sin embargo, planteó esta cuestión desde un punto de vista no formal: para este grupo realizar una ceremonia teatral era alcanzar el sentido de la fiesta a partir del hecho teatral. La verdadera comunión entre el público y el espectáculo existiría cuando los espectadores concurrieran a la representación teatral como si fueran a un baile popular<sup>95</sup>.

El Alma del Murgón tuvo mucha importancia en el panorama del teatro callejero en Buenos Aires por su propuesta de rescate de la fiesta popular, y funcionó como referente para varios realizadores de teatro callejero. La Agrupación recibió muchas invitaciones para dictar talleres sobre teatro callejero y las formas tradicionales

---

95

Entrevista de André Carreira a Paco Redondo.

de la fiesta popular a grupos de la capital y del interior del país.

Paco Redondo dio continuidad al trabajo desarrollado por la Agrupación creando con nuevos actores la Agrupación Humorística Lanza Zancos<sup>96</sup> en estrecha relación con la Escuela Municipal de Arte Dramático.

---

96

En diciembre de 1992 la Agrupación Humorística Lanza Zancos presentó El Alma del Murgón en el 1º Encuentro Metropolitano de Teatro Callejero y Murga que se realizó en el Parque Rivadavia.

5.1.2.5 EL EQUILIBRIO ENTRE EL TEXTO Y LA FORMA  
Grupo Teatral La Obra

Héctor Alvarellos - Director  
Gabriela Alonzo  
Gerardo Barrios  
Carlos Fica  
Cintia Guerra  
Diego Lovizo  
Daniel Mancuso  
Rosana Pagliaroli  
Alejandra Rodrigues  
Marcelo Vitullio<sup>97</sup>

En abril de 1987, Héctor Alvarellos participó, como miembro del Teatro de La Libertad, en el Encuentro de Teatro Antropológico en la ciudad de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires. Motivado por este encuentro, Alvarellos se propuso investigar las diferentes técnicas actorales difundidas por los grupos relacionados con la Antropología Teatral que habían participado en el Encuentro.

Para eso Héctor Alvarellos convocó a actores recién egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). Con ellos organizó lo que luego fue el Grupo Teatral La Obra.

---

97

Así quedó integrado el grupo primitivo.

En esta época, Alvarellos había empezado a alejarse del modelo que el Teatro de La Libertad había aplicado desde Los Ríos del Mañana (1986). La principal crítica del director de La Obra, algunos años después, estaba dirigida al Teatro de La Libertad, que -según Alvarellos- en aquel momento, se había olvidado de "contar historias" para poner en práctica la estética y los planteos técnicos de Eugenio Barba.

Alvarellos organizó su grupo asociado al Teatro de La Libertad. Poco después el grupo se independizó, se orientó hacia la búsqueda de una teatralidad callejera, se dedicó a la investigación estética, sin abandonar totalmente el trabajo sobre el texto dramático. Sin embargo, La Obra reconoció en sus puestas en escena una marcada influencia de Eugenio Barba, del Odin Teather y de otros grupos europeos, y la consideró un elemento disparador del trabajo grupal. Después de tres años de trabajo, el grupo aún reconocía, en su producción, la preponderancia de un esteticismo que coincidía con la despolitización de los temas tratados. Para el grupo este esteticismo era la impronta más fuerte que había quedado del contacto con las ideas de Barba.

Apesar de haber integrado esta influencia

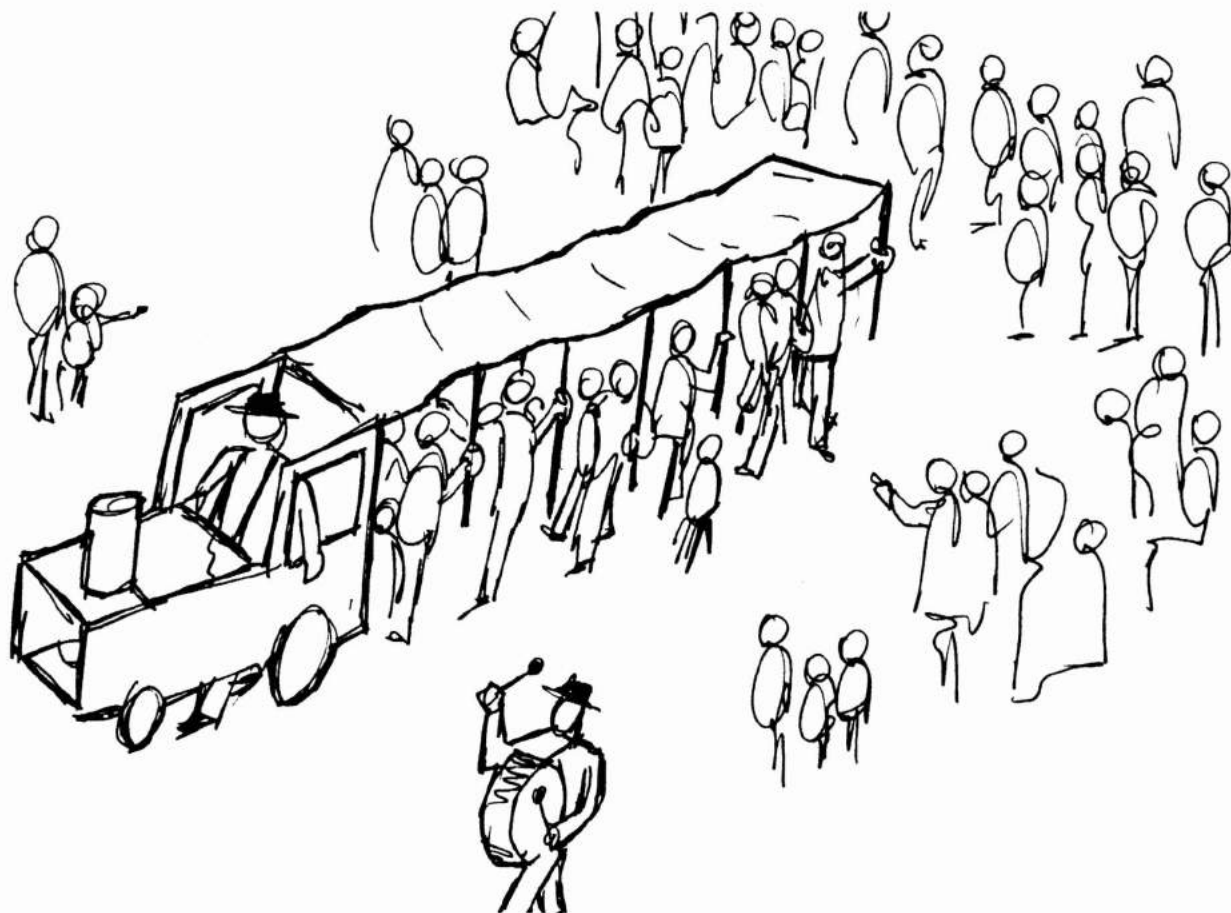
en su trabajo, La Obra criticó el teatro estetizante de Eugenio Barba en cuanto modelo para ser aplicado en nuestro continente. El grupo opinaba que ese teatro tenía sentido para la cultura europea, pero que el teatro de Latinoamérica todavía tenía que "contar historias"<sup>98</sup>. En esta afirmación subyace la creencia de que existen diferentes niveles de necesidad estética; nuestro continente todavía necesita del texto.

Es interesante consignar que esta postura surgió de una confrontación con el teatro callejero europeo que llegó a Buenos Aires en aquel entonces, el cual fue caracterizado como el emisor de un discurso colonizante que impuso un brusco cambio estético. El grupo La Obra señaló como componente de esta situación, el hecho de que algunos grupos de teatro callejero porteño tenían una actitud extremadamente receptiva respecto del modelo de Barba. La polémica que se suscitó entre el modelo del grupo de Barba y un modelo de teatro textual, reproducía polarizaciones comunes en la historia del teatro argentino, tal como lo fue la puja entre realismo o neovanquardismo en los años

---

98

Declaraciones de Héctor Alvarellos en entrevista de André Carreira; marzo de 1992.



Los tíos del camino. El tren, conformado por un larga tela sostenida por el público, era el recurso para la convocatoria de la audiencia.

60. 99

En la Revista Picadero del MOTEPO<sup>100</sup>, La Obra publicó una nota en la cual enumeraba una serie de objetivos que el grupo perseguía. En ella se señalaba el siguiente concepto: "el teatro es un hecho artístico que acompaña y ayuda en los cambios evolutivos de los pueblos".

No hay dudas de que este grupo proponía un teatro callejero basado en un sólido compromiso sociopolítico. Pero, al reconocer la efectividad de la estética propuesta por Barba, y al haberla experimentado en el seno del Teatro de La Libertad, vivenciaba la naturaleza del conflicto: cómo hacer un teatro tan impactante como éste, que responda, al mismo tiempo desde el texto, a su ideario político. Así el grupo se encontró en un punto de inflexión entre un teatro que valorizaba un texto socialmente comprometido y el esteticismo que,

-----

99

El investigador argentino Osvaldo Pellettieri afirma que "el estreno de El desatino [de Griselda Gambaro, dirección de Jorge Petraqlia en el Instituto Di Tella en 1965] desató una polémica. Como antes, en la década del veinte, habían chocado (...) la autodenominada "vanguardia" y los realistas, comprometidos con el arte social -, durante la década del sesenta se enfrentaron los realistas con los absurdistas. Desde el estreno citado hasta finalizar la década hubo varios momentos de mutuas agresiones y réplicas". Pellettieri, O. CIEN AÑOS DE TEATRO ARGENTINO - Del Moreira a Teatro Abierto. Ed. Galerna/IITCTL. Buenos Aires, 1990.

100

Revista del Movimiento de Teatro Popular. Buenos Aires, octubre de 1989, Año III, Nº 4.

aparentemente, significaba la negación de ese compromiso.

Basado en sus críticas hacia el llamado Teatro Antropológico, el grupo creyó necesario buscar un equilibrio entre la riqurosidad del trabajo técnico -propuesto por Barba- y las necesidades propias de la realidad cultural argentina.

La primera experiencia del grupo fue la puesta en escena de *Del misil a la flor*, una versión libre sobre texto homónimo de Carlos Gorostiza<sup>101</sup>. Este espectáculo cumplió con los objetivos ideológicos del grupo. Posteriormente, el grupo llegó a la conclusión de que esta obra tenía un texto demasiado extenso para ser un espectáculo callejero, mientras que la puesta en escena mostraba una incipiente búsqueda de un lenguaje dinámico, que escapaba de los cánones tradicionales del teatro callejero politizado. Los actores representaban sobre patines y utilizaban además zancos y máscaras.

En el campo de lo formal, La Obra tuvo dos preocupaciones principales: investigar la relación del texto con el espacio callejero y crear un sistema de

---

101

Este texto de Gorostiza fue escrito para teatro de títeres.



difusión para atraer al transeúnte y transformarlo en espectador, en partícipe. Una parte de la experimentación estuvo centrada en la búsqueda de un equilibrio entre la prevalencia del texto o de las imágenes del espectáculo. El objetivo grupal era lograr una modalidad de espectáculo teatral callejero que conmoviera al público y que al mismo tiempo narrara una historia.

La motivación fundamental de esta investigación fue la necesidad de captar la atención fluctuante del público callejero, sin abandonar totalmente la palabra, pero reconociendo la supremacía de la imagen en la escena callejera.

Siquiendo esta línea de investigación, el segundo espectáculo de La Obra fue Los tíos del camino<sup>102</sup>, cuya puesta en escena fue elaborada a partir de un trabajo corporal que buscaba romper con el patrón de movimiento natural del actor. Cada actor creó su personaje apoyado en el desarrollo de una técnica corporal específica. De esta manera, un actor utilizaba el monociclo, otro la acrobacia, otro los zancos, la música,

---

102

Texto de Héctor Alvarellos inspirado en el surgimiento del actor callejero, tomando como referencia inicial a la *Commedia Dell' Arte*.



La Obra. La búsqueda de un estrecha relación entre actores y público.

la magia y el malabarismo. Estas técnicas estaban incorporadas al texto dramático, cumpliendo funciones específicas en el desarrollo de la narración.

En este espectáculo el grupo profundizó su objetivo de rescatar al transeúnte como espectador e incorporarlo al espectáculo. El juego con las diferentes técnicas citadas y una historia que se refería al propio teatro, permitía discutir el rol de la gente común en la generación del hecho artístico.

Diversos elementos de la puesta en escena fueron elaborados con la intención de estimular la intervención del público. Se utilizaba un tren hecho con telas en el cual los espectadores actuaban como pasajeros y estaban obligados a sostener el techo. Con este tren el espectáculo transitaba por la plaza en la cual se hacía la función, conduciendo a los espectadores a otra área en la cual se desarrollaba el final de la historia.

Después de este espectáculo La Obra dictó un taller sobre teatro callejero con el objetivo de recrear su experiencia, reflexionando sobre su trabajo junto a actores callejeros de diferentes procedencias.

Como consecuencia de este taller el grupo La Obra se fusionó con el Grupo del Encuentro dando

origen al Grupo La Runfla. El grupo Del Encuentro también había participado del MOTEPO y centró parte de su actividad en un trabajo de animación social sobre el Derecho<sup>103</sup>.

De hecho el Grupo La Runfla fue la continuación del grupo La Obra: mantuvo la misma orientación estética e ideológica, además de tener como director a Héctor Alvarelllos.

La importancia de La Obra se debe a que ha mantenido una continuidad en la creación de teatro callejero que, a pesar de rupturas y fusiones, llega hasta la actualidad. La Obra consideró el teatro callejero como un elemento fundamental de la cultura popular - su referente más fuerte para vincular a la gente común con el fenómeno teatral-, por esa razón se propuso hacer exclusivamente este tipo de teatro. A partir de su opción por el espacio callejero, el grupo buscó por rescatar una estética que tendía a desaparecer.

---

103

El Grupo Del Encuentro participó intensamente de las Jornadas de Formación Jurídica Popular organizadas por el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, cuyo objetivo era concientizar a los sectores más pobres de la comunidad en la necesidad de acceder al mundo del derecho y de los abogados. En dichas Jornadas el grupo representaba situaciones arquetípicas sobre el tema para posteriormente reflexionar sobre ellas a través de la metodología de los grupos operativos.

## 5.2. EL TEATRO CALLEJERO EN EL BRASIL (Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte y Campinas)

### 5.2.1. ANTECEDENTES

En el Brasil colonial, la vida teatral fue esencialmente obra de los Jesuitas. En 1583 se registró una representación en honor de algunos dignatarios jesuitas en la cual "los propios indios eran los actores, un coro de niños desnudos bailaba y cantaba y componía cuadros pastoriles. No faltó el personaje de Anhanqu (el diablo) que suscitó el entusiasmo de los indígenas con sus juegos y saltos. El espectáculo fue realizado al aire libre, teniendo como fondo la jungla"<sup>104</sup>.

La presentación del Auto das onze mil virgens (1583), en el cual participó casi toda la población de Salvador en Bahia, fue una mezcla de carnaval y procesión. Un curioso detalle de la representación: mientras trascurría el desfile principal diferentes personajes se asomaban a las ventanas y entablaban breves

-----

104

Descripción de la puesta en escena de Diálogo sobre la conversión de Dios, del padre Manuel da Nóbrega en la ciudad de Espirito Santo. Carta del padre Fernão Cardim. El historiador Mario Cacciaqlia hace notar que la figura del Anhanqu se asemejaba al Arlequino de la Commedia D'ell Arte.

diálogos.

Los espectáculos de los Jesuitas, que fueron los más importante en los tiempos de la colonia, no estaban dedicados exclusivamente a la evangelización de los indígenas, sino que muchas de estas representaciones estaban dirigidas a un público de colonos portugueses exclusivamente.

En el siglo XVII se empezó a utilizar las representaciones teatrales en las celebraciones de carácter civil. Para conmemorar la coronación del Rey João VI (1641) fue organizado un teatro al aire libre, en una plaza cercana al palacio del gobernador de Rio de Janeiro, y también se realizó una gran representación con un centenar de caballeros por las calles de la ciudad.

Durante todo el siglo XVII y XVIII se realizaron muchas representaciones callejeras y creció la tradición de este tipo de fiestas en las que se mezclaban la representación sacra con el carnaval.

La Iglesia prohibió, en 1729, los espectáculos en los espacios de las iglesias y en 1734, el obispo de Pernambuco prohibió toda representación teatral; pero en 1777 la autoridad civil, por un edicto recomendó la construcciones de teatros públicos permanentes, y de

espectáculos teatrales por su valor educativo. Entonces el teatro empezó a emigrar hacia las salas.

En los primeros años del siglo XIX era común en la ciudad de Rio de Janeiro las representaciones de los "títeres de puerta", espectáculos con textos humorísticos, a los que asistía un público de gente común. Su nombre provenía del hecho de que los titiriteros utilizaban los marcos de las puertas de bares y otros negocios para colgar trastos y crear la caja de escena para la manipulación de los títeres.

Hasta el primer ciclo migratorio, a fines del siglo XIX, las fiestas populares y religiosas fueron los únicos espectáculos callejeros de importancia. También existen registros, algo vagos, de artistas trashumantes, ingleses, entre otros, que realizaban pequeñas funciones, en las cuales se mezclaba la declamación y la magia.

En el siglo XIX, las fiestas comunitarias rurales se incorporaron, poco a poco, a la vida urbana y conformaron una teatralidad callejera. Estas fiestas, consideradas comúnmente folklóricas, estaban siempre apoyadas en un núcleo de representación teatral. Algunos ejemplos son las Marujadas, las Congadas, el Bumba-meu-boi, el Maracatu, las fiestas Juninas, y diversos tipos de

manifestaciones carnavalescas.

En el Nordeste se desarrolló desde los tiempos de la Colonia, el Mamulengo, modalidad de teatro de títeres con texto improvisado, comúnmente representado al aire libre en las ferias comerciales<sup>105</sup>.

El mamulengo se emparenta con la literatura de cordel tan común en las ferias nordestinas. Esta tradición sobrevive aún en los tiempos actuales, presentando dos formas distintas: el mamulengo de la zona rural - de mayor duración - y el mamulengo de las ciudades, con espectáculos de aproximadamente una hora.

A principios del siglo XX, en las grandes ciudades del Centro-Sur - especialmente en São Paulo - los inmigrantes europeos, especialmemnte italianos, fomentaron una intensa labor teatral desde sus gremios anarquistas. En las reuniones semanales y en las fiestas como el Primero de Mayo, elencos de aficionados representaban obras con temas alusivos a la dura vida de la clase obrera. A partir de la mitad de la segunda década del siglo la fiesta proletaria

---

105

Una importante característica del mamulengo es la siguiente: se trata de un espectáculo abierto a todo el público, que cambia el tenor de sus contenidos a medida que el público de la representación va cambiando con el correr de las horas.



sale de los salones y empieza a ocupar los parques públicos con sus quermeses y obras teatrales. En estas reuniones los grupos "filodramáticos" realizaban breves representaciones para toda la familia: "El teatro se integra al programa de la fiesta - predominan la comedia y las variedades - y cumple un rol más social y menos didáctico"<sup>106</sup>.

El teatro callejero con carácter político militante surge en el Brasil en los primeros años de la década del 60, cuando, en el marco de una profunda crisis política y económica, se intensifican las luchas políticas en las que cumplieron un rol destacado los estudiantes universitarios.

El Centro Popular de Cultura (CPC), de la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE), conformado por jóvenes intelectuales como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho y Ferreyra Gullar, impulsó la creación de un núcleo teatral que dividía su producción en teatro de sala y teatro callejero. Este teatro callejero nació de la necesidad de lograr un mayor acercamiento a las capas populares de la población.

---

106.

Silvana Garcia. TEATRO E MILITANCIA. Ed. Perspectiva/EDUSP. São Paulo. 1990. p.98.

El teatro callejero del CPC era un teatro de propaganda producido al calor de los hechos políticos. Boal cuenta que el día en que el presidente norteamericano John Kennedy en 1962, decretó el bloqueo a Cuba por la crisis de los misiles, el grupo de teatro escribió y ensayó el espectáculo El auto del bloqueo roto, que fue representado en la plaza pública al día siguiente.

En los pocos años que duró la existencia del CPC - que fue interrumpida por el gobierno militar instalado con el golpe de marzo de 1964 - el núcleo de teatro realizó una intensa producción de teatro callejero, a partir de diferentes referencias estéticas de la cultura popular, pero, fundamentalmente, utilizando los procedimientos escénicos y las técnicas propias del agit-prop.

A partir de 1968 cuando la dictadura militar implantó la censura previa - manifestación del endurecimiento del régimen político -, el teatro empezó a sufrir persecuciones y violencias de todo tipo. En el período que va de este año hasta 1974 las condiciones de represión inhiben la realización de espectáculos callejeros. Aún así algunos pocos grupos comunitarios que trabajaban en el anonimato, en la periferia de São Paulo o

Rio de Janeiro, realizaron varios espectáculos. El grupo Teatro União e Olho Vivo, que trabajaba en la periferia de São Paulo, fue detenido en 1973. Silvana Garcia afirma que el clima de inseguridad obligaba a los grupos a una "itinerancia que hacía parte de una semiclandestinidad no admitida"<sup>107</sup>.

En este período el Living Theater, de los teatristas norteamericanos Judith Malina y Julian Beck, visita el Brasil y realiza diversas experiencias callejeras; posteriormente es expulsado del país, acusado por el gobierno militar de consumo de drogas. Pese a esta breve experiencia, la propuesta y metodología del Living influyó a diversos grupos que intentaron establecer una comunidad creadora con un compromiso que fuera más allá de la simple realización de espectáculos.

En el conjunto de grupos de teatro popular que trabajan en barrios periféricos. El teatro callejero aparecerá, a partir de este momento, como una posibilidad interesante de utilización del espacio.

---

107

Silvana Garcia. TEATRO DA MILITANCIA. p. 193.

### 5.2.2. LA CRISIS DE LA DICTADURA Y LA RECONQUISTA DE LA CALLE

En 1977 se llevaron a cabo innumerables manifestaciones estudiantiles en las calles de diversas capitales del Brasil, y a partir de entonces el gobierno militar instrumentó un lento proceso de liberalización. Y en enero de 1979, cuando dejó de existir el principal instrumento legal de la dictadura - el Acto Institucional Nº 5 (AI-5) - , el régimen autoritario empezó a decaer indefectiblemente.

En los primeros años de la década del 80 las manifestaciones políticas callejeras volvieron a tomar importancia, en particular las huelgas, marchas y asambleas obreras en el conurbano de São Paulo. Diversos grupos de teatro popular se acercaron a los sindicatos de metalúrgicos, estuvieron en la vanguardia de las luchas y se pusieron al servicio de las organizaciones obreras. El grupo Forja vinculado al Sindicato de Metalúrgicos trabajó en los barrios obreros, y presentó el espectáculo Brasil S/A en las asambleas multitudinarias realizadas en el Estadio Vila Euclides. El grupo Galo de Briga 108 se

---

108

Galo de Briga = Gallo de Riña, símbolo de disposición para la lucha.

desarrolló apoyando los movimientos populares y los comités de solidaridad a huelguistas, y para eso realizó lo que el grupo llamó "arte del momento, parodias políticas típicas del agit-prop durante las asambleas y manifestaciones"<sup>109</sup>

La RioArte - organismo estatal de Rio de Janeiro - creó en 1982 un ciclo de teatro callejero (Proyecto Escenas Cariocas) utilizando adaptaciones de textos clásicos de la literatura brasileña. El director Aderbal Júnior<sup>110</sup>, en la presentación del proyecto decía que "era al aire libre donde el teatro se iba a renovar". 1982 fue un año clave en la decadencia del régimen militar, pues las elecciones para gobernadores, aún fuertemente manejadas por los militares, fueron ganadas ampliamente por la oposición.

Cabe observar que los episodios más violentos de la represión política - como la tortura sistemática y la desaparición de personas - cesaron a fines

---

109

Silvana Garcia. Ob. citada. p. 143

110

Posteriormente el director Aderbal Junior pasó a utilizar el nombre de Aderbal Freire Filho.

de los años 70<sup>111</sup>. También en este período empezó la campaña nacional por la amnistía general e irrestricta. En este proceso la sociedad civil brasileña fue conquistando espacios democráticos y paulatinamente acorralando la dictadura que, en 1985 recibió el golpe de gracia cuando la multitudinaria campaña "Diretas Já"<sup>112</sup> puso fin a veinte y un años de gobiernos militares.

---

111

Ver BRASIL: NUNCA MAIS. 3ª Parte "Repressão contra tudo e contra todos". p.85. São Paulo. 1985. Arquidiocese de São Paulo.

112

Esta campaña exigía elecciones presidenciales directas, pues la dictadura había mantenido un sistema de pseudoelecciones presidenciales a través del congreso nacional que era controlado por el régimen.

### 5.2.3. LOS GRUPOS Y SU PRODUCCION

#### 5.2.3.1. Ubicación

Los cuatro grupos cuya obra analizo en este punto pertenecen a ciudades con desarrollos bastante diferenciados: mientras Rio de Janeiro es una mezcla de ciudad turística e industrial, Porto Alegre es un polo de desarrollo regional independiente, Belo Horizonte un centro comercial e industrial exponente de la particular cultura de la región de montañas que es Minas Gerais, y Ribeirão Preto una emergente ciudad del interior del estado de São Paulo marcada por la producción rural de su zona de influencia.

Se puede afirmar que estas cuatro ciudades tienen culturas teatrales propias, pese a que exista en el Brasil un proceso de uniformización cultural difundido desde las redes nacionales de televisión. El modelo actoral que la televisión valoriza y difunde es el que se origina en el eje cultural São Paulo - Rio de Janeiro.

## 5.2.3.2. EL TEATRO COMO JUEGO CALLEJERO

Grupo de Teatro Tá na Rua (Rio de Janeiro - RJ)

Amir Haddad - Director/Actor

Actores

Ana Carneiro

Artur Faria

Betina Waissman

Lucy Mafra

Roberto Black\*

Ivan Fernandes (Director Administrativo)\*<sup>113</sup>

\* El grupo Tá na Rua<sup>114</sup> fue creado por el director carioca Amir Haddad, quién abandonó una exitosa carrera teatral en las salas más importantes de Rio de Janeiro<sup>115</sup> para dedicarse al teatro popular. Su motivación fue la necesidad de hacer teatro para un público diversificado, romper la barrera del edificio teatral y buscar nuevos horizontes sociales, "pues el teatro profesional no ofrecía condiciones reales para la discusión

-----  
113La señal identifica a los miembros que no hacen parte del grupo desde su fundación.<sup>14</sup>

114

La expresión "Tá na rua" significa "está en la calle" y tiene una conexión con el carnaval, pues se dice comúnmente que las agrupaciones carnavalescas están en la calle en el sentido de que salieron a desfilas.

115

Amir Haddad dirigió importantes espectáculos en las salas de Rio de Janeiro. Recibió como director el Premio Molierè, uno de los más importantes del país.



política, social y cultural que eran imprescindibles en los años 70"<sup>116</sup>.

En 1975, Amir Haddad organizó el grupo, que en ese momento tenía el nombre de Grupo de Niterói, y trabajó en una investigación colectiva sobre el texto Morrer por la Patria de Carlos Cavaco. El objetivo del grupo era "resistir a la descaracterización cultural imposta por la ideología autoritaria del modelo político brasileño"<sup>117</sup>. Morrer por la Patria, texto de 1936, una verdadera apología de los principios ideológicos del Integralismo<sup>118</sup> aplicados a la vida de una familia de clase media, fue representado porque el grupo buscaba desenmascarar la base ideológica y cultural del régimen a través del lenguaje teatral. Llevar a la escena un texto que explicitaba la ideología del régimen sería una aguda ironía que se constituiría, finalmente, en un discurso

116

En Antecedentes. Publicación del Grupo Tá na Rua. 1990.

117

PEQUENO ROTEIRO HISTORICO. Pág. 4. Publicación del grupo. 1992.

118

El Integralismo fue una variante brasileña de la ideología facista. Su principal ideólogo fue Plínio Salgado quien, en la década del 30 intentó organizar un movimiento de masas inspirado en el Nacional Socialismo de Adolf Hitler.

francamente opositor.

Según Amir Haddad, el trabajo del grupo fue hijo del gobierno del dictador Médice<sup>119</sup>, "nació de la búsqueda de una comprensión más profunda de lo que pasaba en la sociedad bajo la dictadura, con espectáculos censurados y con producciones alternativas que se multiplicaban como forma de resistencia a un sistema que nos oprimía"<sup>120</sup>

Entre 1975 y 1980 el Grupo de Niterói realizó diferentes experiencias participando de encuentros y festivales. En uno de estos festivales tuvo la oportunidad de establecer su primer contacto con un público de extracción popular. En la ciudad industrial de Contagem, Minas Gerais, el grupo se presentó para una audiencia de obreros y a partir del impacto de esta experiencia surgió en el grupo la inquietud por hacer un teatro popular.

Tres años después el grupo participó de la

-----

119

General Emilio Garrastazu Médice, dictador que gobernó al Brasil de 1969 a 1974, periodo de intensa represión política.

120

Entrevista del grupo con André Carreira. 1993.



En el centro de la "rueda" conformada por el público, los actores muestran, en el comienzo de la función, los trajes que serán utilizados en el espectáculo.

Semana de Teatro Alternativo<sup>121</sup> juntamente con otro grupo<sup>122</sup> que se dedicaba al teatro callejero y que también había sido orientado por Amir Haddad. Estos grupos se fusionaron y nació el elenco permanente del actual Tá na Rua.

Al cuestionar la base intelectual del régimen, el grupo amplió su universo temático y descubrió la necesidad de abordar críticamente el contexto cultural de su sociedad, especialmente a partir de la crítica del discurso cultural dominante.

El primer eje de investigación del grupo fue buscar en la propia calle las técnicas de la actuación callejera. El grupo identificó en la calle la existencia de innumerables expresiones parateatrales que constituyeron la materia prima para su teatro callejero.

El Tá na Rua se inspiró para su actividad tanto en la fiesta callejera - el carnaval - como en el trabajo de los diversos profesionales de la calle, tales

---

121

La Semana de Teatro Alternativo se realizó en el Teatro Cacilda Becker - Rio de Janeiro - en marzo de 1980.

122

Este pequeño grupo llevaba el nombre Tá na Rua que cedió al grupo naciente.

como: vendedores ambulantes; faquires y predicadores religiosos.

Observaron la forma en que los vendedores ambulantes ("camelôs") mantienen la atención de los potenciales clientes y cómo estructuran la rueda de público. El grupo se detuvo a estudiar la gesticulación y el uso de la voz de los trabajadores ambulantes (artistas y vendedores). De esta observación el Tá na Rua rescató los recursos técnicos que, una vez elaborados teóricamente en intensas jornadas de reflexión grupal, conformaron el corpus de modos y procedimientos con los cuales el grupo estructuró su proyecto teatral.

La gestualidad propia de la convivencia cotidiana de la calle sirvió - como proponía Amir Haddad - para romper con la actitud actoral heredada de las salas profesionales.

El principio rector de este planteo fue que la actividad callejera se basa en la valoración del mundo lúdico del ciudadano. Y hasta las actividades de comercialización en la calle se presentan como un juego gestual que presupone una "teatralidad" particular. El teatro callejero debería, entonces, rescatar este concepto escénico que es intercambio y al mismo tiempo juego.

Al utilizar códigos callejeros profundamente arraigados en las costumbres de los ciudadanos, el Tá na Rua buscó crear una forma de espectáculo que mantuviera la continuidad de estos códigos permitiendo la máxima aproximación al público transeúnte.

Para entender la importancia que este grupo asignó a esta clase de aproximación, es necesario saber que el Tá na Rua buscó crear fuertes vínculos afectivos, tanto en las relaciones internas del grupo como con los espectadores. Esta postura es el signo más evidente de una actitud ética grupal que tiene como centro de sus principios la entrega total a todos los que se acercaban al espectáculo. Se identifica, en este caso, con una aproximación a los códigos propios de la fiesta del carnaval, cuando cualquier individuo acompaña o abraza a otro "folião"<sup>123</sup> y juega sin prejuicios.

El grupo entiende que este vínculo afectivo debe ser logrado a través de una entrega total, por lo tanto lo reivindica como motor de su accionar teatral. Para lograr este vínculo los actores explotan al máximo el

-----  
123

Folião: Histrión, farsante. En Brasil folião es aquel individuo que sale a jugar al carnaval.



campo de são cristóvão - junho 81

Los actores del Tá na Rua actuán junto a dos personas de la asistencia. El público se transforma en protagonista utilizando trajes y máscaras del grupo.

acercamiento con los espectadores. Los temas que se desarrollan en las escenas no proponen exclusivamente un acercamiento ideológico, sino también el contacto físico mismo. En este aspecto, la formación y la vasta experiencia de los actores les permite sobrellevar arriesgadas situaciones de interacción. Un ejemplo ilustrativo: en una representación en una plaza del centro de la ciudad de Rio de Janeiro, un señor que asistía a una función desafió al narrador a que abrazara a un mendigo que se encontraba tirado en el suelo. El actor - para sorpresa de todo el público que había quedado expectante ante el desafío -, abrazó al mendigo muy afectuosamente generando una situación que resultó una nueva escena improvisada. La base de la relación del Tá na Rua con la problemática social es como dice Amir Haddad: "visceral". Este vínculo funciona como motivación ideológica del trabajo grupal y es el factor que realmente unifica a los actores en el quehacer grupal.

Con miras a lograr este estrecho vínculo con el público, el Ta na Rua valora al actor antes que al personaje en su teatro callejero. Según Amir Haddad "apenas hay posibilidad de hacer contacto con el público a través del actor vivo y con opinión libre, clara, formada, respeto



de la realidad y sus transformaciones rápidas y del mundo en el cual vive"<sup>124</sup>.

Por eso, la actuación basada en la improvisación, permite que cada actor oriente la situación dramática en la que interviene con el objetivo preciso de vincularse estrechamente con el público.

El Tá na Rua hace con su práctica una síntesis entre la propuesta del teatro militante de origen de izquierda y las ideas de solidaridad comunitaria muy en voga en los años 70 en Brasil. Su accionar comprometido no se restringe al combate ideológico sino que se extiende a una práctica basada en un profundo humanismo.

Esta es la raíz de su enfrentamiento con las estructuras autoritarias ubicadas antes o después del período de los gobiernos militares. Por esta razón el grupo tiene como preocupación lograr un actor que sea capaz de un gran despliegue escénico, pero, provocar en el espectador la sensación de que sólo el Actor es capaz de hacerlo, sino de que todos pueden hacer teatro.

Esta búsqueda sirvió para que el grupo

---

124

Amir Haddad. "Teatro: magia sem mistério". En Cultura Rio. Año I, nº 1. 1988. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. p.23.

rompiera con las estructuras autoritarias internas de los actores y con el autoritarismo en los vínculos con el público, generando así la "rueda" como forma abierta de teatro callejero. La base de esta propuesta fue la certeza de que "no hace falta tanto el teatro para el pueblo, como que hace falta el pueblo para el teatro"<sup>125</sup>

El compromiso social del grupo, que fue explicitado desde el momento de la ruptura con el teatro de sala, no se concretó en un teatro hecho exclusivamente para sectores sociales carenciados. Sin embargo, en un primer momento, el grupo tomó la decisión de evitar trabajar para sectores de clase media, lo que significó un intento por rescatar el elemento popular del teatro y al mismo tiempo descubrir lo popular en el propio grupo, es decir: lo popular en la cultura de los actores.

En un primer momento el grupo se sumergió en un proceso de investigación que lo alejó momentáneamente de las presiones de la dictadura; cuando decidió salir a las calles, lo hizo en la periferia de Rio de Janeiro, de manera totalmente clandestina, sin ninguna vinculación con

---

125

Amir Haddad en Tá na Rua. Publicación del grupo. 1989.

instituciones oficiales.

En este momento el Tá na Rua actuó exclusivamente en espacios callejeros suburbanos y en las "favelas",<sup>126</sup> pues consideraba que en estos lugares la respuesta del público era más franca, y retroalimentaba la búsqueda de un lenguaje popular. Evitaban el contacto con el público acostumbrado al espectáculo teatral para poder descubrir e inventar códigos teatrales nuevos.

El público polifacético de la calles del centro de la ciudad daba al grupo una multiplicidad de respuestas y al mismo tiempo exigía la utilización de variadas técnicas expresivas. Amir Haddad afirmó que "hacer teatro en las calles céntricas significó contar al mismo tiempo como público con el mendigo más sucio y con señores con trajes finos"<sup>127</sup>. A los miembros del grupo les interesó la diversidad de público, pues ellos acreditaban que éste era el signo más característico del espacio callejero. La diversidad cumplió un papel dinamizador en

---

126

Villas miseria

127

Entrevista de André Carreira con Amir Haddad. Abril de 1993. En esta entrevista participaron todos los miembros fundadores del grupo.

el proyecto del Tá na Rua, revalorizando las estructuras del juego callejero.

De este proceso nació el prototipo del espectáculo del Tá na Rua: la\_\_rueda. Sin texto predeterminado, con personajes fijos, el grupo convoca al público con música de percusión y pone en el ruedo personajes-máscaras. Las escenas se desarrollan a partir de la permanente interacción con el público. Esta interacción se inicia cuando el narrador (especie de maestro de ceremonias del circo), presenta a cada personaje y pide al público que describa el carácter y la ubicación social de los personajes. Las escenas nacen de este proceso de contextualización que es realizado por las intervenciones del público.

Al utilizar códigos escénicos propios del carnaval carioca, el grupo logra una inmediata comunicación con el espectador, estableciendo una identificación que facilita la intervención directa del público en sus puestas en escena, En estos espectáculos se puede observar diversos signos de la "chanchada"<sup>128</sup> que refuerza una comicidad

---

128

La chanchada es un género cinematográfico nacional inspirado en el teatro de revista.

que recuerda a los cómicos populares brasileños como Oscarito, Grande Otelo y Mazzaropi<sup>129</sup>. El reconocimiento por parte del público de los tipos puestos en escena fomenta su participación en el desarrollo de las escenas y potencia la improvisación de los actores, transformando las "contextualizaciones" en situaciones dramáticas más complejas.

Amir Haddad relaciona la propuesta de su grupo con la idiosincrasia de la ciudad de Rio de Janeiro; su estética no podría nacer en otro lugar. La teatralidad callejera de la ciudad es lo que nutre permanentemente el accionar del grupo.

A partir de la experiencia de la rueda, el Tá na Rua utilizó en algunas de sus puestas en escena textos teatrales, sin trabajar con improvisaciones, aunque manteniendo la comicidad que nacia de los tipos de la rueda.

El Tá na rua también realiza espectáculos en ámbitos cerrados no teatrales como

-----  
129

Estos son los tres ejemplos más importantes de los capocómicos brasileños que se destacaron en las décadas del 50 y 60, tanto en el teatro de revista como en el cine. Utilizaban técnicas de improvisación en la creación de tipos con amplia aceptación popular. En cierta medida tomaron como referente la comicidad de Charles Chaplin y Buster Keaton.

instituciones comunitarias y cárceles, pero tiene como espacios preferenciales para sus presentaciones las plazas y las "cuadras" de ensayo de las "escolas de samba" ubicadas en las "favelas".

Para poder sistematizar sus investigaciones y mantener una producción organizada, el Tá na Rua intentó contar con un espacio propio. Ocupó diferentes lugares, alquilados o prestados por instituciones estatales de apoyo a la cultura, hasta que en marzo de 1993 obtuvo la cesión por 10 años de una casa en una zona céntrica de Rio de Janeiro. El grupo pretende establecer allí un centro de convivencia y creación artística abierto a la comunidad.

Este grupo habitualmente mantiene relaciones con las instituciones culturales oficiales, que le otorgan subsidios para la realización de espectáculos y la participación en proyectos culturales en los ámbitos barriales.

Durante el período más duro de la dictadura militar, el Tá na Rua evitó todo tipo de contacto con los organismos oficiales y dedicó su tiempo a un intenso trabajo interno de investigación de técnicas actorales. Con el debilitamiento del régimen político el grupo salió a la calle y a partir de entonces se realizaron los primeros

contactos con los organismos oficiales de la cultura. En sus comienzos el grupo hizo presentaciones con el auspicio de la Municipalidad de Rio de Janeiro, pero en ese entonces, para evitar el posible rechazo del público suburbano ante la posibilidad de ser considerado vocero del gobierno, el grupo sólo mencionaba el auspicio municipal un vez terminada la función.

5.2.3.3. UN TEATRO POLITICO POETICO  
Grupo Teatral Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui  
Traveiz (Porto Alegre - RS)

Arlete Cunha  
Paulo Flores  
Kike Barbosa  
Sandra Possani  
Adir Shoro  
Daniele Fagundes  
Clélio Cardoso  
Marcos Castilho  
Tulio Quevedo

El Grupo Oi Nóis Aqui Traveiz nació en 1977; su objetivo era realizar un teatro que respondiera a las inquietudes del movimiento social que vivía el Brasil en la segunda mitad de la década de los 70. Fundado por un grupo de alumnos de la Escola de Teatro de Porto Alegre, capital del estado de Rio Grande do Sul, el Oi Nóis Aqui Traveiz surgió de la insatisfacción de estos jóvenes estudiantes ante las propuestas pedagógicas de su escuela y el cuestionamiento del teatro que veían en las salas de la ciudad.

Para concretar su proyecto teatral, en 1978 el grupo alquiló un galpón. Paralelamente al trabajo desarrollado en el ámbito de su sala teatral, el grupo realizó diversas experiencias de intervención en manifestaciones políticas callejeras. El Oi Nóis Aqui



Traveiz comenzó su experiencia callejera, en 1981, con el objetivo de participar activamente de las luchas sociales y políticas contra el gobierno militar.

Este compromiso militante fue diversificándose con el paso del tiempo y con la crisis de la dictadura. Sin embargo, el grupo mantiene actualmente espectáculos específicos para manifestaciones callejeras ecologistas, actos de repudio a la violencia y a la injusticia social<sup>130</sup>. Estas puestas en escena tienen forma de desfiles paródicos. En el marco de la diversificación de su discurso teatral el grupo profundizó la investigación de técnicas expresivas del actor y realizó experimentaciones relacionadas con espectáculos de sala.

Como consecuencia de su participación en marchas por la amnistía, el grupo sufrió una fuerte represión policial, en la destrucción de su material escénico y en la detención de la totalidad de sus miembros. Como reflejo de esta represión las autoridades municipales cerraron el teatro del grupo alegando falta de seguridad para el público.

---

130

Folleto História da Tribo, publicado por la Asociación de Amigos de la Terreira da Tribo de Atuadores Di Nós Aqui Traveiz. Porto Alegre, 1992.

A partir de la colaboración con organismos sindicales y políticos, el grupo forjó una orientación ideológica fundada en la vinculación con la vida de la comunidad de pertenencia<sup>131</sup>. Por eso logró poner en marcha un proyecto de teatro popular y llegó a la conclusión de que el espacio callejero debía ocupar un papel más destacado en su actividad. A partir de entonces, el *Oi Nós Aqui Traveiz* desarrolló una investigación específica sobre la poética del teatro callejero que culminó en la presentación de diversos espectáculos callejeros<sup>132</sup>.

Con estos espectáculos el grupo estableció un circuito permanente de presentaciones callejeras que se llama *Camino para un teatro popular*, que consiste en

---

### 131

Basándose en la concepción del teatro como arte comunitario, el *Oi Nós* intentó una experiencia de vida en comunidad creando en 1980 *La Casa para Aventuras Creadoras*, pero, las grandes dificultades económicas no permitieron que el proyecto de desarrollara por mucho tiempo. En 1984 el grupo logró alquilar un espacio para la creación de un centro de experimentación e investigación escénica que fue bautizado *Terreira da Tribo*. En este local se concentra toda la actividad grupal.

### 132

Las puestas en escena callejeras del grupo son: *Teon- Muerte en Tupi-Guarani* (1985); *La Excepción y la Regla* (1987) de Bertold Brecht; *La Historia del Hombre que Luchó Sin Conocer Su Gran Enemigo* (1988) de Augusto Roal; *La Danza de La Conquista* (1990), *Dios Ayuda a los Buenos* (1991) ambas de Arnaldo Jabor; *Si No Hay Pan, Coma Torta* (1993), *Los tres Caminos de Honorio De Los Angeles y De Los Diablos* (1993) de João Siqueira. Este es el repertorio que el grupo presenta en forma alternativa. Contar con un repertorio amplio y variado ha permitido al grupo mantener una actividad permanente, pese a que existe una intensa rotación de miembros colaboradores, pero el núcleo básico permanece estable desde su fundación.

presentaciones regulares por plazas y barrios populares de la ciudad de Porto Alegre y de su periferia.

El objetivo principal de este circuito fue "llevar el teatro a la calle, con la idea de un teatro político que sirviera como instrumento de reflexión y conscientización social y de combate a la colonización social y a la masificación cultural"<sup>133</sup>. No cabe dudas de que el grupo concibió su teatro como una herramienta para el cambio social y asumió la responsabilidad de poner su energía en función de esta tarea.

La complementación de esta labor de animación sociocultural se dió a través de la organización de diversos talleres permanentes que el grupo mantiene abiertos a la comunidad.

En la práctica pedagógica el Oi Nóis enfatizó siempre la difusión del arte teatral como instrumento ideológico. El grupo dice que "el Taller de Teatro Sindical ofrece a los trabajadores la posibilidad de vivenciar el arte teatral, apostando al teatro como

---

133

Terreira da Tribo de Atuadores. Projetos 1993. Publicación en mimeógrafo.



Os tres caminhos percorridos por Honorio dos Anjos e dos Demonios. Dos actores mascarados manipulan un pequeno títere.



Os tres caminhos percorridos por Honorio dos Anjos e dos Diabos. Utilización de zancos (manos y pies) para recrear la imagen de un caballo.

instrumento de indagación y autoconocimiento"<sup>134</sup>. Ya en el taller itinerante *El Teatro como instrumento de discusión social* "se estimula el surgimiento de grupos que desarrollen trabajos de reflexión de la realidad social a través del teatro"<sup>135</sup>. La preocupación del grupo por el fenómeno social determinó que la mayoría de sus talleres fuesen gratuitos para facilitar el acceso de todos los sectores sociales.

La característica particular del teatro político hecho por *Oi Nóis* es que busca ser poético. El grupo considera que si el teatro pretende funcionar como un instrumento conscientizador debe conmover al espectador. Así, el discurso político debe ser vehiculado a través de una estética capaz de generar un impacto sensitivo en el público.

En consecuencia, gran parte de la actividad del núcleo permanente del grupo está dedicada a la realización del entrenamiento actoral y a la investigación sobre las futuras puestas en escena.

---

134

*Caminho para um teatro popular*. Publicación del grupo, 1993.

135

Idea nota anterior.

El Oi Nós Aqui Traveiz que se autodenomina anarquista, reconoce que sus principales referentes estéticos e ideológicos son el Grupo Oficina<sup>136</sup>, el Living Theatre, el Odin Teatret, Jerzy Grotowski, y fundamentalmente Antonin Artaud. El grupo concibe la puesta en escena "no como una simple transposición del texto literario a la representación dialogada, sino como la creación de un lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento"<sup>137</sup>. Su discurso teatral procura crear con el espectáculo una situación social particular, un tiempo en el cual el espectador alcanza un estado que le permita ver, reflexionar, emocionarse y cambiar.

Aquí la idea de ceremonia teatral, tal como la describe Jean Duvignaud, aparece como fuerza motriz del proyecto teatral; si el espectáculo posee el carácter de ceremonia podría alcanzar integralmente sus propósitos.

-----  
136

El teatro Oficina fue un importante grupo de fines de la década del '60. Este grupo llevó a escena espectáculos renovadores que combatían a la dictadura, atacaban el capitalismo, y criticaban ferozmente el mundo cultural de la clase media brasileña.

137

A História da Tribo. Publicación de la Associação dos Amigos da Terra da Tribo dos Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz. 1993.

Es esa concepción la que impulsa al grupo a la realización de espectáculos aparentemente tan distintos como Antígona Ritos de Pasión y Muerte (1990), representado en una sala, La Danza de La Conquista y Si no hay pan, como torta! (1993), que son callejeros. Los espectáculos tienen algunas características comunes, un contenido altamente político y resoluciones estéticas que intentan, en todo momento, ser renovadoras.

El alto grado de politización del grupo no ha impedido que sus espectáculos incursionen en el terreno de la investigación estética. Un ejemplo es el espectáculo La Danza de La Conquista (1990), que sin utilizar palabras, recrea el inicio de la colonización de América. Sin seguir una estructura lineal, utiliza códigos "ritualísticos" para contar el choque entre europeos y nativos. El conflicto con el conquistador es descrito a través de acciones simbólicas y en todo momento se utilizan imágenes que impactan al público sensorial y emocionalmente.

La Danza de La Conquista representa muy bien la búsqueda del Di Nóis, pues es profundamente político, propone un mensaje claro de crítica a la colonización simbolizada en la Iglesia Católica, y al mismo



Dança da conquista. Utilizando banderas y objetos de artesanato, el grupo construye un espectáculo ritualístico sobre la comunidad indígena.



tiempo expresa la profundidad y seriedad de la investigación de técnicas expresivas que fundamenta el trabajo grupal.

El Oi Nós fusiona en sus espectáculos los temas políticos con lenguajes escénicos inspirados en las formas del moderno teatro callejero europeo. Un ejemplo es la obra Los tres caminos recorridos por Honorio de Los Angeles y de Los Diablos (1993)<sup>138</sup> que cuenta, con una estructura casi didáctica, la vida de un campesino que se ve forzado a emigrar a la ciudad. Sin embargo, la manera en que el caballo - uno de los personajes - utiliza los zancos (zancos de pies y manos), la presencia de un títere gigante de 5 mts de altura, totalmente articulado, y de diversas máscaras, evidencia que el grupo intenta renovar el lenguaje del teatro político.

Es necesario consignar que en los espectáculos callejeros del grupo los temas políticos encuentran, muchas veces, formas más explícitas sin que eso signifique que exista una diferencia de calidad formal entre las realizaciones callejeras y las de sala.

---

138

Texto de João Siqueira.

En la creación grupal se vio reflejada la ideología socializante que orienta al Oi Nóis. La figura del director desapareció para dar lugar a una práctica de dirección colectiva, aunque el grupo no haya experimentado la creación colectiva, como se entiende tradicionalmente, pues, en la totalidad de sus puestas en escena utilizan textos de autor.

El Oi Nóis Aqui Traveiz no ha realizado representaciones en el exterior. Y si bien ha participado en algunos festivales y encuentros en Brasil, estas participaciones tienen siempre un carácter extraordinario, pues el grupo prefiere dedicar todo su tiempo al trabajo destinado a su comunidad.

5.2.3.4. DE LA INFLUENCIA EUROPEA A UN TEATRO REGIONAL  
Grupo Teatral Galpão (Belo Horizonte -MG)

Teuda Bara†  
Antônio Edson†  
Wanda Fernandes†  
Beto Franco  
Eduardo Moreira†  
Inês Peixoto  
Chico Pelucio<sup>139</sup>

El grupo Galpão fue creado por cinco actores profesionales que habían participado en talleres de técnicas de actuación dictados por los directores del Teatro Libre de Munich en el interior del estado de Minas Gerais en 1981.

En dichos talleres estos actores descubrieron una nueva forma de encarar el trabajo teatral que, comparado con su experiencia anterior, era mucho más comprometida a nivel de dedicación del actor a la preparación técnica. Vislumbraron, entonces, la posibilidad de explorar una nueva teatralidad basada en la experimentación escénica y en una estricta disciplina de trabajo.

---

139

Formación del grupo en 1993. La señal identifica los miembros fundadores.

El grupo empezó por realizar sesiones de perfeccionamiento organizando pequeños cursos intensivos sobre técnicas actorales. Pero, después de entrar en contacto con los grupos del Tercer Teatro, como el Tascabile di Bergamo, el Galpão adoptó el entrenamiento continuo.

La metodología de trabajo que el grupo puso en práctica a partir de entonces presenta rasgos de semejanza con la forma de trabajar del director italiano Eugenio Barba, especialmente en lo que se refiere a la disciplina del trabajo del actor. El entrenamiento de los actores del Galpão, a diferencia de lo que hace Barba, no es el punto de partida para la creación de la estructura dramática de los espectáculos. El entrenamiento funciona como un aprendizaje independiente de sus proyectos escénicos.

Como resultado de este proceso continuo de entrenamiento todos los miembros del Galpão son, actualmente, capaces de tocar por lo menos un instrumento musical, cantar, danzar, utilizar zancos y practicar acrobacia.

En principio, el Galpão se propuso aplicar al trabajo las técnicas de la creación colectiva.

Esto se debió fundamentalmente a que los fundadores del grupo eran todos actores y buscaban una forma de coordinación horizontal. No obstante, el grupo realizó una experiencia de creación colectiva, pero el resultado fue un fracaso como producto artístico; entonces, optó por trabajar con directores invitados.

En consecuencia sus cuatro últimos espectáculos<sup>140</sup> fueron dirigidos por tres directores diferentes. La presencia de los directores invitados generó búsquedas estéticas diversas; sin embargo, el grupo logró mantener una unidad escénico-teatral. El entrenamiento cotidiano que los actores realizan generó un conjunto de estéticas posibles, con las cuales los directores pueden trabajar. Por otro lado, el grupo, a través de la realización de sesiones de trabajo (sobre textos dramáticos) que derivan en pequeñas puestas en escena, realiza sus propias investigaciones estéticas.

Como práctica sistemática, antes de empezar un trabajo con un nuevo director, el grupo trata de que

---

#### 140

El Galpão trabaja con un repertorio permanente lo que facilita su actividad itinerante. Este repertorio está compuesto por los siguientes espectáculos: A Comédia da Esposa Muda (1986) autor anónimo de la Comedia Dell'Arte; Foi por Amor... (1987) de Antonio Edson y Eduardo Moreira; Corra enquanto é tempo (1988) de Eid Ribeiro; Romeu e Julieta (1992) de William Shaekespeare.



Romeu y Julieta. Escena del balcón. Romeo utilizando zancos toca el acordeón, mientras Julieta recita su texto. Al fondo se observa el actor que representa Shakespeare, en primer plano la Ama de Julieta.

éste tenga un amplio conocimiento de las propuestas estéticas grupales presentándole los resultados obtenidos en sus talleres de investigación. A lo largo de sus diez años de existencia, el grupo desarrolló un lenguaje propio, aunque no tenga una metodología preestablecida para la creación de sus espectáculos. Cada proceso de elaboración de puesta en escena es determinado por las elecciones de los diferentes directores.

El Galpão, a diferencia de la mayoría de los grupos estudiados en esta investigación, nunca tuvo una figura destacada que ejerciera un liderazgo organizativo y creador. Su funcionamiento siempre fue esencialmente horizontal.

La influencia europea se hizo visible por la preocupación grupal por hacer un teatro que se constituyera en una ceremonia teatral.

Inspirado en el pensamiento de Eugenio Barba: "El teatro es ficción, visión. Solamente su intensidad de sugestión influye sobre los espectadores (...) El valor del teatro no reside hoy día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológico preciso y distinto que asume para cada actor y

para cada espectador"<sup>141</sup>, el Galpão se propuso como objetivo buscar "la comunión ritual en el acto de actuar"<sup>142</sup> y hacer que el espectáculo teatral se convirtiera en un hecho movilizador de sentimientos profundos. Según lo declarado por el grupo, esta comunión "ritualística" se lograría a través de un arte de representar que generara una experiencia llena de emoción, capaz de fascinar al público.

En consecuencia el grupo se orientó hacia una estética fundamentada en una refinada calidad artística. Por lo tanto la elección de las técnicas expresivas utilizadas en sus espectáculos fue influida por la necesidad de establecer este estado de comunión con el espectador.

Así, el Galpão provocó en todos sus espectáculos una suerte de virtuosismo actoral que creaba de inmediato una fuerte empatía con el público. Estos actores virtuosos desarrollaron su arte sostenidos por

---

141

Eugenio Barba. Más allá de las islas flotantes. Buenos Aires, 1986. Ed. pag.38.

142

Arildo de Barros. A paixão na poeira. En Grupo Galpão, publicación grupal. 1991.



textos bien estructurados y con fuerte contenido dramático y/o humorístico. La combinación del humor con lo trágico es particularmente evidente en su puesta en escena de Romeu y Julieta de Shakespeare.

En Romeu y Julieta se utilizó un sofisticado sistema de micrófonos inalámbricos que permitió la utilización casi completa del texto original, preservando así la dramaturgia shaeksperiana en un espectáculo regido por las técnicas tradicionales del teatro callejero. Al mismo tiempo, esta puesta en escena rompía con la tradición del teatro callejero al utilizar largas secuencias textuales. El resultado de esta experiencia, en la cual el público va de las lágrimas a la risa constantemente, fue totalmente positivo. Tanto el público como la crítica reconocieron Romeu e Julieta como uno de los mejores espectáculos brasileños de 1992.

El Galpão realizó una transición desde el modelo teatral que tomó de los grupos europeos, hacia una teatralidad propia. Un ejemplo de este proceso es que algunos de sus primeros espectáculos se inspiraron en la Commedia Dell'Arte a partir de la concepción de que este



Romeo y Julieta. La utilización del auto como dispositivo escénico permite la creación de variados planos para al escena.

era el modelo, por excelencia, del teatro callejero<sup>143</sup>.

El teatro del Galpão no solamente se basa en el desarrollo exhaustivo de la técnica. Su proyecto estético busca una estrecha vinculación con la cultura de la región a la cual pertenece el grupo - el estado de Minas Gerais<sup>144</sup> - con la intención de "indagar su origen, su ser brasileño"<sup>145</sup> y responder a ello con espectáculos teatrales.

En Romeu e Julieta se utilizaron innúmeras formas culturales de los pequeños pueblos de las sierras "mineiras". Los colores de los trajes reproducían los tonos pastel de las casas; la utilería estaba compuesta en su totalidad por elementos decorativos de evidente gusto kitsch (flores de plástico, imágenes de santos, pingüinos

143

De este periodo son: Arlequino servidor de tantos amores (1985), espectáculo inspirado en textos de Goldoni, y La comedia de la esposa muda (1986), texto de autor anónimo de la Commedia Dell'Arte.

144

Minas Gerais es un estado del interior de Brasil donde, en el Período Colonial se desarrolló en la arquitectura, las artes plásticas y en la música un Barroco intenso. Este florecimiento fue tan importante que hasta hoy la cultura de este estado brasileño tiene profundos lazos con el arte barroco.

145

Programa del espectáculo Albúm de Família (1990) de Nelson Rodrigues con dirección de Eid Ribeiro.

signos de la cultura de los pequeños pueblos de las sierras mineiras. Los colores de los vestuarios reproducían los tonos pasteles de las casas, la utilería estaba compuesta en su totalidad por elementos decorativos de evidente gusto kitsch (flores de plástico, imágenes de santos, pingüinos de loza, etc.). A nivel textual se hacía referencia al hablar regional a través de inclusión de un narrador cuyo texto estaba inspirado en la literatura regional de João Guimarães Rosa<sup>146</sup>. Este narrador proveía al espectáculo un localismo definido a la vez que funcionaba conectando las escenas, pues la adaptación suprimió algunas secuencias originales para acortar la duración del espectáculo<sup>147</sup>.

A causa de las experiencias callejeras realizadas en los talleres con los directores alemanes, el grupo decidió comenzar su actividad en la calle, aprovechando las pocas barreras económicas que este espacio ofrecía. Esta elección los estimuló porque situaba al grupo "en el medio del pueblo, al lado de las bocinas y de los

---

146

João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor mineiro reconocido por su poder de fabulación y por la creación de un lenguaje fundado en la recreación de la lengua hablada en el noreste de Minas Gerais. Dos de sus obras más importantes son: Sagarana (1946), y Grande Sertão: Veredas. (1956)

147

El espectáculo duraba 1h20m.

actor, porque allí la respuesta del público era inmediata, lo que facilitaba testear su producto artístico. La vida de la calle envolviendo el espectáculo aportaría informaciones útiles en la elaboración de una teatralidad que identificara el trabajo grupal con la cultura del ciudadano común de la región.

El deseo de estar cerca de la gente común, interviniendo estéticamente en el movimiento de la calle, es parte de la ideología grupal que reivindica la necesidad de las utopías. El grupo reconoce una marcada influencia de la cultura de los años 60' en su formación ideológica y sostiene que la existencia y la persistencia del grupo se debe a la existencia de una utopía grupal vinculada con la idea de la solidaridad.

Pese a no haber asumido el carácter de grupo militante el Galpão no dejó de expresar su compromiso con la realidad política del país. Incluso realizó algunas experiencias de participación en manifestaciones sindicales de izquierda, en las cuales representaban pequeños sketches. A raíz de estas experiencias el grupo fue detenido por la policía política. Pero, el conflicto del grupo con las autoridades policiales fue mínimo dado que comenzó su actividad en los años de

realizó algunas experiencias de participación en manifestaciones sindicales de izquierda, en las cuales representaban pequeños sketches. A raíz de estas experiencias el grupo fue detenido por la policía política. Pero, el conflicto del grupo con las autoridades policiales fue mínimo dado que comenzó su actividad en los años de declinación de la dictadura.

Apesar de haber tenido siempre alguna relación con organismos culturales del Estado (ya sea municipal o provincial), en la época de la dictadura, el grupo logró, a partir de la democracia, un mayor espacio junto a las autoridades estatales. Pese a esto el grupo no cuenta con ningún apoyo financiero directo del Estado. La Municipalidad de Belo Horizonte democratizada permitió que el grupo tuviera acceso, aunque limitado, a ámbitos de elaboración de la política cultural. Esto coincide con el hecho de que el grupo adquirió repercusión en el panorama teatral nacional.

Uno de los grandes logros del Galpão es que su estructura funcional y la calidad de su producción permitió la profesionalización de la totalidad de su

miembros. El grupo adquirió un local propio<sup>149</sup> donde ensaya y ocasionalmente realiza muestras de los procesos de investigación en curso.

El Galpão, que surgió y se estructuró a partir de los modelos funcionales - y en cierta medida de su modelo estético - de grupos europeos, produjo paulatinamente, una estética propia y marcadamente regional.

---

149

Se trata de un galpón con un área de 200 m<sup>2</sup>, con espacios para talleres escenográficos, oficina de producción, habitación para huéspedes y un amplio espacio escénico.

5.2.3.5. LA COMMEDIA D'ELL ARTE COMO PARADIGMA  
 PARA UN TEATRO POPULAR  
 Companhia Fora do Sério (Ribeirão Preto - SP)

Gusto Albanex  
 Joca Andreassi  
 Miriam Fontana  
 Isabela Graeff<sup>150</sup>

El Grupo Fora do Sério se originó en 1988 como parte de la actividad académica de algunos de sus miembros en el seno del curso de teatro de la Universidade de Campinas (UNICAMP).<sup>151</sup>

A partir de dos investigaciones, la primera sobre la Commedia Dell'Arte realizada por la Prof.ª Neide Veneziano y la segunda llamada "Un Estudio de la Comedia del Renacimiento Italiano" de Joca Andreassi, surgió en un grupo de estudiantes la idea de llevar adelante una experiencia escénica basada en la Commedia Dell'Arte a través de la metodología de la creación colectiva de espectáculos.

En su primer espectáculo, Arlecchino de

-----  
 150

Formación del grupo en Junio de 1993. Todos los miembros cumplían la función de actores.

151

La UNICAMP - universidad pública del estado de São Paulo - es reconocida como uno de los más importantes centros universitarios del país.



Dário Fo, el grupo - que todavía llevaba el nombre Fora do Sério - no se tenía el objetivo de hacer teatro callejero. Inmediatamente después de este proceso el grupo participó en la Mostra Internacional de Teatro de Londrina (1989) y entró en contacto con el grupo peruano Yuyachkani.

Al asistir a las representaciones del Yuyachkani - cuyo espectáculo hacía inúmeras referencias a la Commedia D'ell Arte - los actores del Fora do Sério descubrieron una estética que los sedujo. El principal aspecto que los atrajo fue la combinación entre el compromiso político del grupo y la técnica expresiva de los actores - variada y de alta calidad.

Surgieron en el grupo, entonces, inquietudes a cerca de la necesidad de llevar su espetáculo de Commedia Dell'Arte a la calle, porque este debería ser su ámbito natural.

En consecuencia, el grupo buscó la calle como espacio teatral, aspirando a explotar al máximo el contacto directo con el espectador. El Fora do Sério tuvo la particularidad de haber elegido el espacio de la calle únicamente por cuestiones estéticas, ya que nunca tuvo

La primera experiencia callejera del grupo fue una adaptación de textos de la Commedia Dell'Arte con una estructura simplificada. El espectáculo fue Aca\_no Pantalone; su función era testear la recepción del público y probar el efecto de la comicidad que habían experimentado en Arlecchino.

El grupo tomó la Commedia Dell'Arte como referente estético porque ésta concentra en el actor toda la energía dramática necesaria para el juego teatral. Como consecuencia, la principal preocupación del trabajo grupal es el desarrollo del trabajo del actor en el dominio de las técnicas de la acrobacia, de la máscara y de los instrumentos musicales.

Apoiado en los típicos personajes y quiones de la Commedia Dell'Arte el Fora do Sério se propuso realizar espectáculos callejeros que estrecharan vínculos con el público, aún manteniendo una estructura cerrada de puesta en escena, donde el público no estaba invitado a intervenir directamente. Sin embargo el grupo creó situaciones en las cuales el público se vio involucrado



Aca no Pantalone. Máscaras y trajes propios de la Commedia D'ell Arte.

porque los actores cruzaban el espacio de los espectadores y actuaban desde allí.

Los personajes y el lenguaje gestual de la Commedia Dell'Arte funcionaron como una excusa para el desarrollo de situaciones dramáticas más complejas por las cuales entraron en escena personajes más cercanos a la problemática del público.

Al investigar la Commedia Dell'Arte el Fora do Sério tenía como objetivo rescatar de este referente teatral una metodología y una técnica expresiva que les permitiera acercarse a la cultura popular brasileña. Por eso experimentaron con la estructura dramáticas y con los personajes arquetípicos de la Commedia Dell'Arte como camino para la elaboración de una forma teatral fundada en la cultura popular sin caer en la práctica tradicional de reconstrucción casi arqueológica de las manifestaciones folklóricas.

El grupo utilizó la Commedia D'ell Arte como un instrumento de trabajo para realizar un teatro popular. Esta opción no fue casual, partió de la existencia de múltiples referencias intertextuales entre la Commedia D'ell Arte y manifestaciones de la cultura popular

brasileña.<sup>153</sup>

Posteriormente el grupo analizó grabaciones en video de diversos espectáculos de teatro callejero<sup>154</sup> como parte de un estudio del lenguaje callejero. Este estudio se amplió y se diversificó. El grupo se dedicó, entonces, a estudiar diferentes metodologías de trabajo tratando de encontrar una orientación que les permitiera poner en marcha su proyecto teatral callejero desde una orientación metodológica precisa.

El primer resultado de este período de investigación fue la incorporación del concepto de entrenamiento que el grupo tomó del contacto con los grupos europeos que visitaron Campinas invitados por el LUME - Núcleo de investigación Escénica de la UNICAMP<sup>155</sup>. Este contacto consistió en asistencia a diferentes espectáculos

-----  
153

Un ejemplo de la presencia de la Commedia D'ell Arte en la cultura brasileña se observa en la danza teatralizada Bumba-meu-boi que en sus manifestaciones nordestinas presenta el personaje Relequino, el perspicaz empleado del terrateniente.

154

Algunos de estos espectáculos fueron: Margarita Goutier murió en Buenos Aires (1988) del grupo argentino La Trifulca de la Boca; A comédia da esposa muda (1986), Foi por amor (1987), Corra enquanto é tempo (1988) del Grupo Galpão.

155

El responsable del LUMA es el investigador Luiz Otávio Burnier.

tanto del Odin Theater como del Tascabile Di Bérghamo y la participación en talleres dictados por Eugenio Barba.

En 1991 el grupo decidió mudarse a la ciudad de Ribeirão Preto - del estado de São Paulo<sup>156</sup> -, pues el Hospital Santa Casa de Misericordia de esta ciudad les ofreció un edificio - que se encontraba en estado de abandono - para que el grupo desarrollara una actividad cultural a partir del teatro<sup>157</sup>. Concentrar su actividad en Ribeirão Preto, alejándose de la metrópolis de São Paulo, también fue una forma de acercarse a las manifestaciones de la cultura popular tradicional.<sup>158</sup>

Esta mudanza le abrió las puertas para que el Fora do Sério emprendiera varias giras por otras ciudades del interior. Como resultado de las giras el grupo descubrió que existía un amplio espacio virgen, pues en

-----  
156

Ribeirão Preto se encuentra aproximadamente a 250 kilómetros de la Capital y su actividad económica gira alrededor de la industria vinculada a la producción agraria.

157

Estas instalaciones fueron remodeladas por el grupo que cuenta ahora con una sala de ensayos, depósito de trajes, biblioteca, estudio de grabaciones, habitaciones para vivir y un salón de 250m<sup>2</sup>.

158

Poco después de la mudanza el grupo conoció la ciudad de Olimpia - situada a pocos kilómetros de Ribeirão Preto -. Allí se realiza, anualmente un importante encuentro folklórico que reúne grupos de todo el país.

casi todas las ciudades visitadas no se tenía conocimiento de grupos teatrales callejeros. Rapidamente el Fora do Sério estructuró un circuito de trabajo apoyado en los diversos organismos municipales de acción cultural. Este circuito possibilitó la profesionalización del grupo, que concentró su actividad en las giras y en el dictado de talleres en su amplio local de Ribeirão Preto.

El grupo que en un primer momento contaba con doce miembros, se consolidó. Algunos años después, con sólo cuatro actores, desarrolló sus investigaciones tomando como eje de trabajo la técnica de la Commedia Dell'Arte.

En el contacto con Barba el grupo observó que este director se había dedicado, en su visita a Campinas, a estudiar manifestaciones tradicionales de la cultura brasileña para después utilizarlas en sus escenificaciones. Esto interesó particularmente al grupo porque era lo que querían hacer y no encontraban la forma. Decidieron entonces absorber antropofagicamente<sup>159</sup> la metodología de los grupos del "teatro antropológico". No

---

159

La expresión antropofagicamente, en la acepción acuñada por el "movimiento modernista brasileño" se refiere al proceso cultural por el cual el artista de los países periféricos debe absorber la cultura de los países dominantes, para digerirla y posteriormente vomitarla como producto cultural nuevo. Ver Mario de Andrade.



Arlecchino. Una visión del espacio escénico y del ámbito para cambios de ropa y maquillaje que utiliza conumente el Fora do Sério.



copiar el trabajo del Odin o del Tascabile, sino transformar este modelo, utilizando expresiones de la cultura popular brasileña.

En un principio el grupo intentó seguir estrictamente la concepción del entrenamiento difundida por Barba. Esta práctica fue positiva para los actores pues desarrollaron diferentes habilidades - acrobacia, utilización de zancos, uso de instrumentos musicales etc.-<sup>160</sup>. Sin embargo, empezaron aparecer dificultades cuando hubo que transformar estas habilidades en material escénico. ¿Cómo volcar estas técnicas en las puestas en escenas sin hacer de los espectáculos un desfile de proezas? pues el Fora do Sério quería hacer un teatro que contase historias de fácil comprensión para el público de la calle.

En este proceso operó la ingenuidad grupal que, se apropió del concepto de entrenamiento sin articularlo con la realidad cotidiana del grupo y con la experiencia de sus miembros como teatristas. Posteriormente

---

160

Dado que el grupo cuenta con un eximio fabricante de máscaras de cuero, ha realizado sistemáticamente investigaciones acerca de las técnicas del uso de la máscara, y las utiliza permanentemente en sus puestas en escena.

los propios miembros del grupo reconocieron que el hecho de no tener un director contribuyó decisivamente en este proceso.

A pesar de que el grupo realizó su primer espectáculo con un director, adoptó posteriormente, la metodología de trabajo de la creación colectiva. Esto obligó al grupo a crear un sistema de trabajo en el cual todos los actores co-dirigen la puesta en escena.

El Fora do Sério se planteó, desde el momento mismo de su creación la necesidad de sobrevivir de su propio trabajo teatral y de crear una estructura organizativa y financiera basada en la venta de espectáculos a instituciones públicas y privadas, cursos en sus propias instalaciones y la oferta de cursos teatrales y asesoramiento a los organismos estatales del área de la cultura.

El grupo supo acercarse a instituciones que subsidiaran su labor. Desarrolló un aprendizaje de marketing cultural y relaciones públicas que le permitió no solamente solventar el funcionamiento grupal sino el mantenimiento de sus miembros como actores profesionales.

Como ya se dijo, en los festivales internacionales en que el grupo participó, se estableció

una fuerte relación con las experiencias teatrales peruanas. El Fora do Sério mantiene contacto permanente con el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) del Perú y reconoce la influencia del grupo Yuyachkani. La labor de Darío Fo es otra de las influencias reivindicadas por el Fora do Sério.

La primera producción del Fora do Sério fue Arlecchino de Darío Fo (1988); posteriormente pusieron en escena: Acaño Pantalone; Misterio Bufo<sup>161</sup> y La Commedia Dell'Arte (Creaciones colectivas). Estos espectáculos componen el repertorio en torno del cual trabaja constantemente el grupo.

---

161

La puesta de Misterio Bufo fue inspirada en la obra homónima de Maiakovski

## VI CAPITULO

UNA APROXIMACION COMPARATIVA ENTRE LOS DOS SISTEMAS TEATRALES<sup>162</sup> CALLEJEROS

## 6.1. EL ESTADO Y EL TEATRO CALLEJERO BAJO LOS REGIMENES DICTATORIALES

Las imágenes de "lo siniestro" influyeron en el proceso creador de los grupos de teatro callejero por que idea de la muerte apareció materializada en la amenaza de extinción de la teatralidad callejera, debido a la prohibición de la utilización de la calle para la manifestación teatral. Simultáneamente existió un amplio sentimiento de terror en los miembros de los grupos provocado por la represión política. Y por último, la incertidumbre; aquellos que se lanzaron a la calle cuando la situación política lo permitió se encontraron con un vacío, carecían de modelos. No había grupos trabajando, no había códigos conocidos, todo lo que quedaba eran informaciones fragmentarias de lo que se había hecho antes de la instauración de los regímenes represivos.

-----  
162

Según Osvaldo Pellettieri "al hablar de sistema teatral se alude a lo que comúnmente se denomina tradición teatral"... "Sistema teatral por extensión de sistema literario" Osvaldo Pellettieri. "Relaciones textuales entre el teatro de Pirandelo y la obra de Arlt". Revista Espacios. Año 3, nº 5. Buenos Aires, abril de 1989. p.62.

Una vez más hubo un encuentro con la muerte: la tarea fue resucitar la teatralidad callejera. En el caso de la Argentina hubo que empezar de la nada, mientras que en el Brasil algunas experiencias periféricas toleradas por los militares sirvieron como punto de partida. Ese resucitar de la modalidad teatral callejera no se pudo hacer sin que se trataran en primer término las imágenes siniestras de muerte, tortura y censura.

Confrontarse, directa o indirectamente, con la experiencia de la represión fue una actitud social que se extendió a aquellos núcleos artísticos que se cuestionaron sobre el pasado reciente tratando de reconstruir una identidad que las dictaduras habían destruido.

La represión estatal se manifestó en dos niveles. Uno más superestructural, es decir a nivel de las legislaciones y políticas nacionales o municipales prohibiendo o reglamentando el teatro en las calle (por lo general carecía de normas específicas sobre el teatro callejero). Y el otro, a nivel de la autoridad policial, particularmente de los comisarios barriales que eran, con quienes los teatristas tenían que entenderse en primera instancia. Los comisarios respondían a las normativas

generales, pero, al mismo tiempo se manejaban con relativa libertad y autonomía para actuar.

Las cambiantes condiciones políticas generales determinaron variaciones significativas en la relación del Estado con el teatro callejero; eso significó temporariamente la vida o la muerte de esta forma teatral. Bajo los regímenes dictatoriales, particularmente en la dictadura del Proceso en la Argentina, la producción callejera se vió fracturada y fueron mínimos los espacios permeables que sirvieron para paliar las duras condiciones impuestas por la represión.

En el caso del Brasil, pese a las grandes restricciones, los espacios callejeros no estuvieron totalmente vedados para la actividad cultural. El Estado propició la utilización de ciertos espacios callejeros para actividades culturales, dentro de las cuales el teatro ocupó un espacio importante. Estas presentaciones eran parte de los proyectos culturales estructurados en general por las secretarías de la cultura de los estados y municipios.

Como estos proyectos eran manejados por funcionarios de nivel intermedio y contaban con cierta autonomía, escapaban del control centralizado de la censura

previa oficial; en general se trataba de iniciativas para el esparcimiento comunitario que tenían como eje la actividad deportiva y el entretenimiento.

La permeabilidad en los organismos oficiales existió porque la dictadura brasileña - en los diferentes gobiernos que se sucedieron a lo largo de los 21 años - mantuvo ciertas apariencias "democráticas". De la misma manera que funcionaba el Congreso Nacional<sup>163</sup> - controlado por régimen -, varios organismos estatales disfrutaban de relativas autonomías. En estos casos la política seguida por organismos de nivel intermedios o básicos, en la administración, dependían fundamentalmente del funcionario a cargo. Un ejemplo fue el Servicio Nacional de Teatro (SNT)<sup>164</sup> que bajo la dirección de Carlos Miranda, productor teatral carioca muy bien relacionado con toda la clase teatral, implementó diversas

---

163

Uno de los primeros actos institucionales del dictador Gral. Castello Branco fue, en 1965, prohibir todos los partidos políticos existentes hasta entonces, e instituir un sistema bipartidario compuesto por un partido oficialista, ARENA (Alianza Renovadora Nacional), y un partido opositor, MDB (Movimiento Democrático Nacional).

164

El SNT - Servicio Nacional del Teatro - órgano del Ministerio de Educación y Cultura encargado del fomento de la actividad teatral. Posteriormente recibió el nombre de Instituto Nacional de Artes Escénicas (INACEN) y también Fundación Nacional de Artes Escénicas (FUNDACEN).

políticas de fomento teatral con carácter progresista. Entre ellas, el Proyecto Mambembão que consistió en crear un circuito de viajes y presentaciones de grupos independientes de todo el país por las capitales de los diferentes estados realizando una especie de trueque de experiencias. Este organismo también apoyo las reivindicaciones de los teatristas en contra la censura.

Fue esta permeabilidad la que permitió, en cierta medida, la supervivencia de manifestaciones del teatro callejero brasileño.

La relación del teatro callejero de Brasil con los organismos estatales ha sido siempre conflictiva, pues hasta en los períodos democráticos sus realizadores se han encontrado, en líneas generales, en un campo ideológico diferente del de la clase dominante que detentaba el poder estatal.

La actitud del Estado para con el teatro callejero reafirma permanentemente la condición de marginalidad. Los gobiernos democráticos, que virtualmente desconocen la producción callejera, la utilizan conjunturalmente, para fines políticos. Así la relación del teatro callejero con los organismos estatales se da de una manera conflictiva y contradictoria.



En líneas generales, se puede afirmar que el Estado utilizó el teatro callejero para algunos programas de carácter político que perseguían un acercamiento a comunidades de bajo poder adquisitivo o para programas culturales con un claro sesgo paternalista de "dar cultura al pueblo". Pero, al mismo tiempo el Estado no generó una política permanente de apoyo a la actividad teatral callejera; simplemente, utilizó los trabajos de los grupos que se vieron obligados muchas veces a acercarse al Estado buscando una fuente de financiación; los contratos temporarios con gobiernos municipales o provinciales para programas específicos han significado para diferentes grupos la posibilidad de dar continuidad a su producción, aunque en condiciones precarias.

#### 6.2. EL TEATRO CALLEJERO COMO INTENTO DE CAMBIO DEL DISCURSO TEATRAL

##### En busca de un nuevo teatro

El teatro callejero aparece, tanto en la Argentina como en el Brasil, en la década de los 80 como un intento de renovación del discurso teatral.

Los jóvenes artistas que se formaron culturalmente bajo el dominio de las dictaduras militares carecían de modelos teatrales que respondieran sus

inquietudes y funcionaran como canal expresivo valedero.

En el caso argentino se observó que el discurso teatral adoptado por la mayoría de los grupos estaba profundamente comprometido con la denuncia de las injusticias cometidas en el pasado reciente del país. Este compromiso puede ser definido como una actitud de reivindicación de la memoria, que influyó en posturas que propugnaban cambios en el discurso teatral porteño. Dichos cambios deberían ocurrir, en primer lugar, rompiendo con las reglas del mercado de las salas teatrales. Alejándose del sistema de alquileres de salas los grupos se sentían independientes para poner en práctica un teatro cuya única obligación era responder a las necesidades del público que estaba alejado del hecho teatral tradicional. Un segundo aspecto de estos cambios sería abandonar los modelos dominantes del teatro del período para rescatar las verdaderas raíces del arte escénico nacional. El rescate de las fuentes primarias fue, desde un primer momento, una práctica justificada por la necesidad de elaborar un nuevo discurso que fuera continuador en parte de las más legítimas tradiciones teatrales argentinas. Me refiero en este caso a la reivindicación de técnicas expresivas propias del Circo Criollo o del Radioteatro.

Es evidente que esta actitud de los grupos estuvo influida por la creencia de que en el pasado remoto se podría encontrar el sustrato de la cultura nacional. Esta debería ser a su vez contrapuesta a la cultura masificada y alienante edificada en los años de la dictadura. Se trataba de reencontrar la historia del país y reanudar la legítima tradición teatral nacional.

Esta idealización del pasado fue notoria tanto en la temática tratada en la dramaturgia de los grupos como en los modelos elegidos para confrontar con el discurso teatral de los 80.

El teatro callejero porteño encontró en el teatro político de los años 60/70 - que utilizó espacios al aire libre - el paradigma del teatro político<sup>165</sup>. En base a este paradigma los grupos empezaron el proceso de reconstrucción del discurso teatral callejero.

Este proceso se debió a que los realizadores de los años 80 estuvieron impulsados principalmente por el sentimiento de libertad política. Así, poniendo de

---

165

La expresión "teatro político" se refiere aquí al teatro "que pone en tela de juicio el régimen político vigente y critica la falsedad de ciertos principios aparentemente inmutables". Ver Isabel Cárdenas de Becó. *TEATRO DE VANGUARDIA: POLEMICA Y VIDA*. Buenos Aires, 1975. Ed. Búsqueda.

manifiesto su enfrentamiento con la dictadura - más bien con sus fantasmas - y reivindicando las víctimas de la represión, los teatristas de la calle tomaron como primer modleo el discurso ideológico del teatro político del período inmediatamente anterior al golpe militar del 76.

Sin embargo, no existía, por parte de los teatristas de los años 80 un gran conocimiento de las prácticas llevadas a cabo en los 60/70. Eso no fue obstáculo para qua, a partir de unas pocas informaciones a cerca de unas cuantas experiencias, se constituyera una suerte de imaginario grupal - me refiero a los grupos en actividad a principios de la década del 80 - que funcionó como estimulante para la realización de los primeros espectáculos del Teatro de La Libertad, del Grupo Dorrego y de la Agrupación Humorística La Tristeza. Se prodría decir que existió una mitificación<sup>166</sup> del teatro político de los años 60/70, pues sobre lo que se decía de

-----  
166

Pienso en la existencia de este fenómeno a partir de una característica fundamental del mito: su capacidad movilizadora. El antropólogo argentino Guillermo Magrassi desde la antropología social cita al sindicalista francés G. Sorel (1847-1922) que dijo que el "mito sería básicamente una 'idea-fuerza', algo que incita a una respuesta vital, a obrar en su consecución o en su consecuencia o a un no obrar, que es también una forma de lo mismo, un obrar invertido, por omisión intencional de respuesta". Ver Magrassi, Guillermo y otros. CONCEPTOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL. Buenos Aires, 1980. Centro Editor de América Latina.

este se generó una fuerza impulsora creadora.

Eso no quiere decir que los espectáculos del teatro callejero de los años 80 haya tenido - tanto en sus formas como en sus contenidos - una clara identidad con los espectáculos del teatro político de las décadas de los 60/70.

En los años 80 los grupos no llegaron al grado de compromiso político partidario de los años 60/70 y tampoco se propusieron a crear espectáculos con explícitas funciones didácticas o revolucionarias.

El punto de identificación residió en que los grupos de la calle de los años 80 vieron en la práctica de sus antecesores del teatro político el signo de la disconformidad y la disposición de lucha contra la autoridad. Estas características ganaron un importante significado después de seis años de terrorismo de Estado. Así, las referencias hechas por los teatristas callejero de la década del 80 a Augusto Boal, Norman Briski o a Hernán Gené, deben ser comprendidas como reivindicaciones de la postura ética, más que como una elección de modelos teatrales.

En un primer momento la idealización del teatro político por parte de los grupos callejeros operó

dando lugar a la articulación de un discurso teatral bastante politizado que utilizaba la historia nacional como referente.

Posteriormente los grupos empezaron a confrontarse con preocupaciones de orden estético técnicas - entró en escena la cuestión de la especificidad de los lenguajes del teatro callejero - y abrieron un proceso de cuestionamiento del discurso predominantemente político. Fue en estos momentos que empezaron aparecer, en el interior de los grupos, críticas a la simplicidad de las ideas del teatro político de los años 60/70 y al tipo de teatro resultante de la aplicación de dichas ideas.

Obsérvese que no existió un estudio de tales ideas, ni siquiera un desarrollo de una teatralidad fundada específicamente en las mismas. Es decir, el referente ideológico empezó a cambiar - con el contexto políticocultural - y los grupos articularon nuevos discursos estéticos ideológicos. Sin embargo, de la misma manera que la reivindicación del modelo de los años 60/70 impulsó la creación teatral callejera, su crítica también funcionó como un mecanismo fomentador de la creación, pues alejándose de dicho modelo los grupos se dedicaron a la búsqueda de otros discursos teatrales y de nuevos

referentes culturales.

El teatro callejero proponía, a partir de su práctica cotidiana, una crítica al conjunto del sistema teatral argentino. Cuestionaba su discurso artístico, sus formas organizativas y, fundamentalmente, el rol que este cumplía en la vida sociopolítica del país.

Los grupos de la calle se oponían al teatro 'respetable'- o sea: dominante -, y consideraban que éste discurso teatral estaba en crisis porque se encontraba irremediablemente alejado de la gente. Los teatristas de la calle afirmaban que si el discurso teatral había perdido el contacto con el público ya no representaba un hecho cultural de importancia, ya no actuaba como agente transformador del proceso sociocultural.

La elección de la calle como espacio escénico, que como vimos anteriormente, surge muchas veces por fuerza de contingencias económicas, fue determinada, fundamentalmente, por el hecho de que los realizadores de teatro callejero se encontraban enfrentados al discurso teatral dominante. Muchos de estos actores y directores pudieron haber luchado por un espacio en los medios televisivos y hasta logrado participar de puestas en escena en teatros oficiales o comerciales, pero salieron a la

calle como forma de expresar su desacuerdo con el discurso dominante, aunque eso no significara que esa actitud hubiera sido fruto de un proceso ideológico consciente y largamente reflexionado.

También es importante aclarar que muchos de los artistas callejeros adoptaron esta postura ideológica de confrontación con el discurso dominante a partir de su práctica como teatristas de la calle.

Como parte del proceso de renovación social y político emprendido a partir del final de la Guerra de las Malvinas (Junio de 1982) el teatro callejero ocupó un lugar importante en el movimiento cultural del período democrático, pues, dentro del proceso democratizante los grupos de teatro callejero fueron agrupaciones que formularon objetivos y propuestas de acción concretas para el momento histórico.

Después del evento de Teatro Abierto de 1981 el movimiento de teatro callejero fue el acontecimiento más importante en el contexto teatral de los primeros años de la década de los 80, porque consistió en un intento colectivo - intergrupual - de transformación del sistema teatral y ocupó un espacio social como movimiento político atuando en consonancia con los principales procesos



políticos del momento histórico. No cabe dudas de que la constitución del MOTEPO demostró la decisión que tenían dichos grupos de constituirse como vectores de la transformación del discurso teatral y del modo de producción teatral argentino. La historia demostró que este proyecto no se concretó. Los grupos no pudieron consolidarse y el movimiento entró en crisis<sup>167</sup>.

También en el caso brasileño los grupos teatrales callejeros se organizaron con el objetivo de realizar un teatro alternativo al discurso teatral dominante. A diferencia del caso argentino este proceso no se desencadenó de forma explosiva, sino, se dio de forma lenta y desigual.

Las particularidades regionales que caracterizan los grupos estudiados determinaron diferentes grados de desarrollo de los discursos teatrales regionales dominantes, y por lo tanto diversos tipos de respuestas al mismo. Sin embargo se observa que los grupos trabajaron, en el seno de este proceso, a partir de dos referentes de

---

167

Posteriormente a la declinación de este movimiento surgió otra manifestación teatral -también relacionada con jóvenes teatristas-, el llamado "teatro off-Corrientes", con espectáculos realizados en salas teatrales marginales como Medio Mundo Varieté y Parakultural.

discursos teatrales dominantes. Es decir: el discurso dominante regional y el discurso dominante nacional proveniente del eje Rio-São Paulo<sup>168</sup>.

El cuestionamiento del discurso dominante surgió principalmente como crítica del modo de producción teatral profundamente dependiente de la televisión. Modo de producción este que ha marginado a la gran mayoría de las realizaciones que no albergaran actores o actrices que fueran exponentes de éxitos televisivos. Los grupos de teatro callejero brasileño fueron conformados por actores y actrices que se encontraban fuera del circuito profesional<sup>169</sup>, jóvenes que rompían con el discurso dominante antes mismo de ingresar al modelo<sup>170</sup>. El teatro

---

168

Es importante notar que el eje Rio de Janeiro-São Paulo concentra la casi totalidad de la producción de teatro profesional del país, así mismo concentra los grandes canales de televisión que son importante fuentes de trabajo y a la vez difusores de modelos culturales. Los discursos dominantes regionales son manifestaciones que intentan reproducir el modelo del discurso del eje Rio-São Paulo.

169

Profesional en este caso significa el artista que puede sobrevivir exclusivamente con su trabajo teatral. Cabe consignar que la palabra profesional suele ser utilizada por los realizadores de teatro callejero para referirse a la seriedad y calidad del trabajo teatral.

170

El director Amir Haddad es un caso excepcional pues era un director exitoso cuando decidió optar por el espacio callejero.

callejero se erigió a partir del cuestionamiento del discurso teatral dominante.

Los realizadores de los años 80 realizaron una crítica del discurso del teatro político brasileño que tuvo como consecuencia un profundo cuestionamiento de los principios estéticos de este teatro.

Si tenemos en cuenta la fuerte influencia ejercida por los postulados del teatrista Augusto Boal sobre las variantes del discurso teatral políticamente comprometido, podemos decir que los escritos de Boal constituyeron - a nivel de Brasil - el discurso dominante del teatro politizado.<sup>171</sup> El teatro callejero de la década del 80, pese haber estado en contacto con estas ideas, buscó una teatralidad, que sin hacer a un lado el compromiso político, ahundara en la experimentación del lenguaje teatral callejero.

El proceso de surgimiento de experiencias teatrales callejeras se correspondió con la gradual apertura política instrumentada por la propia dictadura

---

171

El predominio de los conceptos propuesto por Augusto Boal en el marco del teatro politizado en el Brasil se debió más a la capacidad de difusión de sus ideas por organismos culturales influidos por fuerzas de partidos de izquierda como el Partido Comunista Brasileño (PCB) o por las corrientes maoistas.

brasileña con miras a evitar una abrupta ruptura del proceso institucional instaurado con el golpe de marzo de 1964. A partir de ahí los grupos de teatro callejero fueron encontrando brechas que permitieron salir a la calle mientras seguían los militares en el poder. Este proceso gradual hizo con que los grupos no sufrieran los condicionamientos del aluvión democrático - como ocurrió en la Argentina -. A diferencia de los grupos argentinos los brasileños vivieron el cambio de la dictadura a la democracia sin la presión de un momento político tan intenso y tan acotado como fue el período entre los años 1982 y 1987 en la Argentina.

Esto permitió a los grupos desarrollar proyectos teatrales más diversificados y a la vez cuestionar más profundamente el modo de producción teatral con el cual se sentían enfrentados. Sin embargo estos mismos grupos no se excluyeron de participar políticamente ni de colaborar con organismos intermedios. Y cabe remarcar que en toda esta producción - y en particular en los primeros cinco años de la década - se daban referencias textuales a la situación política del país.

Tanto el teatro callejero de la Argentina como del Brasil aportaron a los discursos teatrales de sus

respectivos países la posibilidad de nuevos caminos expresivos. Que esta contribución no haya sido considerada en su momento por los teatristas en general y por la crítica especializada no significa que no tuviera valor como contribución a la construcción de un nuevo discurso teatral.

La necesidad de renovación del discurso teatral se debió también a un problema generacional: los realizadores de teatro callejero en el período estudiado fueron jóvenes casi sin participación en anteriores experiencias teatrales; cuando antes del advenimiento de la democracia no estaban empeñados en la continuidad de un práctica perdida por fuerza de la represión, sino se proponían ser agentes de la construcción de un nuevo lenguaje.<sup>172</sup> Los grupos de teatro callejero reivindicaban su producción como una tarea transformadora. Su práctica estaba inspirada por el sentimiento de que esta camada de

---

172

Es interesante consignar que la investigadora chilena Soledad Laqos de Kasai observó en su tesis doctoral sobre el teatro de creación colectiva en Chile que si su corpus de su investigación se hubiese limitado a presentar obras de veteranos de la creación colectiva (...) el énfasis se habría encontrado en la necesidad de continuidad y restauración de la tradición democrática perdida más que en la necesidad de constituirse en sujeto-agente". Ver Laqos de Kasai, Creación Colectiva: Teatro Chileno a fines de la década de los 80, Universidad de Augsburg - Dic. 1992.

realizadores que ocupó las calles debería proponer una nueva teatralidad basada especialmente en la actividad del teatro de grupo y en la búsqueda de nuevos discursos teatrales.

### 6.3. LA PRACTICA TEATRAL COMO EXPRESION DE UNA ACTITUD ETICA.

#### La pasión puesta en la calle.

El elemento propulsor de la actividad de los grupos de teatro callejero estudiados en esta tesis fue, sin ninguna duda, la pasión por el arte teatral. Esta determinó la firme decisión de los grupos por bregar contra las desfavorables condiciones materiales existentes y salir a las calles con sus espectáculos.

Esta decisión fue vigorosamente impulsada por el fenómeno político de la democracia. La reconstrucción de la democracia suministró suficientes motivos y consignas para que los jóvenes teatristas - luchando contra enormes dificultades - loqrasen organizar estructuras grupales capaces de ocupar un espacio nuevo, cargado de significados, como lo eran las calles de Buenos Aires o de las diferentes ciudades brasileñas poco después de las dictaduras militares.

Los grupos que participaron en este proceso

se caracterizaron por tener una actitud ética, es decir, un proceder orientado por principios éticos identificados con el compromiso de transformación de la sociedad. Este compromiso implicó la búsqueda de diferentes caminos para hacer un teatro que no fuera solamente un fenómeno de esparcimiento momentáneo.

En este aspecto tuvieron gran importancia las actitudes de los directores<sup>173</sup> de estos grupos. Estos directores bregaron incansablemente por el reconocimiento y la difusión de la teatralidad callejera en cuanto una nueva propuesta para el teatro de ambos países.

En los años 60/70 el teatro callejero de Europa y Estados Unidos expresó la ideología de movimientos políticos radicalizados de izquierda. La influencia del "Movement" norteamericano<sup>174</sup> y del Mayo Francés fue muy grande. Como parte de esta influencia, el teatro callejero de la Argentina y del Brasil, expresó tardíamente y en

-----  
173

En el caso de los grupos que no contaron con directores fijos siempre se pudo identificar alguna figura que ejerciera el liderazgo ideológico grupal.

174

"Movement" fue el nombre genérico dado al movimiento político también conocido como "New Left" (Nueva Izquierda) que alcanzó gran expresión en la Universidades y tuvo amplia participación en la lucha por el fin de la intervención de los EEUU. en la Guerra de Vietnam.

líneas generales, el mismo tipo de orientación ético ideológica: una actitud ética de carácter humanista, articulada expresada a través de un discurso ideológico de izquierda. La particularidad fue que en nuestros países existió una mayor influencia de la filosofía marxista aportada por los grupos militantes que ocuparon un espacio destacado en la vida política de los años 60 y 70, particularmente en la actividad político cultural de la juventud. El fenómeno de lucha armada, asociado a la existencia de un gran número de grupos partidistas de acción directa, cumplió un rol determinante en la difusión de principios generales del pensamiento marxista que fueron apropiados asistematicamente por diferentes corrientes artísticas que posteriormente volcaron estos principios a sus discursos ideológicos.

La actitud ética de los grupos de teatro callejero puede ser calificada como contestaria a los extractos sociales dominantes y a la reqlamentación ordenadora de la sociedad capitalista, con la reafirmación de los derechos de libertad del ser humano.

El teatro callejero de los años 80, hizo más explícito su compromiso con los aspectos humanísticos y comunitarios de este marco ético. Aun reivindicando los



sectores subalternos de la sociedad como valor social rescatable, por ser víctimas de la opresión del sistema capitalista, estos los grupos dieron mayor importancia al fomento del encuentro social a nivel comunitario que al conflicto entre las clases. Es decir, que los aspectos humanísticos de la ética ganaron mayor peso en el discurso teatral callejero al expresar como preocupación la necesidad de lograr la unidad de todos los sectores sociales - que no fuesen los directamente responsables por la existencia del Estado terrorista - para posibilitar la reconstrucción de una nueva sociedad democrática. Aquí se observa el tratamiento del autoritarismo como una categoría poco precisa. Mientras los agentes de la represión son claramente identificados por los grupos, la actitud autoritaria, que estos mismos grupos consideraran la base del Estado represivo, aparece como diseminada en toda la sociedad. Esto determinó que los grupos realizaran críticas al conjunto de los sectores sociales con el objetivo de transformar la actitud autoritaria en solidaria a través de una re-lectura de la historia del país.

Renegando del discurso - tan difundido en los años 80 y 90 - que afirma la muerte de las ideologías, los grupos de teatro callejero reivindicaron la utopía de

alcanzar una vida comunitaria solidaria fundada en el igualitarismo. Igualitarismo, entendido aquí como el fin de opresión de una clase social sobre otras y la constitución de una sociedad fundada en principios de justicia.

En el caso argentino se nota una transición entre los dos primeros años de la nueva democracia y los años de declinación del movimiento de teatro callejero. Los grupos presentaron a principio un discurso muy combativo a nivel macro social - la democratización del país - para después manifestar preocupaciones más al nivel de la actividad sociocultural barrial o regional.

En esta transformación se pudo observar que los planteos éticos se fueron haciendo cada vez más centrados en la actitud del individuo frente a la sociedad. También es importante dejar claro que en ningún momento desapareció el compromiso con el cambio social, lo que se insinuó fue una nueva comprensión del proceso histórico de transformación social en el cual el cambio individual aparecería como el punto de partida de la revolución social.

Estas observaciones sobre el teatro callejero argentino deben ser comprendidas como parte de un proceso que no se desarrolló en toda plenitud porque fue

interrumpida a raíz de las crisis grupales y el fin del movimiento.

En el caso brasileño se puede identificar la misma actitud ética y un discurso ideológico semejante. Sin embargo, los grupos brasileños no pasaron por la transición apuntada en el caso argentino. Desde el comienzo de su actividad los grupos brasileños expresaron una acentuada preocupación por los cambios sociales al nivel de micro contextos. Pese a eso, estos mismos grupos no dejaron de colaborar en diversas oportunidades con organismos de lucha social y política.

Cabe destacar que los grupos brasileños, inclusive los que lograron la profesionalización de sus miembros, mantuvieron su orientación ética, hicieron y hacen en su práctica teatral un ejercicio permanente de concreción de sus productos artísticos dentro de este marco ético.

Es importante resaltar que este análisis trata de describir un período circunscripto hasta los dos primeros años de la década de los 90, reconociendo que, respecto de los grupos que se encuentran en pleno proceso creador y productivo, es imposible suponer los caminos futuros.

La existencia de una actitud ética funcionó y funciona como elemento contenedor de los grupos. Es alrededor de ésta que se articula el discurso teatral de una actividad que depende fundamentalmente de la vida grupal.

#### 6.4. EL VINCULO CON EL CONCEPTO DE CULTURA POPULAR Lo "popular" como fuente inspiradora

##### 6.4.1. LA CULTURA POPULAR COMO FUNDAMENTO DE LA PRACTICA TEATRAL

El término "popular" será empleado en este trabajo por ser parte fundamental del ideario del conjunto de los grupos de teatro callejero aquí estudiados, pese a que la amplia gama de significados que le son atribuidos explicita lo delicado de su utilización.

Esta permanente referencia a las prácticas de la cultura popular se debe especialmente a que estos grupos reconocen a la calle como el espacio del artista popular y identifican su quehacer con la cultura popular. Por lo tanto la cultura popular aparece como referencial natural para el teatro callejero. Sin embargo, cabe cuestionar lo que los grupos realizadores entienden por cultura popular.

Los grupos argentinos comprenden la cultura popular como una manifestación de la cultura de los

sectores desposeídos de la sociedad. Sectores estos que aparecen enfrentados - a nivel de intereses en cuanto grupo social - a los estamentos del poder político y económico. Esto quedó explicitado en puestas en escena como Moreira, Van a matar a Dorrego, El Alma del Murgón, y El Gigante Amapolas. El concepto de lo popular expresado en estos espectáculos tiene claramente una base políticoideológica. Para los grupos, la realización de un arte popular significó la utilización de una temática politizada, vehiculizada a través de un discurso con signos culturales popularizados, es decir, con componentes informacionales reconocibles por toda la población.

El Grupo Dorrego realizó con Boca - River una clara síntesis de esta comprensión de lo popular. Este espectáculo utilizó el fútbol y el radioteatro como elementos de la cultura popular para sostener la narración de la historia de la vida política de la Argentina, consecuencia de un complejo análisis político.

Para los grupos argentinos hacer un teatro que fuera popular y que encontrara resonancia en los sectores sociales ajenos al discurso teatral dominante, no significó de ninguna manera buscar el público de los

barrios marginales o de la periferia de la ciudad.<sup>175</sup>

Esta característica diferencia profundamente el teatro callejero argentino de los años 80 de la experiencias previas a la Dictadura. Eso se debió al hecho de que en los años 80 el sentimiento predominante era la democratización de la sociedad, con un criterio amplio y sin las delimitaciones ideológicas clasistas que fueron determinantes en las décadas de los 60 y 70. Así, lo popular asumió en la conceptualización de los grupos una definición poco precisa que se basó especialmente en la referencia a elementos fundacionales de la cultura argentina - o mejor porteña. Algunos de estos elementos fueron las técnicas del circo, géneros musicales, mitos populares - como el Moreira, o géneros expresivos del pasado<sup>176</sup>.

La cultura popular sirvió a los grupos

-----  
175

Estos grupos realizaron esta clase de experiencia especialmente durante los diferentes festivales a los que concurrieron en el interior del país. Los festivales de Córdoba tuvieron como práctica programar funciones de los espectáculos de teatro callejero en los barrios periféricos de la ciudad.

176

Es interesante observar que muchos de los grupos reivindicaban el radioteatro como género expresivo popular al mismo tiempo que atacaban ideológicamente la televisión como medio masificante y alienante. Es decir: el radioteatro - género muerto - ganó un valor cultural mientras los géneros vivos se caracterizaban como enemigos en la confrontación ideológica.

brasileños como motivo inspirador. Pese a eso encontramos que los grupos no se preocuparon por establecer un concepto claro de lo que significaba lo popular.

Algunos de estos grupos definieron la cultura popular tomando en consideración que la creación de dicha cultura surgió como alternativa a la cultura burquesa dominante. La postura común a todos los grupos fue tomar lo popular como manifestación cultural autónoma articulada a nivel de las comunidades regionales.

Esta conceptualización no excluyó la caracterización de lo popular en el marco de un enfoque sociopolítico en el cual la ubicación de los practicantes de esta cultura se encontrarían en la base de la pirámide social, tal como lo mencioné con referencia a los grupos argentinos.

Dos grupos - el Tá na Rua y el Oi Nóis Aqui Traveiz - trabajan más claramente con el objetivo de llegar a un público popular. Ambos grupos buscaron áreas periféricas para la presentación de sus espectáculos, pero no dejaron de actuar en otros espacios, es decir, que la decisión de realizar un trabajo con raíces populares para un público de extracción popular no significó una exclusividad, más bién los grupos buscaron un equilibrio

entre actuar en zonas periféricas y en zonas centrales de sus respectivas ciudades. El Grupo Tá na Rua en los últimos años definió como espacio preferido el centro de Rio de Janeiro por considerar que en este espacio se reunía una mezcla polimórfica de espectadores que era mucho más rica que la homogeneidad que se encontraba en una "favela".

Los grupos callejeros del Brasil reivindican a la cultura popular como referente estético más importante. Sin embargo, el grupo que apoyó su elaboración técnica en manifestaciones propias de la calle fue el Tá na Rua, que ideó su entrenamiento actoral inspirado, entre otras cosas, en las diversas técnicas de los buscavidas callejeros, ya sean artistas o simplemente vendedores o mendigos. Todos los otros grupos estudiados se apropian de elementos de la cultura popular para la elaboración de sus puestas en escena, constituyendo así un teatro repleto de referentes culturales que sugiere intertextualidad<sup>177</sup> con las manifestaciones culturales populares, nutriéndose de esta y a la vez nutriéndola. La puesta en escena de *Romeu e Julieta del Galpão* es un caso ejemplar de esta práctica.

---

177

Ver Diccionario de Teatro de Patrice Pavis.



Toda la música del espectáculo está tomada de la tradición musical popular de Minas Gerais; la escenografía reproduce, sin sutilezas, el mundo kitch de las casas del interior y el vestuario se inspira en los colores pasteles de las casas de los pueblos de Minas.

El vínculo con la cultura popular se apoyó fuertemente en los intentos de rescate de la cultura regional por parte de los diferentes grupos de teatro callejero.

El referente de las manifestaciones culturales regionales operó como punto de apoyo para la re-creación de lenguajes teatrales insertos en la tradición del espectáculo callejero y al mismo tiempo funcionó como puente de contacto con el público.

Por esta segunda razón el teatro callejero de la década del 80 logró crear lazos con el público ocupando un espacio de reconocimiento que favoreció el fortalecimiento de los grupos.

Las culturas regionales - llenas de historias, leyendas, fábulas, y códigos expresivos de los más variados - nutrió la creación teatral callejera con innumerables ejemplos de libertad, ya sea con narrativas libertarias, ya sea con prácticas corporales fundadas en la

libre expresión.

Los grupos direccionaron sus experiencias en el sentido de apoyarse en sus culturas regionales para, desde los instrumentos teóricos y técnicos del moderno teatro crear una teatralidad profundamente marcada por la cultura popular sin proponerse ser expresión cultural de los sectores menos privilegiados de la sociedad.

Esta actitud funcionó como una suerte de respuesta al régimen militar que utilizó la violencia al mismo tiempo que instrumentó una bien estructurada operación de masificación cultural que buscaba encuadrar la producción cultural del conjunto del país en el marco de la producción cultural de los grandes centros urbanos como Rio de Janeiro y São Paulo.

No cabe duda de que tanto en la Argentina como en el Brasil los conceptos genéricos de la cultura popular sirvieron como fundamento de la práctica de los grupos teatrales callejeros. Esto se debió principalmente a que los grupos se reivindicaran como expresión de esta cultura<sup>178</sup>. Pese a eso, en los últimos años de la década

---

178

Existen excepciones como es el caso de La Organización Negra que no se relacionó con la cultura popular.

de los 80 se observó un cambio en esta actitud y los grupos, comenzaron a reivindicar su teatro como un discurso teatral marginal - próximo a las manifestaciones culturales populares - que expresaba un compromiso cuestionador del discurso teatral dominante.

La cultura popular aparece como sustrato de los lenguajes escénicos utilizados por los grupos, y efectivamente estos grupos son parte de una tradición del espectáculo callejero que aparece asociado a la cultura popular. Es importante notar que este teatro callejero no nace espontáneamente en el seno de la tradición popular, sino que la busca como referente cultural con el fin de establecerse un universo de pertenencia.

#### 6.4.2. EL RESCATE DE LOS LENGUAJES POPULARES.

La tarea de rescatar los lenguajes teatrales populares impulsó gran parte del esfuerzo creador de los grupos de teatro callejero. Seguros de que solamente en las experiencias teatrales propias de la cultura popular se podría encontrar un modelo que posibilitara la estructuración de un nuevo discurso teatral los grupos se propusieron revisar la tradición espectacular de la calle.

Este rescate fue intentado desde dos actitudes: una en la cual algunos grupos, como La Agrupación Humorística, el Dorrego, el Tá na Rua, el Fora do Sério realizaron verdaderas investigaciones antropológicas para identificar elementos de la tradición popular con el fin de crear algunos espectáculos o desarrollar procedimientos técnicos expresivos. La otra actitud fue aquella en que los grupos utilizaron en sus espectáculos signos de la cultura popular para posteriormente profundizar en el análisis de éstos y finalmente incorporarlos a sus repertorios técnicoexpresivos.

En el caso argentino ese rescate encontró una justificación en el hecho de que los teatristas se proponían crear un teatro con raíces nacionales y en el caso brasileño, en el hecho de que se buscaba establecer una teatralidad regional.

#### 6.4.3. EL ESPECTACULO CALLEJERO COMO ESPACIO DE COMUNION En búsqueda de la ceremonia teatral

Como fue dicho anteriormente, los grupos teatrales callejeros, estaban preocupados fundamentalmente por establecer un fuerte vínculo con el público. Este

vínculo debería ir más allá del simple hecho de lograr éxito con sus espectáculos. Los grupos aspiraban llegar a ser algo esencial para la vida comunitaria, buscaban que sus espectáculos se convirtiesen en ceremonias teatrales. El objetivo era promover eventos teatrales que integrasen el grupo artístico con el público.

El concepto de ceremonia teatral no fue delimitado y analizado por los grupos callejeros, aunque buscaban alcanzar la ceremonia como forma teatral por excelencia.

Pese a comprendían que el teatro se da como hecho estético propicio a la comunión, los grupos no enfocaron este fenómeno desde un punto de vista sociocultural. Más bien, encararon la realización de espectáculos que aludían a la idea de ceremonial, y para ello utilizaron símbolos diversos asociados a diferentes ritualidades de nuestra sociedad, y particularmente a la simbología del catolicismo.

Eso no quiere decir que estos mismos grupos no hubieran logrado, efectivamente, ceremonias teatrales con sus representaciones. El caso de Boca-River es un ejemplo, pues se logró una estrecha interacción con el público, un estado de total comunión con los espectadores.

Este espectáculo tocó tan profundamente la sensibilidad de los vecinos que se reunían en el Parque Lezama, que en poco tiempo, asistir a la representación se transformó para los visitantes del parque en un hecho "obligatorio". La ceremonia teatral fue lograda porque se generó la necesidad del espectáculo.

No solamente a través del tema tratado los grupos callejeros lograron crear efectivamente ceremonias teatrales. El trabajo del grupo Galpão presenta características en las cuales el grado de comunión con el público se establece principalmente a partir del acercamiento entre el universo imaginario colectivo y los signos utilizados en sus puestas en escena. El grupo pone en funcionamiento un mecanismo con el cual el universo visual y auditivo del público aparece en la escena transformado y resignificado. Eso permite crear una empatía inmediata y abre las puertas para una interacción profunda con los espectadores. En la puesta en escena "Corra em quanto é cedo" el grupo representaba - como elemento fundamental del espectáculo - un pastor evangelista realizando una plegaria musicalizada en la calle. Las imágenes de un coro de mujeres humildes cantando enardecidas y del pastor "sambando" exaltado alabando a

Jesús eran suficientes para que todo el espectáculo se convirtiera en momento de profundo encuentro entre el público accidental de la calle y los artistas.

Las presentaciones de Moreira del Teatro de La Libertad en 1983 fueron ceremonias poderosas y conmovedoras. El público depositaba en éstas todos sus sentimientos de dolor y de esperanza tan caros al momento político en el cual vivía el país.

Cuando los grupos intentaron realizar un teatro ceremonial alcanzaron, en realidad, hacer un teatro que reproducía de ritos - los procedimientos propios de los ceremoniales - creando situaciones que buscaban impactar al público desde un costado menos intelectual y más sensorial.

El grupo Dorrego con sus espectáculos relativos al medievo<sup>179</sup> quizo poner en la plaza fantasmas colectivos a partir de imágenes de fácil asociación con la Inquisición, o con mundos míticos. El Teatro de La Libertad con Ríos del mañana y Las ruinas del infierno intentó romper definitivamente con la historia lineal y permitir a través de un lenguaje preñado

---

179

La Danza de la muerte y La nave de los locos.

de códigos rituales una participación sensorioafectiva del público. El grupo *Oi Nós Aqui Traveiz* con su espectáculo Danza de la conquista - creado como puesta en escena ritual - se proponía a conmover al público a partir de la posibilidad de identificar el conquistador de América a través de símbolos de la Iglesia.

Todos estos intentos resultaron menos efectivos que los espectáculos realizados a partir de la utilización de textos y sin una preocupación puntual por la realización de ceremonias y por la ritualización.

Si los grupos callejeros hubiesen encarado el concepto de ceremonia teatral tal como la caracterizó Jean Duvignaud<sup>180</sup> descubrirían que la mayoría de sus espectáculos se constituyeron en pequeñas ceremonias que tuvieron el valor de acercarlos mucho a sus objetivos de comunión con el espectador callejero.

#### 6.5. LA INFLUENCIA DEL TEATRO DE EUGENIO BARBA El desembarco del "teatro antropológico"

Existe un punto de inflexión en la

---

180

Ver capítulo La naturaleza de los vínculos entre teatro y sociedad.



trayectoria de los grupos de teatro callejero de la Argentina y del Brasil. Este punto fue la llegada a nuestro continente de los grupos europeos vinculados con los postulados del teatrista italiano Eugenio Barba.

En ambos países los grupos callejeros empezaron sus actividades sin un modelo de teatro callejero vivo en el cual inspirarse. Esta carencia desapreció cuando en 1986 Eugenio Barba visitó Buenos Aires por primera vez.

Barba no trajo a nuestro continente exclusivamente un modelo de teatro callejero, también aportó conceptos sobre la formación técnica del actor y sobre la vida del grupo. Su larga experiencia de teatro de grupo - en 1986 hacía casi 20 años que estaba al frente del Odin Teatre -, y su aprendizaje con Jerzy Grotowski, fueron credenciales más que suficientes para que los grupos de teatro callejero, entre otros tantos teatristas, prestasen mucha atención a sus ideas.

Paralelamente a las visitas de Barba diversos grupos europeos también relacionados con la llamada "antropología teatral"<sup>181</sup> realizaron sendas giras por la

---

181

La Antropología Teatral fue un término acuñado por Barba y difundido a partir del Encuentro del Tercer Teatro en Bérqamo Italia en 1978. Ver (Cruciani/Falsetti 1992).

Argentina y el Brasil. Tanto Barba con el Odin Teatret como otros grupos tuvieron diferentes tipos de recepción, desde las más acaloradas bienvenidas hasta el rechazo total.

Para describir algunas de las posturas que demostraron el más rabioso rechazo basta con leer la Revista Picadero nº 2 de setiembre de 1987 publicada en Buenos Aires pocos días después del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico realizado en la ciudad de Bahía Blanca.

En el artículo firmado por Jorge Lopez Vidal, uno de los editores de Picadero, se establece una comparación entre las ideas del "Teatro Antropológico" y las ideas del director colombiano Enrique Buenaventura. Esta comparación sirvió como argumento para demostrar que mientras el teatro antropológico se fundaba en una estructura vertical y elitista que tomaba como referencias culturales formas teatrales "practicadas por círculos de sacerdotes o pequeños círculos de clases pudientes de la India"<sup>182</sup>, el teatro de Buenaventura era descripto como

---

182

Picadero Año 2 Nº2 de setiembre de 1987. Página 5, 6.

una práctica cultural horizontal. Esta línea de argumentación servía para rechazar a Barba como exponente de una cultura dominante que se presentaba para intervenir en la producción autónoma de nuestro continente.

En el Brasil, la visita de Barba fue organizada por el núcleo teatral vinculado a la Universidad de Campinas (UNICAMP), el LUME. Esta visita contó con el apoyo de la Fundación Nacional de Artes Escénicas (FUNDACEN)<sup>183</sup>.

La experiencia realizada en Campinas - cursos y talleres - permitió a un reducido número de teatristas un primer contacto con los conceptos del "teatro antropológico". Ya en las reuniones de trabajo coordinadas por Barba, en el estado de Rio de Janeiro, junto a varios teatristas brasileños, se generó un clima de hostilidad. Muchos de los presentes lo criticaron por su presunta actitud autoritaria.<sup>184</sup>

Se pudo observar que las actividades

---

183

La FUNDACEN era un organismo estatal dedicado al fomento de las artes escénicas.

184

Ver la publicación del Boletim Informativo do INACEN, año II 2ª serie. Nº 9 de octubre de 1987. Eugenio Barba no Rio: Azar e rigor de Yan Michalski; Eugenio Barba e o trabalho como o ator de José Ronaldo Faleiro; Barba: um produtivo desencontro de Clóvis Levi.

didácticas realizadas durante las visitas de Barba generaron polémica. Sin embargo, sus ideas acerca del teatro y los espectáculos de su grupo fueron recibidos con mucha aprobación<sup>185</sup>. La aplicación técnica y la capacidad expresiva de los actores fue lo que más impactó a los teatristas de ambos países.

#### 6.5.1. LAS VISITAS DE LOS GRUPOS EUROPEOS Y LA INCORPORACION DE NUEVOS CONCEPTOS TEATRALES POR PARTE DE LOS GRUPOS DE ARGENTINA Y BRASIL

El contacto de Barba con nuestros países abrió las puertas a la posibilidad de que diversos grupos europeos vinculados a las ideas de la "antropología teatral" empezasen una convivencia fluida con nuestros medios teatrales. Fue así que nombres como Odin Thetre, Farfa, Poltlash y Tásabile Di Bérqamos se tornaron familiares a los teatristas de la calle.

Los espectáculos de estos grupos europeos dejaron la fuerte impresión de que la teatralidad de la

---

185

En Rio la gran frustración de la primera visita de Barba se originó en el hecho de que la actriz Iben Naqel Rasmussen se enfermó y el Odin no pudo presentar sus espectáculos. En esta ocasión solamente se presentó el espectáculo del Canadian Project Esperando el amanecer con el actor Richard Fowler.

calle era posible desde un planteo estético mucho más exigente de lo que se habían propuesto, hasta entonces, los grupos callejeros argentinos o brasileños.

Estos grupos combinaron las presentaciones de sus espectáculos con la realización de talleres o sesiones de intercambio con grupos locales. Esta práctica permitió la difusión de las ideas estéticas y de los procedimientos técnicos de dichos grupos y estrechó los vínculos entre los diferentes grupos.

En la Argentina el resultado inmediato de este proceso fue la utilización, en espectáculos de los grupos locales, de innumerables elementos de utilería - tales como los zancos; las banderas; y la acrobacia - que eran propios de las puestas en escena de los grupos europeos. Fue así como las calles de Buenos Aires volvieron a encontrarse con los zancos, y la acrobacia pasó a ocupar un sitio en las clases de las escuela de teatro.

Como el concepto de entrenamiento cotidiano - según los parámetros que proponían Barba y sus seguidores - demandaba un grado de entrega casi total, los grupos de Buenos Aires, en su totalidad no profesionales<sup>186</sup>, no

---

186

En el sentido de que no sobrevivían de su labor teatral callejera.

podieron utilizar esta metodología de trabajo por lo que incorporaron fundamentalmente las ideas relativas al entrenamiento corporal como desarrollo de las capacidades físicas del actor sin ahondar en el concepto del entrenamiento como "espacio privado de autoconocimiento e investigación del actor que lleva al desarrollo de una sensibilidad distinta de la del cotidiano"<sup>187</sup>.

Los grupos brasileños que fueron directamente influenciados por las ideas del "teatro antropológico" - excepto el Tá na Rua -, tomaron de Barba principalmente el concepto de teatro de grupo. Es decir, el concepto de que el trabajo teatral debe estructurarse a partir de un cotidiano e intenso proceso de convivencia. Además, con miras a lograr una condición financiera que permitiera a los actores dedicarse exclusivamente a la actividad teatral, los grupos crearon estructuras de funcionamiento.

Eso facilitó que estos grupos pudieran desarrollar un trabajo de investigación acerca de las

---

187

Luis Otávio Burnier. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba. B.I. INACEN. Año II, 2ª série, nº 9, Rio de Janeiro, 1987.

propuestas de Eugenio Barba y experimentaran en su práctica cotidiana los procedimientos utilizados por los grupos europeos anteriormente mencionados, incorporando algunos y descartando otros.

También se pudo observar el uso de los zancos, de las banderas y de la acrobacia, como novedades escénicas.

El mayor aporte de la "antropología teatral" al teatro callejero de Argentina y del Brasil fue la sistematización de un discurso teórico que atribuía valor al teatro callejero en cuanto modalidad teatral importante en el marco de la teatralidad moderna.

Eugenio Barba fue la figura de renombre mundial que tuvo la virtud de reubicar el hecho teatral callejero en el panorama del arte teatral actual y suministrar una amplia gama de instrumentos técnicos para la realización de espectáculos callejeros.

tomaron al modelo de espectáculo de Barba como una fórmula inspiradora.

El modelo teatral de Eugenio Barba, asentado en la investigación de técnicas expresivas, en el proceso creador del actor, y al mismo tiempo fundamentado por un sólido discurso ideológico crítico a la sociedad capitalista occidental permitió a los grupos de teatro callejero de Argentina y Brasil encontraren una alternativa que facilitó su alejamiento del modelo del teatro callejero "politicizado" - considerado a partir de entonces como signo de anacronismo - al mismo tiempo que contenía los objetivos de reconstrucción de la cultura popular o regional.

El discurso ideológico de Barba - conmovió a los teatristas de la calle -, y el impacto estético de los espectáculos de los grupos europeos - tales como el Tascabile di Bergamo y el Poltlash - vinculados a la "antropología teatral" determinó un brusco cambio en los planteos de una gran cantidad de grupos callejeros de la Argentina y del Brasil.

#### 6.6 LA DECADENCIA DEL TEATRO CALLEJERO EN ARGENTINA Y LA ASCENSION DEL TEATRO CALLEJERO BRASILEÑO: RAZONES Y CONSECUENCIAS.

Los caminos seguidos, a partir de la segunda



mitad de la década del 80, por los teatros callejeros de la Argentina y del Brasil fueron bastante diferentes: mientras el teatro callejero argentino se precipitó en una crisis profunda en la cual se observó la desaparición de la mayoría de los grupos<sup>188</sup> y la desarticulación del MOTEPO; el teatro brasileño entró en un período de ascensión con el surgimiento de nuevos grupos, festivales en varias ciudades del país, publicaciones - aunque no periódicas -, y con la consolidación de los grupos con largas trayectorias.

El gran interrogante es: ¿por qué estos dos sistemas teatrales, aparentemente semejantes, siguieron direcciones tan opuestas?

El teatro callejero de la ciudad de Buenos Aires surgió por el empuje de una situación política específica y se sometió a esa conjuntura político-social particular - el momento democratizante - y no pudo

---

188

Al comenzar la 2ª mitad de la década del 80 existían en Buenos Aires más de diez grupos que, entre otros tipos de teatro, también realizaban espectáculos callejeros - Grupo del Encuentro; SurTeatro; Teatro de La Libertad;; Grupo Calidoscópico; Dorrego; Agrupación Humorística la Tristeza;; La Obra -. Ya en 1993 ninguno de estos grupos seguía existiendo. La Organización Negra se escindió y el Grupo Catalinas Sur mantiene su actividad barrial.

construir un proyecto que lo sostuviera una vez que el proceso político adquirió características de rutina. Cuando la sociedad argentina, en su conjunto, empezó a ver frustradas las enormes expectativas que había depositado en la nueva era democrática, ocurrió un fenómeno dispersivo que contribuyó a disgregar diversos organismos sociales<sup>189</sup>.

Un ejemplo del marco político que ayuda a situar históricamente la apertura de este proceso, fue la actitud adoptada por el gobierno del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) frente a los sucesos de la rebelión militar de la Semana Santa de 1987. Desde el simbólico balcón de la casa de gobierno el presidente después de negociar con los rebeldes, dijo a la multitud - autoconvocada en todo el país en defensa de la democracia -, que los militares alzados eran "héroes de la Guerra de Malvinas equivocados y que la casa estaba en orden". Concluyó con unas tristemente célebre "Felices

---

189

Desde partidos políticos - especialmente del campo de la izquierda - hasta organizaciones sindicales sufrieron este proceso de dispersión que resultó en una aparente pérdida de interés por parte de la gente en las luchas socio políticas.

Pascuas"190.

La sensación de desamparo y desconfianza frente a lo que fue interpretado por la sociedad como una traición del poder político, fue ratificada e incentivada a partir del final de la década del 80 cuando desde los niveles más altos del "establishment" surgieron voces para pregonar la "muerte de las ideologías" surgiendo una nueva onda individualista que pareció inundar el tejido social.

En este marco el movimiento de teatro de grupo, en particular el teatro callejero, sufrió un fuerte impacto. Los grupos de teatro callejero perdieron el rumbo que los orientaba y se vieron frente a un vacío: Si la opción por la calle significó ir hacia un público que los necesitaba, porque era parte del proceso de transformación social, ¿cuál era la función de los grupos una vez desestructurado este proceso social?

Considerando que: los espacios democráticos - que permitían la utilización de las calles - siguieron existiendo; que no hubo cambios sustanciales con relación a

-----  
190

Es interesante observar que en dicha manifestación se encontraba presente el Odin Teatre y miembros de diversos grupos de Buenos Aires - con vestuarios de diferentes espectáculos - manifestando contra la amenaza autoritaria.

los financiamientos de organismos estatales para la actividad teatral callejera - ya escasos en los 80 -; y que los espacios que los medios de comunicación de masa - principalmente la prensa escrita - dedicaron a los eventos callejeros tuvieron un relativo crecimiento a partir de las visitas de los grupos europeos; llegamos a la conclusión de que los fenómenos que la crisis del teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires se dio porque a partir del impacto de la conjuntura descrita anteriormente los grupos no construyeron alternativas de financiamiento, que posibilitasen el mantenimiento de estructuras grupales con capacidad para crear proyectos teatrales cada vez más maduros. El teatro callejero no alcanzó el status de "profesional" en el sentido estricto del término y eso imposibilitó la creación de un discurso teatral que se mantuviera pese al cambio del ambiente político.

Muchos factores fueron los que operaron como obstáculo impidiendo que los grupos loqrasen estructurarse profesionalmente:

La ideología proponía de los grupos de teatro callejero proponía una actividad colectiva en prol del arte teatral, y reivindicaba como un deber del Estado el financiamiento de la actividad teatral callejera. Como

consecuencia los grupos callejero lucharon energicamente con los organismos estatales para lograr aportes para el teatro callejero. Los grupos callejeros dedicaron enormes esfuerzos en articular proyectos culturales - tanto a nivel municipal como nacional - para poder sobrevivir a lo largo de los años, pero no organizaron, al mismo tiempo, alternativas independientes sólidas. Las alternativas de los grupos casi siempre recayeron en el dictado de talleres y cursos, casi todos ofrecidos a organismos estatales que a cambio no ofrecían remuneraciones suficientes para las necesidades de sobrevivencia de los teatristas.

Cuando algún director - como fue el caso de Carlos Riso Patrón del Grupo Dorrego - intentó crear condiciones para que el grupo conquistara un espacio junto a empresas para financiar su producción, descubrió que la crisis grupal - por cuestiones financieras - ya estaba desatada<sup>191</sup>, y así no tuvo tiempo para experimentar una forma alternativa de financiamiento.

La experiencia de Enrique Dacal al frente del

---

191

Este proceso se dió cuando el grupo estaba presentando su último espectáculo La nave de los locos. Coincidió con el momento en el que el Dorrego empezó una promisorra carrera por festivales internacionales.

Teatro de La Libertad también es ejemplar. Dacal realizó diversos intentos en el sentido de reagrupar su equipo en torno a la refundación del grupo para poder romper los obstáculos y seguir produciendo su teatro, pero, la imposibilidad de lograr una situación económica estable hizo fracasar todos los intentos.

Héctor Alvarellos persistió, a partir de su esfuerzo personal, con el fomento de la actividad callejera, pero, para eso tuvo que desechar la idea de mantener un grupo permanente y se vio obligado a organizar agrupaciones que siempre tuvieron carácter temporario.

La actitud de los organismos de fomento de la creación teatral siguió siendo de desconocimiento del teatro callejero o en lo peor de los casos ahundó en el desamparo del teatro callejero. Como ejemplo de este segundo caso está el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba - el evento teatral más importante del país - que en sus primeras ediciones reservó un digno espacio para el teatro callejero, ya en su cuarta edición (1990) destinó para los grupos de calle la participación en una muestra totalmente marginal en el panorama del festival, y siquiera les concedió un lugar en la publicación del programa del evento. Los festivales organizados por organismos de la

Municipalidad de Buenos Aires no se repitieron o tuvieron como sucedáneo eventos con poca estructura y poca difusión.<sup>192</sup>

Lo que queda evidenciado es que el teatro callejero de Buenos Aires fue fruto, básicamente, del empuje de los jóvenes teatristas que, en su intento de expresarse en libertad, optaron por la calle como espacio escénico por las facilidades que esto ofrecía y posteriormente, al trabajar en la calle, intentaron desarrollar grupalmente un teatro callejero renovador. Estos proyectos fueron interrumpidos abruptamente porque las necesidades económicas de los actores generaron presiones incontenibles en el interior de los grupos dado las condiciones de trabajo a las cuales estos estaban sometidos.

El teatro callejero brasileño, surgió como

---

192

El Festival Internacional de Teatro Callejero realizado en el Barrio de Flores (1989) contó con grupos de Brasil, Italia, Paraguay, Perú y Uruguay, aparte de inúmeros grupos nacionales. Ya en 1992 el Primer Encuentro Metropolitano de Teatro Callejero y Murqa contaban con la participación de dos elencos callejeros - La Runfla y la Agrupación Humorística Lanza Zancos - y tres pequeñas agrupaciones murqueras - Centro Murquero "Yo lo vi", Los quitapenas del Rojas y Los Delfines del Asfalto.

heredero de los grupos independientes de la década del 70, y paulatinamente fue creando espacios para su producción.

Su desarrollo en el período de la dictadura fue lento, pero, fue a partir de este período que los grupos empezaron a crear estrategias que les permitiera sobrevivir de su actividad teatral.

La permeabilidad existente en los organismos intermedios del Estado brasileño permitió a los grupos combinar los presupuestos grupales - provenientes del dinero de los propios miembros en régimen de cooperativa - con los pequeños auxilios financieros provenientes de los organismos culturales del Estado<sup>193</sup>, y así lograr mantener una producción sistemática. Como el teatro callejero pudo ocupar algunos espacios institucionales y tuvo acceso - aunque bajo restricciones - a algunas calles, fue consolidando una actividad y proyectos multifacéticos.

Al no surgir como parte de un proceso sociopolítico puntual, el teatro callejero brasileño se articuló a partir de procesos grupales independientes que

---

193

Estos auxilios estatales provenían, por lo general, de programas culturales de barrios, o de programas de fomento de la cultura popular llevados a cabo especialmente por municipalidades o secretarías de educación y cultura de diferentes estados.



en primer lugar se consolidaron para posteriormente establecer contactos permanentes con otros grupos. Es decir, que no sufrieron la enorme presión social que vivieron los argentinos en los primeros años de la democratización.

Este proceso lento facilitó la relación de los grupos con las formas culturales callejeras de cada región lo que también actuó positivamente en la elaboración de sólidos proyectos escénicos.

Los grupos empezaron su proceso de construcción proponiéndose hacer teatro callejero como una opción ideológica y estética, la opción de la calle no respondió específicamente a las carencias económicas.

Desde el inicio de esta actividad, estaba desacartada la presión económica sobre los actores, pues, no tenían expectativas de vivir exclusivamente del teatro callejero en estos principios. Así los grupos pudieron elaborar y estructurar proyectos que los llevaron a la profesionalización de por los menos el núcleo básico de funcionamiento grupal<sup>194</sup>.

---

194

Este fue el caso del Tá na Rua y del Di Nós Aqui Traveiz.

La existencia de algunas empresas que eventualmente auspician espectáculos o compran funciones contribuyó, en la etapa democrática, al crecimiento del teatro callejero.

Eso fue aprovechado por los grupos que se dedicaron a generar formas de viabilizar el acceso a los patrocinadores. La experiencia del Grupo Galpão fue la siguiente: en el grupo se destacó un responsable que, con la orientación de un importante productor artístico de São Paulo, llevara adelante toda una estructura de venta de espectáculos y canje de publicidad. El Fora do Sério también dedicó importante esfuerzo en administrar la búsqueda de patrocinio y la venta de funciones.

Esta misma estructura - casi empresaria - también reforzó la presión sobre los organismos culturales del Estado en demanda de apoyos efectivos. La experiencia adquirida por los grupos hizo con que estos conocieron y aprovecharan todos los caminos legales - leyes de reducción de aportes fiscales, etc. - que facilitaban convencer los posibles clientes.

Una institución privada, el Servicio Social

do Comercio - SESC<sup>195</sup>, organizó diversos eventos sobre el teatro callejero<sup>196</sup>, contrató grupos para la realización de espectáculos en espacios públicos, y con eso colaboró en el fomento del teatro callejero.

Si estos factores fueron fundamentales para la estructuración y sobrevivencia de los grupos callejeros, también fue decisivo el hecho de que los proyectos grupales estuvieran apoyados en fuertes vínculos con las tradiciones culturales regionales. Por lo tanto el teatro callejero al presentarse como continuidad de la tradición espectacular callejera logró ocupar un espacio social dado la repercusión de sus espectáculos y al accionar de sus miembros como animadores de la actividad cultural en sus

---

195

El SESC es una institución de carácter patronal que desarrolla actividades deportivas y culturales por todo el territorio nacional. El SESC es la institución que mantiene en São Paulo el Centro de Pesquisa Teatral - CPT que dirige el director Antunes Filho.

196

Un importante evento fue la Muestra SESC de Teatro de Calle realizada en la ciudad de São Paulo en junio de 1993. Participaron, en cinco días de funciones, doce grupos incluyendo el Tascabile Di Bergamo.

respectivas ciudades<sup>197</sup>.

Ser parte de la tradición del espectáculo callejero permitió a los grupos encontraren diferentes motivaciones que alimentan permanentemente sus proceso de creación de teatro callejero.

---

197

Todos los grupos estudiados realizan actividades de animación cultural de diversas ordenes. Dictan talleres en sus espacios de trabajo, publican material teórico sobre teatro y organizan festivales. El Galpão organiza un Festival Bienal de Teatro Callejero; el Fora do Sério es responsable por un Festival Anual de Teatro de Grupos; el Oi Nóis Aqui también organiza un festival anual. El Grupo Dikoveva de la ciudad de Petrópolis - RJ, organiza el Festival D'Outras Terras que reúne grupos nacionales y extranjeros.

## Capítulo VII

### CONCLUSIONES

En el momento de consignar las conclusiones de este trabajo vuelvo naturalmente a retomar los temas a que me he referido en las hipótesis.

Según quedó consignado en los capítulos V y VI los grupos de teatro callejero de Argentina y de Brasil se expresaron a través de lenguajes teatrales renovadores como consecuencia de la búsqueda de caminos alternativos a los intentados en los períodos inmediatamente anteriores a la instauración de las respectivas dictaduras.

Descubro que esta búsqueda de nuevos caminos no se debió totalmente, como yo proponía en mi hipótesis, a la necesidad de alejarse de los caminos ya conocidos para escapar de las imágenes del período del terrorismo de Estado; pero sí es verdad que la utilización de los modelos de los años '60/'70 hacía revivir experiencias que los grupos preferían eludir, pues, los acercaba mucho a los fenómenos sociopolíticos que las dictaduras invocaron como justificativa.

A partir de la investigación en torno del

fenómeno de "lo siniestro", y del análisis de los discursos ideológicos y artísticos de los grupos creadores de los espectáculos, resultó claro que este proceso se cumplió de manera secundaria, pues lo fundamental fue la percepción, por parte de los grupos, de que la nueva situación histórica demandaba nuevos discursos artísticos que exorcizaran los fantasmas del terror. La necesidad de responder a esta demanda fue lo que impulsó a los grupos de teatro callejero en los años '80 a buscar nuevos caminos expresivos.

El teatro político de los años 60/70 aparece en la historia de los grupos de teatro callejero de Argentina como el principal referente.

Las ideas tejidas por los grupos acerca de la experiencia del teatro político de los años '60/'70 operaron como elemento disparador de la práctica teatral callejera en la década del '80.

Posteriormente estos mismos grupos desarrollaron fuertes críticas a este teatro político y se alejaron de este modelo buscando una teatralidad que descubrieron, no existía en el teatro político de los años 60/70. En ese segundo momento, el teatro político de los

años '60/'70 siguió funcionando como paradigma, aunque con signo opuesto, pues, pasó a ser, para la mayoría de los realizadores, el ejemplo de un teatro carente de relevancia artística. Como consecuencia, trataron de establecer procedimientos de vida grupal, y formas de relación con el contexto político, distintos de los que dominaban en la actividad teatral de los años 60/70. Para los teatristas de los años 80, existía una clara necesidad de no reeditar los procedimientos políticos de la generación de los años 60/70, porque impedían la articulación de nuevos discursos artísticos.

El rescate de la cultura regional y la ocupación de los espacios permeables que existían en las estructuras institucionales - gubernamentales o no - desde el último período de la dictadura militar, fue la estrategia que facilitó la actividad de los grupos de Brasil.

Por otro lado, a través del rescate de la cultura regional los grupos descubrieron nuevas posibilidades de expresar sus ideologías políticas y de cuestionar el autoritarismo, por medio de formas artísticas de fácil comprensión por parte del público.

Como ejemplo de este procedimiento, se puede citar los espectáculos del grupo Fora do Sério. Sus creadores se apropiaron de formas culturales originales de la región de Ribeirão Preto para fundirlas con las estructuras de la Commedia d'ell Arte; lograban así un lenguaje teatral dinámico con el que el público se identificaba fácilmente. También puedo citar el trabajo del Galpão de Belo Horizonte que investigó las raíces culturales de su región de pertenencia para crear un discurso teatral en el que dominan signos originales, especialmente en el habla, en los trajes de escena y en la utilería. El Galpão empleó el lenguaje del hombre del campo de Minas Gerais fundido con el discurso de uno de los más importantes escritores mineiros - João Guimarães Rosa - para lograr un "Romeo y Julieta" regionalizado, e investigó la estética de las sectas evangélicas de Belo Horizonte para componer el espectáculo cómico Corra enquanto é tempo.

Como el público es muy sensible a las expresiones teatrales que de alguna manera le pertenecen, la expresión de las ideologías grupales, y el cuestionamiento al autoritarismo se hacen presentes sin que eso signifique una estrategia impuesta por los grupos para



filtrar sus respectivos discursos políticos.

Así, los grupos teatrales callejeros pudieron ocupar un espacio en la vida cultural de sus respectivas ciudades; posteriormente, esto les permitió crear estructuras de profesionalización grupal.

El paso de un teatro callejero militante a un nuevo tipo de teatro callejero se hizo muchas veces abandonando bruscamente un modelo basado en contenidos fundamentalmente políticos para abrazar inmediatamente un modelo teatral esteticista. Se construyeron nuevos discursos teatrales exclusivamente a partir de prácticas tomadas de los trabajos de otros grupos, especialmente de grupos extranjeros. Esta actitud creadora determinó una inflación de signos y técnicas expresivas que no se correspondían con un proceso orgánico de experimentación grupal.

Analizando las diferentes trayectorias grupales, pude observar, que la reflexión y la investigación aparecieron como fenómenos posteriores al contacto con los modelos europeos. Hubo pues una tardía reubicación grupal frente a los modelos elegidos, lo cual determinó cambios abruptos originados por la necesidad

de mantener la cohesión del grupo.

Seguramente, el proceso hubiera sido otro si la reflexión y la investigación hubieran actuado al producirse el contacto primero. Sucede que los grupos de ambos países no estaban preparados para este contacto porque carenían de información y porque existía un desfase entre la práctica y los fenómenos de racionalización del oficio.

El teatro callejero, como parte de nuestra cultura de países periféricos, ha estado siempre pendiente de los modelos oriundos de los centros de la cultura europea o norteamericana: por lo tanto este teatro se articuló como una práctica creadora que busca ante todo solucionar el tema del modelo teatral.

La experiencia demostró que la utilización, por parte de los grupos de teatro callejero de modelos teatrales extraños a su propia cultura, generó discursos teatrales frágiles e imposibilitó la consolidación de prácticas creadoras duraderas. Esto indica que es preciso reconocer las influencias externas como tales y sólo utilizarlas como aportes secundarios en la elaboración de discursos teatrales enraizados en la tradición cultural; sólo así se originarán discursos verdaderamente

renovadores para el teatro callejero y se crearán vínculos con el público que trasciendan la relación circunstancial.

Opino que para suplir la carencia de modelos teatrales propios es necesario realizar un trabajo de experimentación - desde la práctica teatral grupal - de los medios expresivos del espectáculo callejero y a partir del trabajo del actor. Y si bien en Brasil se logró un crecimiento del teatro callejero, creo que es necesario que los realizadores callejeros reflexionen sobre la especificidad de las técnicas de actuación callejera. Y examinen hasta donde sería posible que el actor se despojase de todos los artificios escenotécnicos y desarrollara su capacidad de captar por sí mismo la atención del público callejero de nuestras grandes ciudades.

No me quedan dudas sobre el desafío que eso significa, pero es necesario reubicar esta expresión teatral como experiencia artística en la que el actor sea el eje del espectáculo. Eso posibilitará que se reflexione sobre las potencialidades de un teatro callejero cuyas formas expresivas se despliequen en función del arte del actor.

Esta reflexión tiene carácter de urgente

especialmente en el caso brasileño pues el desarrollo del teatro callejero ejerce una creciente atracción sobre los actores jóvenes. Dado que actualmente se puede observar el surgimiento de nuevos grupos de teatro callejero en Brasil, sería el momento de ampliar las discusiones sobre la especificidad del teatro callejero y el desarrollo de sus medios expresivos.

Cuando participé del Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (Brasil) - Escenario y calle, en junio de 1994, con mi grupo Escena Subterránea, tuve oportunidad de ver hasta qué punto esta discusión es necesaria. Durante una mesa de debates, que respondía al sugestivo título de "Teatro en la calle o teatro callejero", se hizo claro que ninguno de los varios realizadores de teatro callejero presentes en el debate podía enunciar una conceptualización clara de su propio objeto de trabajo. Después de dos horas de intercambio de ideas apenas se alcanzó a empezar a polemizar acerca del concepto de teatro callejero, concepto que propuse para la discusión y que precisamente explicito en este trabajo.

Dentro de este orden de cosas, es importante señalar que durante el período estudiado en esta investigación - años 80 - la formación del actor de teatro

callejero se dió de manera accidental.

Los primeros cursos y talleres que se dedicaron a reflexionar y a enseñar técnicas específicas de teatro callejero fueron los dictados por europeos. Posteriormente, directores de grupos locales (tanto de Argentina como de Brasil) organizaron sus propios cursos. Algunos lograron ocupar espacios institucionales oficiales, como es el ejemplo de Paco Redondo con sus talleres de teatro callejero en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires.

La formación de este tipo de actor si que siendo consecuencia del aprendizaje grupal; es decir, cada grupo que pretende realizar un proyecto de teatro callejero debe propender a que sus miembros realicen cursos y talleres sobre diferentes técnicas expresivas que se juzgan convenientes para el trabajo callejero. Debido a las características del teatro callejero la experiencia grupal adquiere una importancia fundamental en la formación del actor y en el desarrollo de técnicas expresivas apropiadas para un producto grupal homogéneo.

También debe señalarse la necesidad de que los grupos desarrollen formas de producción que permitan la

supervivencia de la modalidad teatral callejera. Sin este requisito no puede haber un proceso creador dinámico. El hecho de ocuparse exclusivamente de las técnicas expresivas y de la estética, olvidando la creación de medios materiales y caminos alternativos de producción condena inexorablemente al teatro callejero a la desaparición.

El teatro callejero, como discurso teatral marginal, lucha por el acceso a las fuentes de financiación de espectáculos en condiciones de desigualdad respecto de otras modalidades teatrales: por lo tanto es menester desarrollar estrategias innovadoras que superen los obstáculos propios de la cultura capitalista, tales como el privilegio de los espectáculos con alta rentabilidad a corto plazo, el mecanismo comercial de las salas teatrales, y la valoración del espacio de la sala en cuanto patrón de calidad y seriedad artística.

Al finalizar esta investigación, concluyo que no hubo por parte de los grupos una clara conciencia de lo que estaba en el ámbito del teatro en cuanto fenómeno sociocultural callejero en los primeros años de la democracia.

Observé que en algunos casos algunos

teatristas tomaron conciencia de la situación y trataron de impulsar a sus respectivos grupos a la reflexión sobre su relación con el contexto sociocultural.

Aunque los planteos sobre la relación técnico-estético-ideológica muchas veces fueron presentados formalmente como reflexiones colectivas, en realidad expresaron, sólo la posición y las propuestas de los directores. En todo caso, los directores buscaban con ello asegurar la homogeneidad del grupo y establecer bases para una vida grupal prolongada. Pero esto no se logró, y se hizo más evidente en el momento en que se produjo la disolución de los grupos.

En general, estos actores sólo vivieron una singular experiencia artística sin comprometerse con un proyecto a largo plazo. Existieron excepciones como, por ejemplo, Héctor Alvarellos, quien después de ser actor en el Teatro de La Libertad, pasó a ser director de su propio grupo, el La Runfla, con el que sigue haciendo experiencias teatrales callejeras.

El teatro callejero brasileño, en cambio, se presenta como un proceso en pleno desarrollo. También en este caso se destacaron las figuras de los directores, pero, se puede decir, que los grupos trataron de encausar

reflexiones profundas y actividades creadoras que obligasen al conjunto de sus miembros a adquirir conciencia de su rol en el proceso creador y productivo. La prolongada vida de los grupos teatrales parece indicar que el proceso de formación de la conciencia grupal está en pleno desarrollo.

En ambos casos - Argentina y Brasil - existió y existe una relativa conciencia de cuál es el lugar de los grupos en el tejido social. Aquéllos que lograron comprender su inserción en el contexto sociocultural y teatral fueron los que lograron crear estructuras de sobrevivencia y trataron de elaborar estrategias de producción que rompieran con el circuito de la marginalidad.

Comparando las posturas autoritarias adoptadas por las instituciones policiales y culturales de las dictaduras con el paternalismo y el utilitarismo propio de los organismos culturales en el período democrático, se llega a la conclusión de que el fondo ideológico de ambas actitudes está determinado en primera instancia por una lectura del pensamiento económico: lo que no es objeto de comercialización rentable no pertenece al ámbito de las



actividades sociales importantes.

Para la dictadura, el teatro callejero portaba signos de peligro pues se negaba a encuadrarse en el espacio arquitectónico del teatro y simbolizaba el germen de la rebeldía tan temida por los militares.

Para las instituciones culturales de la democracia, el teatro callejero debía ser utilizado como parte del discurso democrático: ofrecer cultura al pueblo y educarlo.

Pese a esta lectura de los objetivos de la superestructura, los grupos de teatro callejero han buscado incesantemente ubicarse en un espacio de independencia para crear en libertad, pese a no poder escapar de establecer relaciones con organizaciones financiadoras privadas o estatales.

Un aspecto fundamental de mi experiencia personal a partir de la realización de esta investigación fue mi formación como director de teatro callejero.

La reflexión sobre temas teóricos y el análisis del trabajo de diferentes grupos de teatro callejero me obligaron a repensar profundamente mi propio trabajo creador; a replantearme profundamente los

procedimientos de producción de los espectáculos. Tomé conciencia de la necesidad de que todos los integrantes del grupo - actores y técnicos - estuvieran íntimamente consubstanciados con la manera de crear el objeto artístico y comprometidos con la manera de crear las condiciones materiales para la realización del espectáculo.

Esto debe ser la base de un proyecto grupal con miras a alcanzar la profesionalización del equipo creador. Profesionalización comprendida no sólo desde el punto de vista de la excelencia artística, sino de la financiación de la actividad.

A partir de esta reflexión, me he propuesto realizar investigaciones sobre las formas posibles de producción grupal.

Desde el punto de vista de la propuesta artística - teatro en los subtes y colectivos -, he comprobado que es ésta una experimentación original, y eso me ha estimulado para seguir en esta línea de investigación. También he establecido parámetros artísticos más exigentes especialmente en relación con la técnica actoral, pues, mi contacto con gran número de grupos afirma mi convicción de que la base de un teatro callejero de jerarquía debe ser el desarrollo del trabajo del actor debe

ser.

Este trabajo debe orientarse hacia la búsqueda de un actor capaz de disputar al tránsito y al ruido urbanos la atención del público; debe desarrollar técnicas fundadas en el trabajo corporal que propicien el lanzamiento de la gestualidad y de la dinámica del personaje al espacio con tal potencia que el espectador ocasional se sienta atrapado y no pueda dejar de concentrar su atención en el juego escénico.

Un lenguaje actoral con estas características facilitaría la creación de puestas en escenas más dinámicas, que podrían recurrir libremente a diferentes lenguajes expresivos con la seguridad de contar con un público adicto.

La elaboración de este trabajo de investigación teatral, sobre la base del análisis del fenómeno teatral como manifestación de los lenguajes expresivos del espectáculo en su contexto sociohistórico, permite una comprensión más abarcadora y dinámica del significado del hecho teatral; mantiene el referente sociohistórico como contexto abarcador pero al mismo tiempo reconoce las particularidades del fenómeno teatral y su

capacidad de participar activamente en el orden social.

El teatro callejero es una modalidad teatral particularmente sensible a la aplicación de esta metodología de investigación, dado que debe enfocar el espacio teatral como un ámbito esencialmente socializado. Los estudios tradicionales que se aplican a ubicar sus procesos reflexivos y críticos en el campo de la literatura, no permiten un acercamiento operativo al teatro callejero.

En los últimos dos años han aparecido - en Argentina y Brasil - algunos signos que denuncian que la actitud de los críticos e investigadores ante el teatro callejero empieza, muy lentamente, a cambiar. Eso lo demuestra la reciente publicación de artículos sobre el tema en revistas especializadas, ponencias en congresos, tesis doctorales y la publicación en lengua española de libros como EL TEATRO DE CALLE de Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti.

Pero eso es apenas un comienzo; es impostergable llevar a cabo una acción sistemática para revertir el pobre papel que la crítica y la investigación han jugado en la existencia y desarrollo del teatro

callejero.

Nuestra tarea debe ser difundir las experiencias existentes y crear condiciones que favorezcan el intercambio entre los sistemas teatrales de nuestros países, dedicando especial atención al estudio de las metodologías de trabajo, de desarrollo de las ideas estéticas y de las diferentes formas de producción.

El trabajo de los investigadores y críticos debe ser el canal más inmediato de contacto entre los grupos de las diferentes regiones y países.

En el campo de los estudios, el primer paso debería ser la elaboración de una historia del teatro callejero en nuestro continente. Dicha investigación aportaría conocimientos que ampliarían y mejorarían el cruce de informaciones, funcionando como un material altamente estimulante tanto para los investigadores como para los creadores de espectáculos.

Por otro lado, la investigación sobre el teatro callejero sólo puede ser profundizada y ampliada si se abre, en el ámbito de la crítica especializada, la discusión sobre el concepto fundante de esta modalidad teatral, con miras a unificar criterios que permitan establecer un campo de estudio específico que sea de fácil

reconocimiento por parte de los investigadores y de la crítica.

En el proceso de investigación observé que los teatristas de la calle - directores y actores - han desarrollado discursos que rechazan los estudios teóricos y los trabajos académicos porque les parecen prácticas absolutamente disociadas de la creación artística en la escena.

Esto está indicando que los productores de estudios y escritos teóricos pusimos distancia entre nosotros y los realizadores. Si ellos (y otros) son los creadores de nuestros objetos de estudio, los espectáculos, es a ellos a quien debemos dirigir nuestro trabajo, y aportar a la práctica teatral instrumentos reflexivos que favorezcan su crecimiento.

## BIBLIOGRAFIA

## LIBROS

- Armando, Rose Marie. TEATRO ARGENTINO CONTEMPORANEO. Buenos Aires, 1985. Lóizaqa Editor.
- Arrabal, José. Alves de Lima, Mariângela y Pacheco, Tania. ANOS 70. TEATRO. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.
- Arrabal, José y Alves de Lima, Mariângela. O NACIONAL E O POPULAR NA CULTURA BRASILEIRA: TEATRO. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Azor, Ileana. ORIGEN Y PRESENCIA DEL TEATRO EN NUESTRA AMERICA. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988.
- Avila, Affonso. O LÚDICO E AS PROJEÇÕES DO MUNDO DO BARROCO. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- Ayala, Marcos y Novais Ayala, Maria Inez. CULTURA POPULAR NO BRASIL. São Paulo: Ed. Atica, 1987.
- Bahktine, Mihail. LA CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Barba, Eugenio. MAS ALLA DE LAS ISLAS FLOTANTES. México: Firpo y Dobal Editores, 1987.
- Barthes, Roland. MITOLOGIAS. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- ENSAYOS CRITICOS. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1977.
- Berhirk, Manuel C. O CENTRO POPULAR DE CULTURA DA UNE. São Paulo. 1984. Ed. Papirus.
- Bidart Campos, Germán J. PODER DE POLICIA DE MORALIDAD EN MATERIA DE ESPECTACULOS Y PUBLICACIONES EN LA CAPITAL FEDERAL. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.
- Boal, Augusto. TÉCNICAS LATINOAMERICANAS DE TEATRO POPULAR. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 1975.

- CICLO DE PALESTRAS SOBRE TEATRO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: INACEN, 1984.
- TEATRO DO OPRIMIDO. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1988.
- Boiadzhiev, G.N. y Dzhiveleqov, A. HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO. Tomo I. Buenos Aires: Ed. Mar Oceano, 1963.
- Bornheim, Gerd. TEATRO: A CENA DIVIDIDA. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.
- Bosi, Ecléa. CULTURA DE MASSA E CULTURA POPULAR. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1981.
- Braun, Edward. EL DIRECTOR Y LA ESCENA. Buenos Aires: Ed. Galerna, 1986.
- Brockett, Oscar G. HISTORY OF THE THEATRE. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1982.
- Burke, Peter. CULTURA POPULAR NA IDADE MODERNA. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Cacciaqlia, Mario. PEQUENA HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL (Quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: EDUSP Universidade de São Paulo, 1986.
- Cárdenas de Becú, Isabel. TEATRO DE VANGUARDIA: POLEMICA Y VIDA. Buenos Aires: Ed. Búsqueda, 1975.
- Carozzi, Maria. Maya, Beatriz y Maqrassi, Guillermo. CONCEPTOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Cheresky, Isidoro y Chonchol, Jacques. (org.) CRISE E TRANSFORMAÇÃO DOS REGIMES AUTORITÁRIOS. Campinas: Ed. Unicamp - Icone, 1986.
- Chueca Goitia, Fernando. BREVE HISTORIA DEL URBANISMO. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Clurman, Harold. TEATRO CONTEMPORANEO. Buenos Aires: Ed. Troquel, 1972.
- Cohen, David y Greenwood, Ben. THE BUSKERS (A history of street entertainment). USA: David & Charles Inc, 1981.
- Corrêa, Roberto Lobato. O ESPAÇO URBANO. São Paulo: Ed. Atica, 1989.



- Cruciani, Fabrizio y Falletti, Clelia. EL TEATRO DE CALLE (Técnica y manejo del espacio). México: Ed. Gaceta/CECILT, 1992.
- De Marinis, Marco. EL NUEVO TEATRO. Barcelona: Ed. Paidós, 1988.
- Díaz Borque, José María (org). HISTORIA DEL TEATRO EN ESPAÑA. Volumes I y II. Madrid: Ed. Taurus, 1988.
- Doria, Gustavo. MODERNO TEATRO BRASILEIRO. CRÓNICA DE SUAS RAÍZES. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.
- Dubatti, Jorge. EL OTRO TEATRO. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.
- ASI SE MIRA EL TEATRO HOY (Del Parakultural a la calle Corrientes). Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994.
- Duvignaud, Jean. EL SACRIFICIO INUTIL. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- EL JUEGO DEL JUEGO. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ESPECTACULO Y SOCIEDAD. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.
- SOCIOLOGIA DEL TEATRO (Ensayo sobre las sobras colectivas). México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Ferrara, D'Aléssio Lucrecia. A ESTRATÉGIA DOS SIGNOS. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- Freud, Sigmund. LO SINIESTRO. Buenos Aires: Ed. Homo Sapiens, 1987.
- Frischmann, Donald H. EL NUEVO TEATRO POPULAR EN MEXICO. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990.
- Garcia, Silvana. TEATRO DA MILITÂNCIA. São Paulo: Ed. Perspectiva - EDUSP, 1990.
- Goutman, Ana. TEATRO Y LIBERACION. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

- Gutierrez, Sonia (organizadora). **TEATRO POPULAR Y CAMBIO SOCIAL EN AMERICA LATINA.** Costa Rica: Ed. Universitaria Centroamericana, 1979.
- Javier, Francisco y Ardissonne, Diana. **LOS LENGUAJES DEL ESPECTACULO TEATRAL.** Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Javier, Francisco. **NOTAS PARA LA HISTORIA CIENTIFICA DE LA PUESTA EN ESCENA.** Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1984.
- LA CREACION EN LA OBRA DE SAULO BENAVENTE.** Buenos Aires: Ed. Leviatan, 1990.
- Klein, Teodoro. **EL ACTOR EN EL RIO DE LA PLATA II - DE CASACUBERTA A LOS PODESTA.** Buenos Aires: Ed. Asociación Argentina de Actores, 1994.
- Kotcho, Ricardo. **EXPLODE UM NOVO BRASIL (Reportagens).** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- Kott, Jan. **APUNTES SOBRE SHAKESPEARE.** Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Kordon, Diana R. y Edelman, Lucila I. y otros. **EFFECTOS PSICOLOGICOS DE LA REPRESION POLITICA.** Buenos Aires: Ed. Sudamericana-Planeta, 1986.
- kühner, Maria Helena. **TEATRO AMADOR. RADIOGRAFIA DE UMA REALIDADE - 1974/1986.** Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- TEATRO POPULAR: UMA EXPERIÊNCIA.** Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1975.
- OS CENTROS POPULARES DE CULTURA. MOMENTOS OU MODELOS.** Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- Le Goff, Jacques. **LA BAJA EDAD MEDIA.** México: Siglo XXI, 1974.
- Levi-Strauss, Claude; Barthes, Roland y Moles, Abraham. **EL ANALISIS ESTRUCTURAL.** Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- Lopez Mozo, Jeronimo. **TEATRO DE BARRIO - TEATRO CAMPESINO (Apuntes).** Madrid: Ed. Zero, 1976.

- Maqaldi, Sábato. PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO. São Paulo: DIFEL, 1962.
- Macqovan, Kenneth y Melnitz, Willian. LAS EDADES DE ORO DEL TEATRO. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- McLeish, John. LA TEORIA DEL CAMBIO SOCIAL. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Melquior, José Guilherme. FORMALISMO E TRADIÇÃO MODERNA (O problema da arte na crise da cultura). São Paulo: Ed. Forense - EDUSP, 1974.
- Michalski, Yan. O PALCO AMORDACADO. Rio de Janeiro: Ed. Avenir, 1979. (Testimonios)
- O TEATRO SOBRE PRESSAO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- CICLO DE PALESTRAS SOBRE O TEATRO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1986.
- Mumford. Lewis. LA CIUDAD EN LA HISTORIA (Sus orígenes, transformaciones y perspectivas). Buenos Aires: Ed. Infinito, 1962.
- Novack, George. PARA COMPRENDER LA HISTORIA. Buenos Aires: Ediciones Antídoto, 1988.
- APROXIMACION A LA TRAYECTORIA DE LA DRAMATICA ARGENTINA. Ottawa: Girol Books, 1992.
- Pavis, Patrice. DICCIONARIO DE TEATRO. Buenos Aires: Paidós, 1984.
- Peixoto, Fernando. FERNANDO PEIXOTO - CICLO DE PALESTRAS SOBRE TEATRO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- Pellettieri, Osvaldo. CIEN AÑOS DE TEATRO ARGENTINO. Buenos Aires: Ed. Galerna/IITCTL, 1990.
- Pirenne, Henri. LAS CIUDADES MEDIEVALES. Buenos Aires: Ed. 3, 1962.
- Quinto, José Maria de. EL TEATRO Y LA SOCIOLOGIA. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

- Read, Hebert. ARTE Y ALIENACION. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1976.
- Romero, José Luis. BREVE HISTORIA DE LA ARGENTINA. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.
- Roubine, Jean-Jacques. A LINGUAGEM DA ENCENAÇÃO TEATRAL (1880-1980). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- Saarinen, Eliel. LA CIUDAD (Su crecimiento, su declinación y su futuro). México: Ed. Limusa/Wiley, 1967.
- Seibel, Beatriz. LOS ARTISTAS TRASHUMANTES. Buenos Aires: Ed. de la Pluma, 1985.
- Shank, Theodore. AMERICAN ALTERNATIVE THEATER. New York: Grove Press INC., 1982.
- Sosnowski, Saúl. (comp.). REPRESION Y RECONSTRUCCION DE UNA CULTURA: EL CASO ARGENTINO. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.
- Spolin, Viola. IMPROVISACÃO PARA O TEATRO. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- Suárez Durán, Esther. DE LA INVESTIGACION SOCIOLOGICA AL HECHO TEATRAL. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.
- Varios. ANUÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO 79. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1982.
- Varios. BRASIL: NUNCA MAIS. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985.
- Varios. INFORME NUNCA MAS. Buenos Aires: CONADEP/EUDEBA, 1983.
- Varios. LE THEATRE D'INTERVENTION DEPUIS 1968 (Tomos I y II). Lausanne: Ed. L'Age D'Homme, 1983.
- Varios. PLANO NACIONAL DE POPULARIZACAO DO TEATRO. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro. Ministério de Educação e Cultura, 1967.
- Varios. TEATROS Y POLITICA. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 1969.
- Vieira, Cesar. EM BUSCA DE UM TEATRO POPULAR. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, 1977.

Weisman, John. GUERRILLA THEATRE - SCENARIOS FOR  
REVOLUTION. New York: Anchor Books, 1973.

Wellwarth, George. TEATRO DE PROTESTA Y PARADOJA. Madrid:  
Alianza Editorial, 1974.

Zayas de Lima, Perla. RELEVAMIENTO DEL TEATRO ARGENTINO  
(1943-1975). Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso, 1983.

## ARTICULOS

- Ammann, Ana Beatriz y Barei, Silvia N. "El teatro callejero: un rescate de lo popular". En REFLEXIONES SOBRE TEATRO LATINOAMERICANO DEL SIGLO VEINTE. Buenos Aires: Galerna/Lenck Verlag, 1989.
- Bornheim, Gerd. "Sobre o teatro popular". ENCONTROS COM A CIVILIZACAO BRASILEIRA. Rio de Janeiro, n. 10, p. 135-163, 1979.
- Brates, Vivian. "Teatro y censura en Argentina". Comunicación en el Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano de hoy. Paris, 1988.
- Carreira, André. "Teatro de rua depois dos anos de autoritarismo". En REVISTA CADERNOS DE CLASSE. Universidade de Brasília - DCE, nº 0, 1988.
- "El teatro callejero". En EL OTRO TEATRO. Buenos Aires. Libros del Quirquincho. 1990.
- "Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar". En LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW. Nº 27/2, Spring 1994. Univerisity of Kansas.
- Dubatti, Jorge. "La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino". En CUADERNOS DE GETEA. Buenos Aires, año I, nº 1, 1990. Girol Books Inc.
- Erenstein, Robert L. "From filth-ridden and venal folk to national cultural heritage; street theatre as export product. En MASKE UND KOTHURN. Wien, Jahrgang -1987. Böhlau Verlaq.
- Francis, Paulo. "Protesto e revolta". Introducción de O TEATRO DE PROTESTO de Robert Brustein. Rio de Janeiro, 1967. Zahar Editores.
- French, Willian W. "Rich joy of the sixties: the street of New York City as theatrical space". En THE TEATRICAL SPACE. Cambridge, 1987. Cambridge University Press.
- García, Antonio. "El terrorismo de Estado en América Latina". En Cuadernos Americanos. Año 41. Vol. 243. Jul/Ago 1982. México.
- García Canclini, Nestor. "Cultura y política, nuevos escenarios para América Latina". En NUEVA SOCIEDAD. Caracas, nov/dic. 1987, nº 92.
- Garcia, Silvana. "Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar". En REVISTA USP nº14, São Paulo, junho/agosto de 1992.

- Giella, Miguel Angel. "Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981". En Revista ESPACIOS. Buenos Aires, año 4 nº 8, octubre de 1990.
- García Pintado, Angel. " Los sueños de unos seductores de calle". Pipirijaina. Madrid. Nº 19-20. Madrid. 1981.
- Guimarães, Claudia. Gondim, José Celso y Vandebemque, Guy. "TÁ na Rua - Un teatro que descoloniza". En CADERNOS DO TERCEIRO MUNDO. Agosto/setembro. 1982.
- Heliadora, Barbara ."Teatro popular". CADERNOS BRASILEIROS, v. 6, n. 3, p.40-55, mar/jun. 1964.
- Kuner, Mildred C. "Street theatre, from entertainment to protest, the 1960's to 1970's". En MASKE UND KOTHURN. Wien, Jahrgang -1987. Böhlau Verlag.
- Langsted, Jorn. "Is street theatre theatre? En MASKE UND KOTHURN. Wien, Jahrgang -1987. Böhlau Verlag.
- Lazarowicz, Klaus. "Analogien und differenzen zwischen szenischer agitation, kollusion und konzelebration". (síntesis en español). En MASKE UND KOTHURN. Wien, Jahrgang -1987. Böhlau Verlag.
- Leal, Rine. "Problemas metodológicos de la investigación teatral". En UNIVERSIDAD DE LA HABANA nº 227, enero-abril de 1986.
- Maqaldi, Sábado. "Visão do teatro brasileiro". REVISTA CULTURA, Brasília, n. 27. oct./dic., 1977.
- Motta, Gonzaga. "Cultura de resistência e comunicação alternativa popular no Brasil". En COMUNICACÃO E POLÍTICA. Volume I. Nº 1. 1982. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra.
- Ordaz, Luis. "Aproximación a nuestra dramática en Buenos Aires durante los años 60/70". Comunicación en la Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina de ACITA. Buenos Aires, octubre de 1984.
- Ortiz, Renato. "Cultura popular: organização e ideologia". En CADERNO DE OPINIÃO. Nº 12. Julho de 1979.
- Passolini, Pier Paolo. "¿Qué es la multitud?". En EL CAOS (CONTRA EL TERROR). Barcelona, 1981. Ed. Crítica - También publicado en Tempo, nº 42 año XXXI, 18 de octubre de 1969.

- Pavis, Patrice. "Los estudios teatrales". En BOLETIN Nº 8 del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 1991.
- "Del texto a la escena: un parto difícil". En Revista CONJUNTO Nº 29. La Habana. 1988.
- Peixoto, Fernando. "Teatro em fase de transição, ainda não testou a abertura". En TEATRO EM MOVIMENTO. São Paulo, 1986. Ed. HUCITEC
- Pellettieri, Osvaldo. "Modelo de periodización del teatro argentino". En TEATRO Y TEATRISTAS. Buenos Aires, 1992. Ed. Galerna/Facultad de Filosofía y Letras - UBA
- "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia". En TEATRO ARGENTINO DE LOS '90. Buenos Aires, 1992. Ed. Galerna/Espacios.
- Perez Coterillo, Moisés. (ORG). Escenarios de dos Mundos (Inventario Teatral de Iberoamerica). Madrid, 1988. Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura de España.
- "Mientras arde la hoguera de la fiesta". Pípirijaina. Nº 19-20. Madrid. 1981.
- Risso Patrón, Carlos. "Apuntes de teatro callejero. En Revista ESPACIOS. Buenos Aires, año 5, nº 10, oct. 1991.
- Seibel, Beatriz. "Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones". En LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW. Fall, 1989.
- Solomon, Alisa. "Gay rights and revels: New York's lesbian/gay pride day". En THEATER. Fall/Winter, 1987. Yale School of Drama.
- Trastoy, Beatriz. "Teatro político: producción y recepción (Notas sobre "La cortina de Abalónis" de Ricardo Monti)". En TEATRO ARGENTINO DE LOS '60. Buenos Aires, 1989. Ed. Corregidor.
- Van Erven, Eugene. "Plays, applause, and bullets: Safdar Hashmi's street theatre". En THE DRAMA REVIEW. Winter, 1989. MIT Press.
- "Street theater in New York city in the 1980s: a choice of locus within the dramatic spectrum". En WITHIN THE DRAMATIC SPECTRUM. USA, 1986. University Press of America, Inc.



- Vianna Filho, Oduvaldo. "Teatro de Rua". En VIANINHA: TEATRO, TELEVISAO, POLITICA. (Org. Fernando Peixoto). São Paulo, 1983. Ed. Brasiliense.
- Watson, Ian. "Eugenio Barba: la conección latinoamericana". En REFLEXIONES SOBRE TEATRO LATINOAMERICANO DEL SIGLO VEINTE. Buenos Aires, 1989. Ed. Galerna/Lenck Verlag.
- Dacal, Enrique. "Apuntes finiseculares para la historia del teatro de grupos en la Argentina". Buenos Aires: Inédito, 1990.

## TESIS ACADEMICAS

Benício, Eliene. TEATRO DE RUA DO NORDESTE DO BRASIL - UMA FORMA DE TEATRO POPULAR. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo. 1991.

Corrêa de Camargo, Robson. O TEATRO POPULAR DO SESI - UMA TRAJETÓRIA ENTRE O PATRONATO E AS MASSAS. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo. 1992.

Lagos de Kassai, Soledad. CREACION COLECTIVA: TEATRO CHILENO A FINES DE LA DECADA DE LOS 80. Tesis de Doctorado. Universidad de Augsburg. Alemania

## NOTAS PERIODISTICAS

"De la confusión nace la luz". Panorama. Buenos Aires. Año IX. Nº 240. 30 de noviembre de 1971.

"Adios de la calle Florida". Todo es Historia. Año IV, nº 48. Abril 1971.

"Todo lo que Ud. No debe hacer". Revista Gente. Buenos Aires. 19 de abril de 1976. Año II. Nº 558.

"La murqa. La fiesta en el barrio". Por Beatriz Seibel. El Porteño. Junio de 1984.

"La vuelta del mester de juqlaría". Por Fernando Fassoni. Tiempo Argentino. (Cultura). Pags. 2-4. Buenos Aires, 30 de junio de 1985.

"Teatro en la estación. La maqia efímera". Revista El Público. Madrid. Junio de 1985. Paq. 48-49.

"Madrid: El festival de la calle busca techo". Revista El público. Madrid. Junio de 1985. Paq. 50-52.

"Juan Moreira otra vez ganó la calle". Por Luis Mazas. Clarín, 5 de junio de 1985.

"Ahora Juan Moreira y Bairoletto andan sueltos y actúan en la calle". Por Osvaldo Quiroqa. La Nación. Buenos Aires, 5 de octubre de 1985.

"Libertad, yo te libero". La Voz del Interior. Córdoba, 17 de noviembre de 1985.

"Moreira y Bairoletto, por la ciudad". Por Luis Mazas. Clarín. Buenos Aires, 22 de abril de 1986.

"Onqania bajo la cultura". Todo es Historia. Año XIX, nº 230. Julio de 1986.

"En el corazón de un barrio, otra vez Dorrego cuenta su historia". Por Osvaldo Quiroqa. La Nación (Espectáculos). Buenos Aires, 23 de octubre de 1986.

"Bumba-meu-boi é Brecht". Por Alexandre Ribondi. Correio Brasiliense. (Caderno 2). Paq. 23. Brasília, 26 de setembro de 1987.

"Un talentoso grupo callejero se lució en Córdoba". Por Adolfo C. Martínez. La Nación. (Espectáculos). Buenos Aires, 22 de octubre de 1987.

"Tendencias del teatro latinoamericano". Por Osvaldo Quiroga. La Nación. (Espectáculos). Pág. 10. Buenos Aires, octubre de 1987

"Las calles de Buenos Aires tienen ese no sé qué". La Nación. (Espectáculos). Pág. 1. Buenos Aires, 13 de diciembre de 1987.

"Como un partido de fútbol". Por Beatriz Iacoviello. Clarín. (Espectáculos). Buenos Aires, 19 de marzo de 1988.

"A estética de rua argentina". Por Suzy Sobral. Correio Brasiliense. (Aparte). Brasília, 24 de julho de 1988.

"A eficiente goleada do tango portenho". Por Geraldinho Vieira. Jornal de Brasília. Brasília, 26 de julho de 1988.

"Payasos en el parque". Por Beatriz Iacoviello. Clarín. (Espectáculos). Buenos Aires, 22 de diciembre de 1988.

"Excelente espectáculo presentaron los calandracas". La Autentica Defensa. Campana, 25 de febrero de 1989.

"Desfile de Bonecos nas ruas de Recife reqata a memória do mamulengo". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 de julho de 1989.

"Grupo argentino se apresenta nesta 4ª". Diario da Borborema. Campina Grande, 30 de julho de 1989.

"Teatro da Romaria da Terra despertou tanta reação que foi mudado". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 31 de julho de 1989.

"O teatro argentino nas ruas de João Pessoa". A União. (Caderno Dois). João Pessoa, 2 de agosto de 1989.

"Fora do Sério e também do palco". Jornal da UNICAMP. Pág. 10. Campinas, agosto de 1990.

"Espetáculo revive a nostalgia circense". Por João Nunes. Diario do Povo. (Viver). Pág. 3. Campinas, 11 de março de 1990.

"O teatro brasileiro na praça". Por Marcia Penna Firme. Jornal do Brasil. (Cidade). Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1990.

"A festa dos atores sem palco". Por Elias Fajardo. Jornal do Brasil. (Cidade). Paq. 6. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1990.

"Shakespeare leva um banho de Brasil". Por Maria Lucia Pereira. O Estado de São Paulo. São Paulo, 18 de junho de 1991.

## REVISTAS

Boletín Informativo INACEN.

Ministerio da Cultura de la República Federativa do Brasil. Año II, 2ª serie nº 9. Octubre de 1987.

Correio

Publicación de la UNESCO. Marzo de 1978. Año 6 nº 3. Edición brasileña.

Crisis

Buenos Aires. Varios números de 1983 y 1984.

Cultura Rio

Publicación de la Secretaria Municipal de Cultura de Rio de Janeiro. Año I nº 1. 1988.

Espacios de Crítica e Investigación Teatral.

Buenos Aires. Varios números, entre los años 1987/1993.

Máscara

Publicación del Grupo Teatral Fora do Sério. Ribeirão Preto - SP. Nº 1, junio/julio de 1992.

Palco e Platéia.

São Paulo, años 1986/1988.

Picadero

Publicación de la Red de Teatro Popular y Animación de Base (posteriormente Movimiento de Teatro Popular - MOTEPO). Buenos Aires. Tres números publicados entre 1986 y 1989.

Revista USP.

Universidade de São Paulo. Junio/Agosto de 1992. Nº 14.

Teatro '70

Publicación de la Comuna Baires. Buenos Aires. Varios números 1970/1971.

Todo Teatro

Publicación de la Dirección Nacional de Teatro de la República Argentina. Varios números de 1988.

## ENTREVISTAS\*

Ademar Bianchi - Buenos Aires, 6 de octubre de 1992.  
Amir Haddad - Rio de Janeiro, 4 de junio de 1993.  
Ana Carneiro y Betina Waissman - Rio de Janeiro, 4 de junio de 1993.  
Augusto Boal - Buenos Aires, 21 de abril de 1989.  
Beatriz Seibel - Buenos Aires, 9 de abril de 1992.  
Beto Franco - Belo Horizonte, 7 de junio de 1993.  
Carlos Risso Patrón - Buenos Aires, 6 de abril de 1992.  
Carlos Uriona - Buenos Aires, 21 de abril de 1992.  
Cesar Vieira - São Paulo, 23 de abril de 1991.  
David Foster - Buenos Aires, 7 de agosto de 1992.  
Eduardo Moreira - Belo Horizonte, 6 de junio de 1993.  
Enrique Dacal - Buenos Aires, 12 de mayo de 1993.  
Gerardo Hochman - Buenos Aires, 22 de junio de 1992.  
Héctor Alvarellós - Buenos Aires, 31 de marzo de 1992.  
Ilo Kruqli - São Paulo, 23 de abril de 1991.  
Joca Andreassi - São Paulo, 11 de junio de 1993.  
Julian Howard - Buenos Aires, 5 de agosto de 1991.  
Osvaldo Calatayud - Buenos Aires, 3 de setiembre de 1992.  
Paco Redondo - Buenos Aires, 29 de julio de 1991.  
Paulo Flores - São Paulo, 11 de junio de 1993.  
Ricardo Talento - Buenos Aires, 7 de octubre de 1992.  
Roberto Cossa - Buenos Aires, 4 de julio de 1990.  
Teodoro Klein - Buenos Aires, 22 de setiembre de 1992.

\* Las cintas fonográficas de todas las entrevistas fueron donadas al Instituto Nacional de Estudios Teatrales de Argentina con sede en Buenos Aires.

**El teatro callejero  
en la Argentina y en el Brasil  
democráticos de la década del '80  
La pasión puesta en la calle**

**ANEXOS**

**I - EL TEATRO CALLEJERO: HISTORIA**

**II - DOS RELEVAMIENTOS DE ESPECTACULOS**



## ANEXO - 1

## ORIGENES DEL TEATRO CALLEJERO OCCIDENTAL

## Las matrices de nuestro teatro callejero

En este anexo hago un relevamiento de las prácticas teatrales callejeras de las metrópolis que funcionaron como las principales influencias formadoras de nuestra teatralidad callejera.

También debería contemplar el teatro callejero en el continente latinoamericano que hace parte del contexto inmediato al cual pertenecen el teatro callejero argentino y el brasileño, pero la información organizada y disponible es mínima y la tarea de producir esta información exigiría una larga investigación imposible de realizar en el marco de este trabajo. Desde ya se puede consignar que, pese a la existencia de esta laguna, la validez de la presente investigación se debe a que a principal influencia en la conformación de la teatralidad estudiada proviene de Europa y Estados Unidos.

El hecho teatral en la calle existió desde el

surqimiento de la ciudad misma. Pero, tal cual lo conocemos hoy, como hecho teatral paralelo a la teatralidad del espacio cerrado, surge en la Edad Media, en el momento en que, una vertiente de realizadores de teatro religioso, una vez impedidos de representar en los templos optaron por utilizar solamente los espacios abiertos de la ciudad. Los narradores, cómicos y todo tipo de artistas trashumantes pasaron entonces a convivir con una teatralidad proveniente de un medio culto, con una dramaturgia elaborada y con refinadas puestas en escena.

El TEATRO MEDIEVAL, es comúnmente descrito como un teatro de tipo religioso acompañado en un segundo plano por manifestaciones marginales de teatro profano. Pero, en verdad, el Medievo presentaba una gran diversidad de espectáculos.

Lejos de ser una período cultural monolítico, la Edad Media estaba plena de conflictos y de divisiones sociales. Las corporaciones, la Iglesia, los señores feudales, los primeros burgueses, las ordenes de caballeros, conformaban una sociedad polifacética y dinámica. Esta diversidad determinó que las formas dramáticas fuesen más amplias que el corpus escrito del

drama religioso.<sup>1</sup>

Esta diversidad está reafirmada en el hecho de que "el período del medioevo desconoce la predominancia de un tipo de escena particular."<sup>2</sup> Conviven espacios escénicos tan distintos como el interior de las iglesias, las plazas de los mercados, los patios de los castillos, y las calles de la ciudad.

Las realizaciones de teatro religioso fuera de los templos, que tenían una estructura narrativa elaborada y estaban dirigidas preferencialmente al pueblo simple de la ciudad pueden ser consideradas como una de las matrices del teatro callejero actual principalmente por su objetivo moralizante y didáctico, aunque actualmente los contenidos sean bastante diferentes de este teatro religioso que se basaba en la doctrina de la Iglesia Católica y en sus preceptos morales.

El espectáculo religioso medieval en sus formas más desarrolladas - el Auto Sacramental, el

-----  
1

Ver Jean Duvignaud. SOCIOLOGIA DEL TEATRO (Ensayo sobre las sombras colectivas). México, 1980. Fondo de Cultura Económica.

2

Duvignaud. Op. cit. p.16.

Misterio, el Milagro y el Drama Religioso - se presentaba en escenarios, con varias escenografías simultáneas que utilizaban importantes efectos visuales relacionados con la narración de los acontecimientos bíblicos. La participación comunitaria fue una característica definitoria, pues, los espectáculos llegaron a ser realizados con la colaboración de toda la población de una ciudad.

Las procesiones también eran verdaderos espectáculos en movimiento en las cuales la representación cumplía las etapas de la narración de acuerdo con los sitios visitados. La pasión de Cristo ha sido el modelo más importante de este tipo de teatro en movimiento.

Durante el apogeo del espectáculo religioso, las ciudades fueron testigos de tal crecimiento en la pasión por el teatro (la comunidad estaba de tal modo vinculada al juego dramático que lo vivía como una alucinación mística que la Iglesia temió que este teatro compitiera con el culto mismo<sup>3</sup>, por eso las autoridades locales establecieron restricciones para las representaciones teatrales y fomentaron la realización de

---

3

Duvignaud, Jean. Op.cit.

fiestas civiles laicas.

En los siglos XIV y XV las fiestas cívicas ganaron importancia. Los príncipes gastaban verdaderas fortunas en la minuciosa planificación y realización de fiestas populares: el derroche de lujo y riqueza expresaban que el dignatario se brindaba a la comunidad. Una oferta que reconciliaba al príncipe con la comunidad, con los súbditos.

La importancia que alcanzó la dramatización civil (entradas reales, fiestas y ceremonias laicas) la aproximó a la representación religiosa, pero, al no contar con dramaturgia escrita no se le ha otorgado significación.

Las representaciones de los misterios, que eran organizadas por las Corporaciones de Oficio, recorrían las calles y se presentaban en las plazas públicas. Estos espectáculos, realizados sin la intervención directa de la jerarquía católica, fueron prohibidos por la Iglesia en 1548. Sin embargo, la Compañía de Jesús siguió llevando a cabo representaciones de misterios en diversas capitales coloniales.

El teatro profano no era homogéneo. Se realizaban juegos teatrales en las cortes, entradas, intermedios en los banquetes principescos. Los actores

trashumantes representaban una parte significativa de las manifestaciones teatrales profanas del Medievo, pues su presencia permanente en las grandes reuniones populares (fiestas y mercados) conformó una poética teatral que se extendió por todo el medievo europeo hasta ya avanzada la Edad Moderna. Pero, tampoco aquí es posible encontrar una homogeneidad con relación a las técnicas expresivas. Estos actores se destacaban por una amplia capacidad de expresión: eran al mismo tiempo narradores, cómicos, equilibristas y acróbatas. A diferencia de la casi totalidad de los actores del teatro religioso, estos eran profesionales del teatro, y vivían en permanente peregrinaje en busca de nuevos sitios para representar, una vez agotado el repertorio en una ciudad.

Con la declinación del feudalismo y el surgimiento de la sociedad burguesa se va afirmando el teatro profano, que gana cada vez más importancia con el ascenso de la nueva clase dominante. La EDAD MODERNA va a ver el nacimiento del edificio teatral en su diferentes formas (italiano, isabelino, corrales). Entre los siglos XV y XVI empieza un proceso por el cual el escenario de tipo italiano será difundido como patrón de espacio teatral por

toda Europa y las colonias.

Debido a la prohibición del teatro religioso en la calle y, consecuentemente, su posterior declinación, y a la consolidación de los espacios teatrales cerrados, el espectáculo callejero se circunscribió al teatro proveniente de la tradición de los actores trashumantes del Medioevo. Según el historiador Peter Burke, desde la transición del medioevo hasta la maduración del nuevo modo de producción hubo una significativa actividad de los artistas que peregrinaban de pueblo en pueblo. Varios investigadores notaron, que a través de la actividad de estos creadores, casi toda Europa Occidental desarrolló vínculos culturales, tales como narraciones compartidas, héroes y saqas comunes, etc.

Como consecuencia de la afirmación de los ámbitos teatrales cerrados, las diversas formas marginales de teatro callejero ocuparon la totalidad de los espacios del espectáculo al aire libre existentes en las ciudades, consolidando así la separación entre el teatro culto, que ocupó exclusivamente las salas y el teatro popular que se presentó en la calle, al lado de los mercados comunales. A partir del Renacimiento el teatro callejero fue marginado por la cultura oficial del momento. Una vez establecida la

división, estos dos tipos de teatro siguieron cursos divergentes, pero se puede notar la influencia ocasional de uno sobre el otro, por ejemplo, personajes trasladados de un ámbito a otro, adaptaciones de argumentos, y también actores callejeros que debido a su éxito y fama lograban alcanzar los espacios de la cultura dominante.

Como sucedáneo del juglar medieval aparecen los "presentadores" que eran profesionales de la diversión. Narraban historias, eran titiriteros, danzarines, equilibristas, bufones, todo lo que fuera necesario para realizar un espectáculo callejero. Una gran variedad de manifestaciones se presentaban como espectáculo: hasta los curanderos que se dedicaban a sacar dientes transformaban en espectáculo el hecho de realizar una extracción en plena calle valorizando la importancia del hecho y llamando la atención sobre su técnica. En verdad, el espectáculo callejero presentaba una compleja miscelánea, aunque, el rasgo común era una estructura teatral con narradores y personajes en acción.

En el siglo XVI, cuando estaba a punto de desaparecer, la comedia de calle italiana recibió el nombre



de Commedia Dell'Arte<sup>4</sup>. Este teatro centrado en la improvisación y en el ingenio de los actores en escena, alcanzó un importante éxito de público, propuso el prototipo del actor profesional polivalente y fue la expresión más trascendente de teatro popular en este período.

Contemporánea de las primeras salas teatrales del Renacimiento y de las grandes inversiones de los príncipes en los espectáculos teatrales, la Commedia Dell'Arte con su repertorio descriptivo de las conductas sociales y relaciones arquetípicas se basó en una simplificada y esquemática visión de la vida. Este repertorio se relacionó con el nivel más elemental de las relaciones humanas, con las necesidades más simples, por lo tanto expuso una realidad cruel y transparente - por lo sincera -, sin límites sociales, pues los personajes actuaban según sus requerimientos inmediatos.

Durante el siglo XVII la Commedia Dell'Arte alcanzó su apogeo y subsistió hasta la mitad del siglo XVIII. "Se hizo muy popular en Italia, Francia fue su

---

4

Ver Macgowan K. y Melnitz W. Las Edades de Oro del Teatro. México, 1987. Fondo de Cultura Económica.

segunda casa, y algunas troupes frecuentemente viajaban por España, Alemania, Austria e Inglaterra. En todos los lugares que visitaron produjeron influencias en los actores y autores nativos."<sup>5</sup>

La Commedia Dell' Arte no era un teatro propiamente callejero, pero, como las troupes que circulaban por Italia y por toda Europa se presentaban en cualquier espacio que se les ofrecía, era muy común la realización de los espectáculos en los mercados y calles. Cuando los artistas se fueron tornando más conocidos, particularmente en Francia, ocuparon con mayor frecuencia los espacios palaciegos.

Paralelamente a las manifestaciones teatrales palaciegas, de las cuales la crítica teatral se ocupó sistemáticamente, el teatro de los artistas trashumantes, o el llamado "teatro de feria" siguió existiendo y manteniendo una serie de tradiciones artísticas. Sin embargo, con los procesos de unificación nacional en Europa y el desarrollo del capitalismo industrial, este disminuyó

---

5

Boiadzhiev y Dzhivelegov. HISTORIA DEL TEATRO EUROPEO. Tomo I. Buenos Aires, 1963. Ed. Mar Oceano. p. 183.

drásticamente. Las manifestaciones de este tipo que se mantuvieron fueron fruto del esfuerzo conservacionista de algunas comunidades. Este fenómeno recientemente volvió a ocupar la atención de diversos estudiosos que se ocuparon del teatro de feria en Europa.

EL TEATRO CALLEJERO EN EL SIGLO XX  
La estrecha relación entre el teatro callejero  
y la lucha política.

A partir del siglo XVIII las expresiones que dieron continuidad a la tradición del espectáculo teatral callejero se dispersaron, no constituyeron un corpus fácil de delimitar. Como dije anteriormente el teatro de feria tuvo una continuidad relativa, pero el eslabón más fuerte está en la tradición de la fiesta pueblerina (particularmente en Europa), ya sea el carnaval, o las fiestas religiosas. Esta importante tradición, sin embargo no reviste el carácter de un corpus estético, sino que está conformada por referencias culturales aisladas.

La segunda mitad del siglo XIX vio surgir propuestas que buscaban popularizar el teatro. André Antoine, su Théâtre Libre y sus puestas en escena basadas en su concepción del espectáculo como expresión de "tajadas de la vida" <sup>6</sup> influyeron en aquellos que intentaban

---

<sup>6</sup>Ver Edward Braun, EL DIRECTOR Y LA ESCENA. BsAs, 1986. Ed Galerna

llevar el espectáculo teatral a las franjas de la sociedad que no tenían acceso al espectáculo culto de las salas, particularmente la clase obrera. Esta estética se denominó Naturalismo.

Bajo la influencia del naturalismo surgieron en Europa muchos grupos independientes, entre ellos diversas agrupaciones que se proponían realizar un teatro popular. Algunos ejemplos fueron: el Grupo alemán Escena Popular Libre que tenía el apoyo del partido socialista; el Théâtre Civique que, con dirección de Louis Lumet realizaba presentaciones por diversos barrios obreros; el teatro barrial Coopération des Idées; el Théâtre Populaire con el actor Henri Beaulieu, y Jacques Copeau que actuó en las calles en los primeros años de la década de 20.

Algunas organizaciones de la clase obrera europea que empezaban a dar sus primeros pasos en la conformación de sus estructuras políticas y sindicales, - especialmente clubes y asociaciones de socorro mutuo - empezaron a crear elencos teatrales amateurs como parte de

su actividad social y proselitista.<sup>7</sup>

Esta tendencia del teatro obrero, que no llegó a conformar un proyecto teatral acabado, se vio fortalecida y estimulada en aquellos lugares donde la clase obrera se movilizó política y sindicalmente. La efervescencia política en la Rusia Zarista en los primeros años del siglo, especialmente a partir de la Revolución de 1905 que desembocará en la toma del poder por los bolcheviques en octubre de 1917, fue el marco para el surgimiento de la primera modalidad de teatro obrero con perfil propio: el AGITPROP.

El Agitprop, cuyo objetivo fue llevar al público un mensaje de carácter político, propuso la toma de conciencia para la acción inmediata. Esta manifestación teatral puede ser considerada como una forma revolucionaria de teatro callejero porque la gran mayoría de los espectáculos del agitprop ruso fueron representaciones en la calle.

---

7

Según la investigadora brasileña Silvana Garcia "este teatro (...) hecho por iniciativa de los trabajadores para su consumo, como parte de su proceso de organización (...) dependía de los patrones temáticos y estéticos del teatro profesional." Garcia, S. *TEATRO DA MILITANCIA*. São Paulo, 1990. Ed. Perspectiva.

En el centro mismo de la Revolución de Octubre un gran número de jóvenes artistas relacionados con los movimientos de vanguardia se vinculó al nuevo poder político poniendo su expresión artística al servicio de los cambios que se operaban en la sociedad rusa<sup>8</sup>. El Agitprop nació en medio de la aguda crisis que llevó por primera vez a la clase obrera al poder.

Durante los primeros y agitados años de la Revolución, cuando la tarea fundamental era la consolidación inmediata de las conquistas obreras y la victoria contra las fuerzas conservadoras en el marco la Guerra Civil, el movimiento artístico revolucionario se dedicó a participar en las grande concentraciones de masas alentando al pueblo a la lucha revolucionaria. Fue un período de intensa labor, los grupos teatrales "deambulaban por las villas, cuarteles, y frentes de batalla reviviendo la tradición del teatro ambulante y, en los grandes centros urbanos, las calles se transformaron en el escenario

-----  
8

Oscar Brockett dice en su libro HISTORY OF THE THEATRE que: "Muchos de los simpatizantes de la Revolución eran miembros de la vanguardia, y vieron en el nuevo régimen la oportunidad de romper con el pasado y crear nuevas formas teatrales." Boston, 1982. Allyn and Bacon INC. (p.613)

privilegiado de las manifestaciones artísticas".<sup>9</sup> Este fue un proceso de refundación del teatro callejero que mucho tiempo atrás había perdido importancia en las grandes ciudades de Rusia.

Estas iniciativas que fueron fundamentalmente autoquestionarias contaron con el inmediato interés y apoyo del Partido Bolchevique. Pavel Kerjentsev, funcionario del Partido, fue inspirador del proceso y Anatol Lunatcharski, Comisario para la Instrucción Pública dedicó especial atención en coordinar las acciones de los diversos grupos de Agitprop suministrando presupuesto para las actividades grupales. Diversas organizaciones sindicales y militares mantenían su propio grupo de Agitprop.

Las representaciones de los espectáculos de Agitprop apuntaban a la amplia masa de analfabetos que componían la población de Rusia. Las obras presentadas eran breves y sencillas, con una marcada preocupación por explicar los acontecimientos cotidianos, contextualizándolos en el marco de la lucha de clases, según los principios del marxismo. Como los hechos se

---

<sup>9</sup>García, Silvana. Op.cit. p.6.

sucedían con extremada rapidez los grupos productores debían accionar con agilidad. Un ejemplo radical fueron los diarios-vivos: los grupos se dedicaban a leer noticias de los periódicos ilustrándolas con pequeños sketches<sup>10</sup>.

Un ejemplo interesante del funcionamiento de los grupos de Agitprop es el Terevsat (Teatro da Sátira Revolucionaria), que, en Moscú contaba con un tranvía cedido por el Partido Bolchevique con el cual transitaba por la ciudad haciendo representaciones sorprendidas. Posteriormente este grupo se organizó en tres subgrupos que actuaron directamente en las líneas de batalla.

El teatro de Agitprop de los primeros años es un teatro de emergencia, como casi toda la actividad del período revolucionario. Con la victoria bolchevique en la Guerra Civil, la atención del país se dirigió hacia la reorganización de la vida económica y la implantación del socialismo. Los grupos de Agitprop, en consonancia con este proceso, asumieron ocuparse de la consolidación del socialismo, y la formación del nuevo hombre para el nuevo

---

10

\*El intento de acercar a las fiestas populares, formas teatrales tradicionales, desde Eurípides a Gluck, fue un fracaso. el viejo arte no llegaba al espectador de la calle." (Ver Cruciani y Falletti. Op. cit. p.72.)



tiempo.

El movimiento del Agitprop que se había difundido con la actividad de centenares de grupos amateurs por todas las ciudades soviéticas, empezó a disminuir, y solamente los grupos que alcanzaron una estructura profesional o semiprofesional pudieron sobrevivir.

Uno de los instrumentos que las autoridades soviéticas utilizaron para difundir el espíritu revolucionario a partir del final de la Guerra Civil fueron las grandes fiestas populares. éstas se transformaron en las manos de los grupos de Agitprop en grandes espectáculos teatrales. Algunas de estas representaciones eran reconstrucciones de momentos de la toma de poder en 1917. La puesta en escena del Ataque al Palacio de Invierno (1920)<sup>11</sup> involucró 15.000 personas y diferentes grupos teatrales en una realización monumental que se desarrolló por todos los lugares de San Petesburgo donde ocurrieron las acciones reales, frente a un público de aproximadamente 100.000 almas.

---

11

Espectáculo dirigido por un grupo de directores coordinado por N. Evreinov. (Ver Garcia, S. Op.cit. p.25 y Cruciani/Falletti. Op.cit. p.69)

El desarrollo del trabajo de los grupos de Aqitprop en la naciente Unión Soviética sufrió un proceso de cercenamiento a partir del momento en que la burocracia stalinista<sup>12</sup> se instaló en el poder, pues el Estado, que fomentaba el accionar libre de los grupos, empieza a señalar rumbos y objetivos a los grupos al mismo tiempo que los va incorporando a la estructura administrativa estatal. Este proceso coincide con el distanciamiento entre la vanguardia artística y los grupos del Aqitprop, que una vez sometidos al aparato estatal cumplieron funciones relacionadas con la difusión de la cultura del realismo socialista pregonado por el Stalinismo<sup>13</sup>. Vsevolod Meyerhold, quien era director de la sección de teatro del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública fue detenido y posteriormente fusilado por haber levantado su

---

12

El XIV Congreso del Partido Bolchevique plantea la necesidad de que los clubes culturales (en los cuales están incluidos los grupos de teatro Aqitprop) deben ocuparse de elevar el nivel cultural de la clase obrera y de proveer esparcimiento sano.

13

"En la medida que va avanzando la dictadura stalinista, escasean las informaciones acerca de los remanentes del teatro de Aqitprop en el seno del movimiento autoactivo. Lo más probable es que, de hecho, después de 1932, nada de lo que exista en este campo merezca cualquier registro". García, Silvana. Op.cit. p.19.

voz en contra de la burocratización de la cultura, durante el Congreso de Directores Teatrales de la U.R.S.S. en el año 1939

Pese a la decadencia del Agitprop, la influencia de esta experiencia soviética impactó con fuerza en la Alemania de la República de Weimar, donde confluyó con las experiencias de Erwin Piscator y de Bertold Brecht.<sup>14</sup> En 1930 se contabilizaban más de doscientos grupos de Agitprop en todo el territorio alemán.<sup>15</sup> B. Balázs registra experiencias de teatro invisible<sup>16</sup>

-----

14

\*Los grupos de agitprop, trasladándose velozmente con todo tipo de medios de transporte (generalmente motocicletas o viejos camiones) se movían por todos los lados; muy rara vez en los teatros (el lugar relegado) más comúnmente en el espacio cotidiano, en salas de encuentro de todo tipo y dimensiones y al aire libre en calles y plazas, en los patios, delante de fábricas y en las escuelas, sobre carros y camiones, sobre mesas y cajas volcadas. En medio de la variedad de lugares y ambientes, a los que por otra parte se adaptaban con desenvuelta elasticidad, un elemento permanecía invariable: el público, que era aquel a quien los actores del agitprop querían y sabían dirigirse, esto es el proletariado, la clase obrera, los comunistas. Contrariamente al teatro político de Piscator o Brecht, aquí no se representaba para un público heterogéneo." Casini-Ropa, Eugenia. COMO HACIA TEATRO EL AGITPROP EN ALEMANIA. En El Teatro en la calle, Cruciani/Falletti. p. 80.

<sup>15</sup>Ver Rulhe, Jurgen. THEATER UND REVOLUTION (Von Gorki bis Brecht). Munich, 1963.

<sup>16</sup>Se dice teatro invisible a la técnica teatral que consiste en crear una situación conflictiva en un espacio público con el objetivo de involucrar el público dentro de la acción para posteriormente reflexionar sobre la problemática tratada. Es decir, el público solamente se entera que está en una acción teatral una vez terminada la representación. Esta técnica está descrita por Augusto Boal en su libro Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular.

realizadas en los años 30 por la Liga del Teatro Obrero Alemán (ATDB).

El Aqitprop reinstaló el espectáculo teatral al aire libre como un instrumento directo de contacto con las masas. Inaugurando así un camino que será utilizado e investigado por diferentes tendencias teatrales a lo largo del siglo XX.

Alrededor de la década del 50', con el surgimiento de las luchas por los derechos civiles empieza a nacer en los ESTADOS UNIDOS un nuevo movimiento teatral que posteriormente la crítica acordó llamar "Nuevo Teatro". Nació el Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck; Ronnie Davis fundaba la San Francisco Mime Troupe, y en Nueva York el artista plástico Allan Kaprow hacía su primer happening.

Este proceso se ampliaría y consolidaría en los años '60 con un significativo número de grupos teatrales, en una estrecha relación entre la vanguardia del "Nuevo Teatro" y las luchas políticas que culminarán en el

explosivo año 1968.

De esta relación, más organizativa que ideológica, surgió una serie de espectáculos callejeros. Diversos grupos, como el Bread and Puppet Theatre y la San Francisco Mime Troupe<sup>17</sup>, ponían sus espectáculos al servicio de las organizaciones que convocaban las manifestaciones de la "New Left" (Nueva Izquierda) - el llamado "Movement". Se puede decir que de esta colaboración surgió una nueva estética callejera, en la que fue evidente una fuerte influencia del teatro de Agitprop ruso. El teatro que acompañó al "Movement" estuvo en el campo de los que luchaban contra un poder instalado en un Estado nacional, ubicándose por lo tanto, a nivel político, al lado de los sectores oprimidos de la sociedad. Este teatro no sólo no contó con ningún apoyo del Estado, sino que fue perseguido por los organismos represivos.

La ideología que originó el teatro de Agitprop fue el marxismo; el teatro callejero del Nuevo Teatro tuvo una multiplicidad de fuentes inspiradoras que

---

17

A partir de aquí toda vez que se mencione al grupo Bread and Puppet Theatre será utilizada la sigla B&P y cuando se mencione la San Francisco Mime Troupe será utilizada la sigla SFMT.

van desde las guerrillas marxistas hasta el pacifismo de Martin Luther King. Esta diversidad fue considerada como elemento de crisis en los años posteriores a 1968. Un ejemplo fue la división de la SFMT de la cual la franja liderada por Peter Berg se alineó totalmente con el "Movement" a través de acciones directas <sup>18</sup> mientras Ronnie Davis insistía en un trabajo más teatral dentro de la actividad política, Davis funda en 1969 el grupo Praxis.

El Teatro Campesino del chicano Luis Valdez, quien había pertenecido a la SFMT, quizás sea el ejemplo que más se acercó a la matriz del Agitprop. Sus obras, de carácter eminentemente didáctico, buscaban preparar al público - los trabajadores chicanos del campo californiano - para la lucha contra el patrón terrateniente.

Este Teatro Campesino es, junto al B&P, un ejemplo de la agrupación teatral nacida directamente de una actividad política. El B&P surge del seno de una gran manifestación de inquilinos en Nueva York y el Teatro Campesino nace en el seno de una gran huelga campesina y trabaja desde el interior del sindicato de trabajadores

---

18

De Marinis, Marco. EL NUEVO TEATRO, 1947-1970. Barcelona, 1988. Paidós Ed.

rurales animando con sus representaciones toda la actividad huelguística.

La relación con las luchas políticas exige a los grupos teatrales la búsqueda de nuevas formas de representación. El Teatro Campesino utilizó, muy a menudo, un camión como escenario. Así, el elenco se acercaba a los lugares de trabajo, y hasta el mismo interior de los campos durante la cosecha para hacer representaciones que alentaban a la huelga. Muchos problemas legales del grupo estuvieron relacionados con la invasión de la propiedad privada.

El B&P realizaba diferentes tipos de espectáculos. Utilizaba los ámbitos cerrados tanto para realizar espectáculos para adultos y obras para niños. En la calle realizaban desfiles y "street scenes" (escenas callejeras);, durante el período mencionado estos espectáculos estuvieron relacionados siempre con alguna manifestación o lucha política específica.

La SFMT se dedicó por un largo período a realizar actividades en los parques de la ciudad de San Francisco en la costa oeste de los Estados Unidos. Se proponía realizar espectáculos populares y buscaba un lenguaje de fácil comprensión, con un alto potencial

expresivo. Por este motivo la SFMT investigó y aplicó a sus espectáculos las estructuras y personajes de la commedia dell'arte. Ronnie Davis decía en 1966: "...la commedia dell'arte se revela útil. Es una forma abierta, enriquecida con el empleo de máscaras, de música, de efectos cómicos, fácil de montar con un telón de fondo y un estrado(...) Al aire libre no hay problemas de iluminación".<sup>19</sup>

El Living Theatre fue un grupo de vanguardia del "Nuevo Teatro", que solamente inició su actividad callejera a partir de su gira por Europa (1964-68), cuando se relacionó más estrechamente con las organizaciones políticas en lucha. La participación del Living Theater en los acontecimientos del Mayo Francés fue significativa y se vio reflejada en la actitud que el grupo tomó, a partir de entonces, abriendo al público sus ensayos que se transformaban en verdaderos happenings y buscando los ámbitos donde se generaran conflictos sociales para realizar su actividad. Cuando el grupo visitó el Brasil en 1970 se dedicó a trabajar especialmente en las "favelas"

---

19

Davis, Ronnie. EL TEATRO DE GUERRILLA. En Tulane Drama Review. Publicado en Teatros y Política. Buenos Aires, 1967. Ed. De la Flor.



(villas miseria) de la ciudad de Rio de Janeiro.

El teatro negro, integrante fundamental del "Nuevo Teatro", también generó manifestaciones callejeras. Ed Bullins, dramaturgo negro contemporáneo de Le Roi Jones<sup>20</sup>, decía en su manifiesto del Teatro Negro en la calle: "Objetivo: comunicarse con las masas de gente negra."<sup>21</sup> En este manifiesto aparece muy claramente la preocupación revolucionaria del teatro negro en la calle, pues, afirma la importancia de impartir lecciones revolucionarias a los niños y de atacar satíricamente a los personajes contrarrevolucionarios. El teatro negro de calle adoptó casi exclusivamente las formas del teatro de agitprop y, debido a la violencia de los conflictos raciales del período, sus representaciones contaban con grupos de seguridad - los guardias negros - dispersos entre

-----  
20

El historiador norteamericano Harold Clurman dice que "con LeRoi Jones es fácil decir que la condición del negro inflamó la rabia inicial y que la rabia no se apaciguará hasta que no haya más blanco y negro (...) pero en su ferocidad hay más que una protesta contra los horrores del racismo". En TEATRO CONTEMPORANEO. Buenos Aires, 1972. Ed. Troquel. p.125.

21

Manifiesto publicado en la revista TEATRO'70. Nº 16/17 -Buenos Aires, setiembre de 1971.  
Dirección de Renzo Casali.

el público.

Todos los grupos del "Nuevo Teatro" se vincularon a los acontecimientos políticos, pero las clases de vínculos fueron heterogéneas. El B&P desde siempre otorgó al juego teatral una importancia que trascendía la de simple vehículo del mensaje político, abogando por un teatro que tuviera una dimensión de vida más profunda. Bajo la influencia de la educación luterana de Peter Schumann, su fundador, el B&P producía espectáculos en los que se mezclaban signos de referencia bíblica con la realidad sociopolítica del momento, y con un enfoque filosófico de la situación del hombre en su mundo. El B&P colaboró con el "Movement" hasta que dio por superada esta relación cuando las luchas empezaron a tomar una cariz de mayor enfrentamiento y violencia. El grupo se retiró a una pequeña ciudad del interior, (sus miembros vivían en comunidad), donde continuó realizando teatro y dictando cursos.

La SFMT establecía un vínculo muy fuerte con las luchas sociales, lo cual constituyó casi su razón de ser. Tanto es así, que después de la ya mencionada división; la mayoría del grupo fue organizándose en una agrupación política.

El Teatro Campesino, con fuertes vínculos institucionales, trabajó desde las directivas políticas del sindicalismo chicano. Posteriormente el grupo buscó nuevos espacios teatrales y finalmente se desvinculó del trabajo sindical continuando en una perspectiva altamente politizada, siempre relacionada con la vida de las colectividades chicanas, pero, con una mayor preocupación por la formación teatral de sus miembros.

El teatro negro, que alcanzó a tener su propia organización y hasta publicaciones, empezó a desaparecer con el debilitamiento del movimiento más radical, como los Panteras Negras.

Después de la declinación del movimiento de la "New Left", los grupos que utilizaban la calle tendieron a perder importancia y los que siguieron con su labor "sobrevivieron a las particulares contingencias historicopolíticas en las cuales y para las cuales habían nacido, convirtiéronse en fenómenos desarraigados y fuera de contexto"<sup>22</sup>.

---

22

De Marinis, Marco. EL NUEVO TEATRO. Barcelona, 1988. Ed. Paidós.

En 1970 el Living Theatre visitó el Brasil donde "inició un ciclo de creaciones colectivas para intervenciones en las calle, fábricas, manicomios, etc. El ciclo La herencia de Caín se estructuró agregando sucesivamente elementos y partes en los años siguientes diversas ocasiones en que actuó y en los distintos países que visitó".<sup>23</sup>

Entre 1975 y 1983 el Living Theatre se instaló en Italia donde dedicó una especial atención al teatro callejero. En este período Julian Beck dijo: "Queríamos hacer cosas por la calle, y hacer teatro callejero quiere decir crear una nueva forma de libertad, buscar cosas en la vida que cambien la vida"<sup>24</sup>.

En los años 70 aparecieron diversas agrupaciones que realizan espectáculos callejeros. El Atelier Internacional de Bérgamo (Italia) en 1977 creó un lugar de encuentro que permitió una importante discusión

---

23

Cruciani y Falletti. Op. cit. P. 89/90.

24

Cruciani, Fabrizio y Falletti, Clelia. EL TEATRO DE CALLE. México, 1992. Gaceta/CELCIT/Teatro Tascabile. (p. 97)

sobre la cuestión del espacio callejero, pese a que el eje del Atelier era lo que Eugenio Barba dio en llamar el Tercer Teatro.

Tanto ese Atelier como el Festival Internacional de Santarcangelo (Italia 1978) son considerados por Cruciani y Falletti como referenciales para el teatro callejero de toda Europa. En Santarcangelo el objetivo explícito del Festival era "experimentar formas distintas de (relacionar) el espacio urbano y el teatro y no limitarse a trasladar espectáculos de los espacios cerrados al aire libre"<sup>25</sup>.

Después de una larga experiencia de preparación actoral y realización de espectáculos de sala en Noruega, el Odin Teather dirigido por Eugenio Barba permaneció una temporada en el sur de Italia. A partir de la experiencia cotidiana con los habitantes de distintas poblaciones, el grupo comenzó a hacer teatro callejero motivado por la posibilidad de intercambiar vivencias con la gente de la región.

El Odin Teather salió a las calles para

---

25

Cruciani y Falletti. Op. cit. p. 147.

conocerse a sí mismo a través del conocimiento de otros horizontes. Este conocimiento se realizó mediante un intercambio de vivencias y técnicas expresivas con el público.

Algunos otros grupos que participaron de los encuentros arriba mencionados fueron Els Comediants de Catalunya, el Akademia Ruchu de Polonia, el Teatro Tascábile y el Potlach de Italia.

#### AÑOS '80 EN LOS ESTADOS UNIDOS.

En los años 80, las expresiones de teatro callejero que en los Estados Unidos estuvieron muy relacionadas a los grandes movimientos políticos, estando vinculadas especialmente a expresiones de minorías culturales, como por ejemplo el movimiento gay o el movimiento feminista. Grupos del movimiento gay como el "ActUp"<sup>26</sup>, preocupados por la discusión de su

---

26

ACTUP (AIDS Coalition to Unleash Power) también significa portarse mal. Alisa Solomon en su artículo *Gay rights and revels: New York's lesbian/gay pride day* publicado en *Theater* (Yale - Fall/Winter 1987) describe lo teatral en las movilizaciones de la comunidad homosexual en los Estados Unidos.

problemática, ponen en práctica lo que ellos denominan Teatro de shock que está basado en la búsqueda del impacto a través de la representación de situaciones conflictivas en espacios públicos, como el teatro de guerrilla.

Una expresión significativa en las grandes ciudades norteamericanas es la del pequeño grupo de actores o titiriteros que se relaciona con las áreas de intensa actividad comercial aprovechando el movimiento de consumidores para la presentación de sus espectáculos, como una reedición del fenómeno del actor de feria. En las grandes ciudades es común encontrar a los mimos que juegan con los peatones, grupos de jóvenes titiriteros, clowns y hasta actores malabaristas.

Por otro lado, en el ámbito de la cultura negra, existe la práctica de la pequeña representación callejera entre amigos basada en el rap<sup>27</sup> que es un hecho teatral apoyado en la improvisación, no formalizado, y presenciado por el mismo entorno social de los actuantes.

---

27

Rap - forma musical originaria de los barrios negros de New York que utiliza un ritmo sincopado como apoyatura para un texto en prosa. Su contenido expresa conflictos comunes a los jóvenes negros desocupados. Es conocido como "conversa libre" y se basa en pequeñas agresiones hacia el amigo interlocutor.

## ANEXO -2

## Relevamiento de espectáculos.

En este anexo presento dos relevamientos de espectáculos - uno argentino y uno brasileño - que ejemplifican el procedimiento utilizado en el análisis de los espectáculos de los diferentes grupos estudiados en la presente investigación.

## EL ALMA DEL MURGON. (1987)

Agrupación Humorística La Tristeza - Buenos Aires

Elenco: Dani Maruki, Paco Redondo, Alicia Tealdi, Patricia Virardi

Músicos: Barulio Gerardi, Lechuga Beker.  
 Diseños de vestuario: Rosa Buk, Hernán Aiello  
 Estandarte y carteles: Pablo E. Schuquirensky  
 Estructura dramática: Daniel Maruki, Paco Redondo  
 Puesta en texto: Daniel Maruki  
 Asistente de dirección: Héctor Sapia  
 Puesta en escena y dirección: Paco Redondo.

Resumen del guión.

La Agrupación La Tristeza llega a una plaza para anunciar la inminente presentación de los cuatrocientos negros que forman parte de la Agrupación.



Debido a que los negros tardan en aparecer el grupo decide, para no defraudar al público, presentar la historia del carnaval porteño.

Esta historia es presentada en secuencias cronológicas. La primera parte va de la creación del Virreynato hasta la Revolución de Mayo. La segunda parte llega hasta los gobiernos del presidente Roca y la Campaña del Desierto. La tercera, desde allí hasta la elección de Iriqoyen. Y por último, desde Iriqoyen hasta la ascensión de Juan Perón.

El espectáculo cuenta las relaciones de los diferentes regímenes políticos con el carnaval porteño; relaciones que oscilan entre el fomento y la prohibición.

## 1. EL ESPACIO

### 1.1. Ubicación geográfica.

El espectáculo se presenta en el Parque Lezama descripto en el apartado anterior.

### 1.2. El espacio teatral.

El espectáculo se realiza en el centro del parque: un espacio de tierra llano, rodeado por árboles.

### 1.2.1 El espacio escénico y la ubicación del público.

El espacio escénico tiene la forma de una elipse de aproximadamente diez metros de ancho por dieciocho de largo. En un extremo de la elipse un cochecito sirve como camarín donde los actores se visten. Del lado opuesto, una especie de abertura en la elipse, señala la entrada a la escena. La asistencia se ubica formando dos semicírculos a los lados de la elipse. La separación del espacio escénico y del espacio del público está demarcada por una hilera de banderines de color. Frecuentemente, los actores piden al público que deje libre el espacio de entrada a la escena.

### 1.3 Las comodidades para el público.

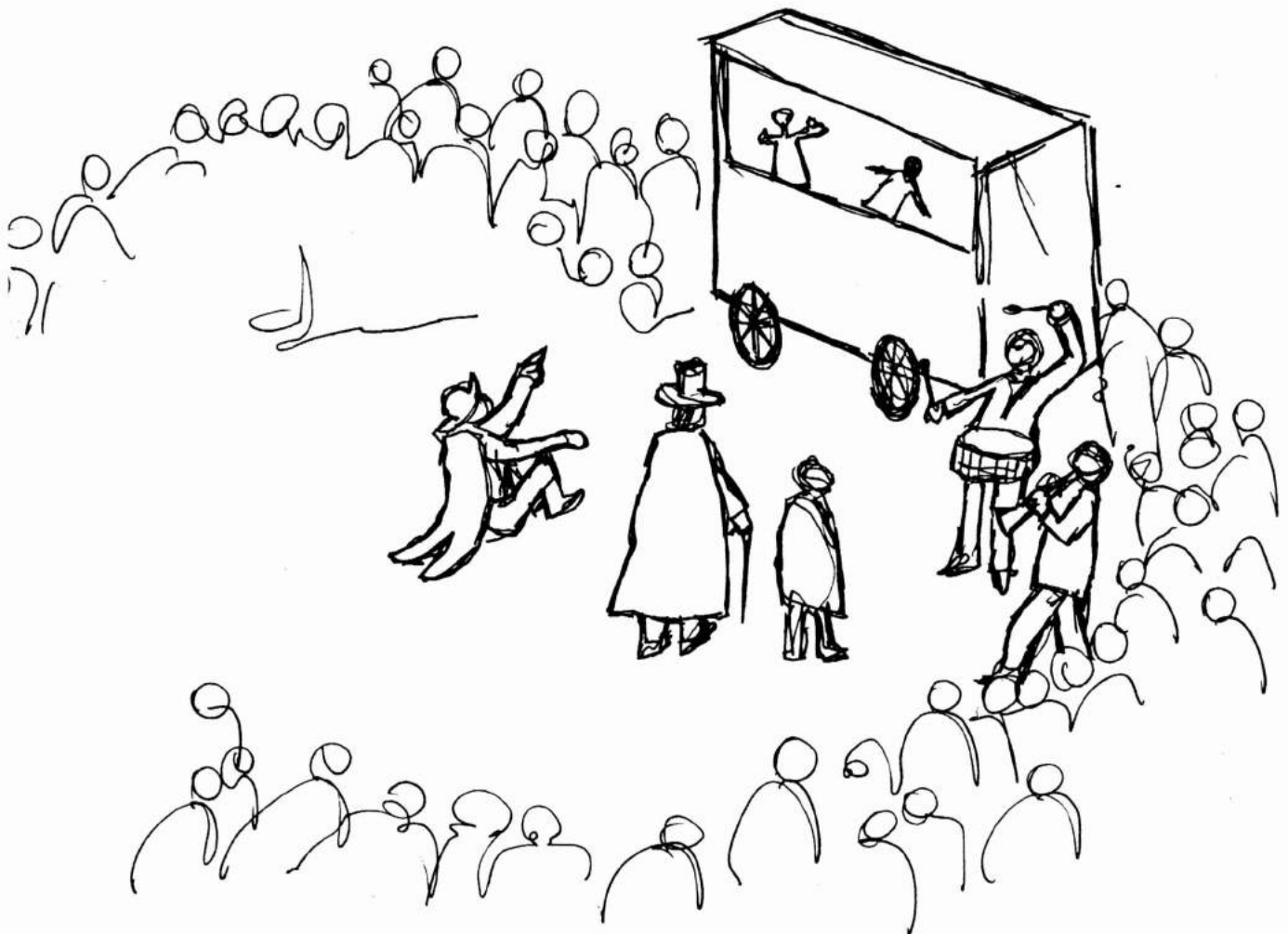
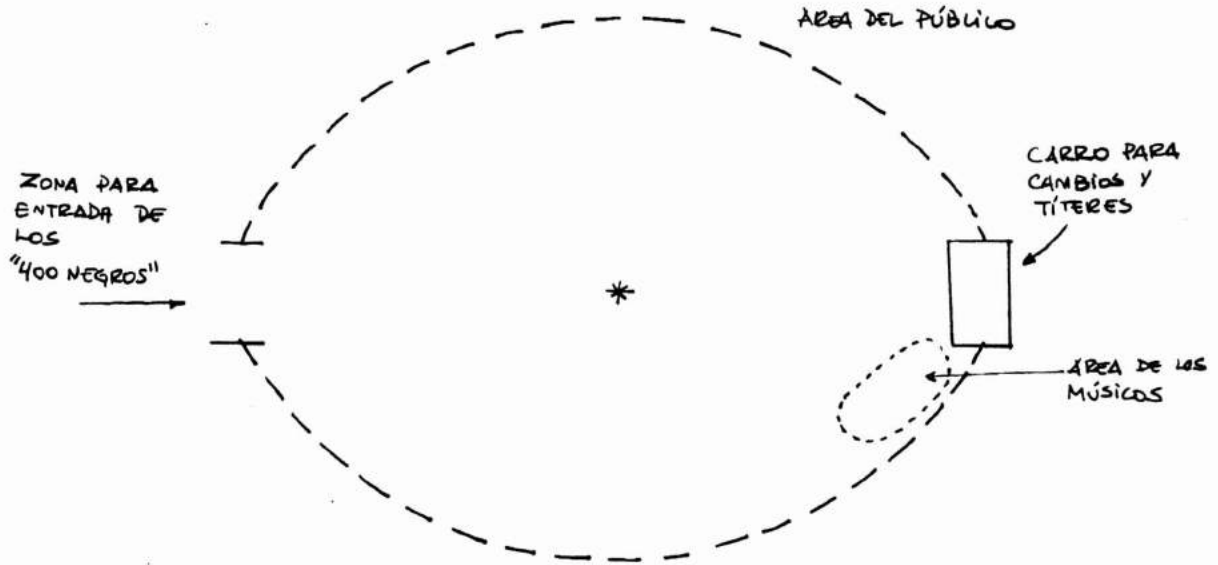
En general, los espectadores están de pie. Los chicos se sientan en el borde del espacio escénico. El piso es de tierra, y hay mucho polvo.

### 1.4 El espacio escénico.

#### 1.4.1 Descripción.

El espacio escénico está dividido en dos zonas. En

El Alma del Murgón. El espacio escénico.



un extremo de la elipse hay una entrada y en el otro, un lugar para los cambios de ropa. Próximos a este último lugar están instalados los músicos. El centro de la elipse está marcado por un pequeño círculo de lona de cincuenta centímetros de circunferencia.

#### 1.4.2 Ordenamiento y funcionamiento.

La elipse está dividida en dos áreas que poseen diferentes jerarquías. El centro (el lugar del poder) y la periferia (lugar del pueblo).

El funcionamiento básico del espacio es bilateral, pero también es circular. Hay escenas dirigidas separadamente a cada zona del público y otras al conjunto.

El eje mayor de la elipse sugiere una calle que empieza en la entrada y termina en el cochecito.

Hacia el final del espectáculo, los actores penetran en el espacio del público, rompiendo por única vez la rigidez de la separación entre los dos espacios. El carnaval final se realiza a partir de esta ruptura, cuando ya no existen espacios delimitados.

#### 1.4.3 Utilización espacial. Desplazamientos.

Los desplazamientos responden, en general, a la

existencia de dos áreas: el centro y la periferia.

Los murgas preferencialmente realizan sus desplazamientos por la periferia de la elipse, en el sentido horario, partiendo de la ubicación de los músicos.

El centro es utilizado como lugar de los poderosos. Este hecho genera varios desplazamientos: el conjunto de la escena gira teniendo como eje el centro de la elipse, y hay desplazamientos radiales.

En el centro de la elipse ocurren las principales escenas.

Otro eje de desplazamiento es el que corta la elipse a lo largo: desde la calle a un carrito. Este carrito es utilizado como camarín y desde allí salen varios personajes que después retornan por el mismo camino. Por la abertura de la calle entran personajes que después salen de escena dirigiéndose hacia el carrito.

El desplazamiento de los músicos es semejante a los desplazamientos de las murgas (periférico). Los músicos eventualmente utilizan el eje mayor en el comienzo del espectáculo.

#### 1.4.4 La escenografía.

##### 1.4.4.1 Descripción.

El único dispositivo escénico es el carrito mencionado anteriormente. Es un pequeño coche de dos metros de largo, por uno de ancho y dos metros de altura aproximadamente, con ruedas de bicicleta y tirado por los propios actores. Consiste en una base de madera y una estructura de metal cubierta por una tela de algodón.

#### 1.4.4.2 Funcionalidad.

El carrito cumple una triple función: depósito de todo el vestuario y utilería, caja para la utilización de títeres y camarín.

Durante todo el espectáculo el carro permanece inmóvil: una estructura de madera impide que se mueva. Sobre él se apoya una escalera de madera que facilita el acceso de los actores.

#### 1.4.4.3 Luz.

La luz es natural. Su única función es permitir la visualización del espectáculo.

## 2. EL ACTOR.

### 2.1. Gestualidad.

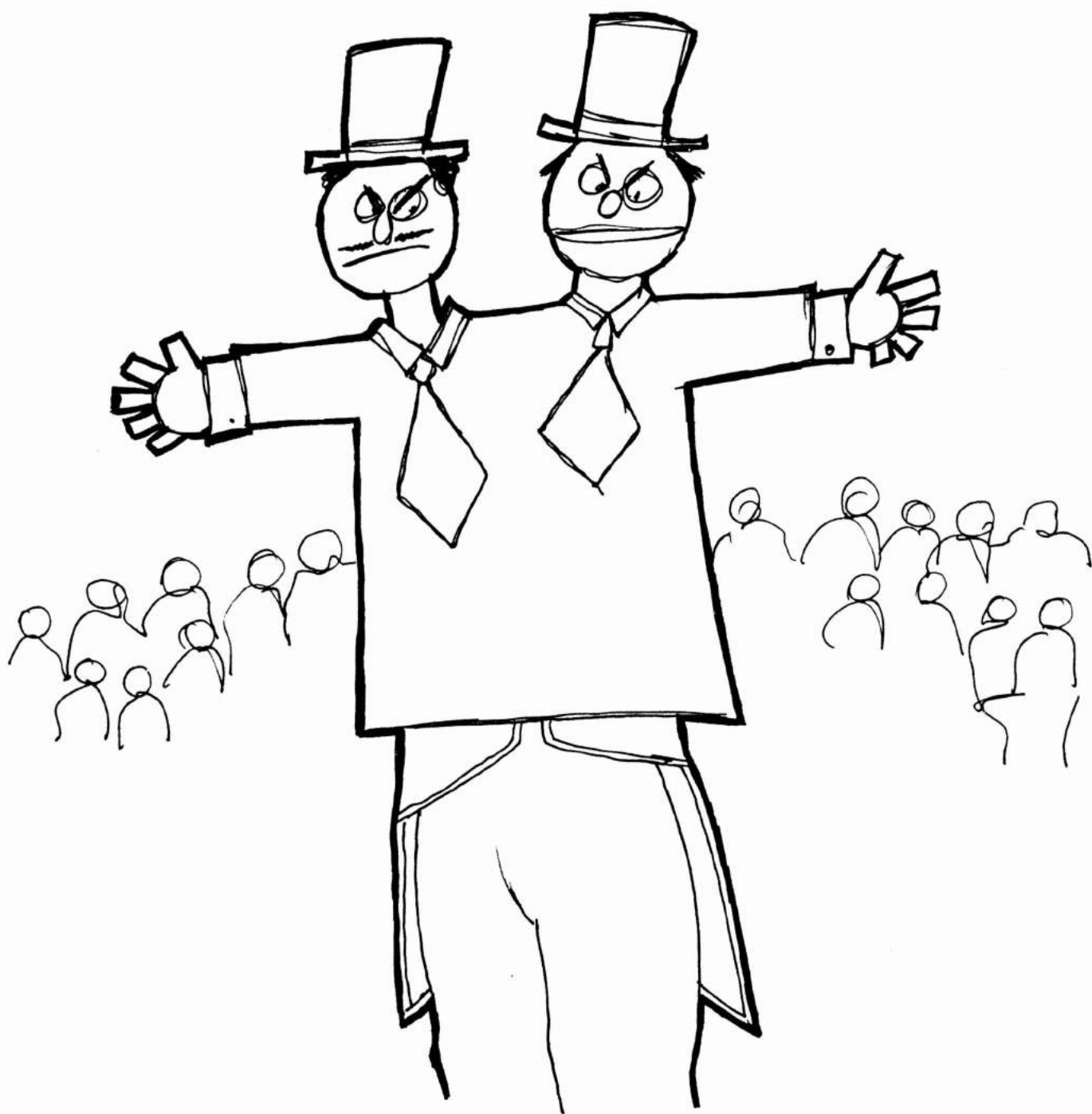
La gestualidad se caracteriza por la exageración del movimiento corporal.

Todo movimiento de los actores es efectuado a partir de la exageración. Los actores realizan un permanente esfuerzo por generar, en cada movimiento o desplazamiento, una cuota extra de significación. Esta significación extra se vincula, especialmente, con el rol social del personaje dentro del contexto histórico de cada escena.

La exageración también permite relacionar la gestualidad a la actitud corporal del artista circense. Durante varios momentos del espectáculo, una serie de movimientos recuerdan las rutinas circenses. Esto es particularmente notable en el accionar de los narradores.

Gran parte de la gestualidad del espectáculo es caricaturesca. La caricatura se relaciona especialmente con la intención de definir diferentes épocas históricas y diferentes culturas; como consecuencia aparece un tipo de gesto simbólico. Por ejemplo, la afectación que caracteriza a los personajes de la "aristocracia" del Virreinato y de los movimientos rígidos y lineales de las indias en la escena de la Campaña del Desierto.

El Alma del Murgón. Títeres en la escena.





La exaqueración y la caricatura desaparecen en aquellas situaciones dramáticas en las cuales los actores conversan entre sí.

La gestualidad, alejada del gesto cotidiano, es fundamental para definir épocas, caracteres y ubicación social de los personajes y tiene como objetivo permitir una fácil lectura de los personajes y sus respectivas épocas.

### 2.3 Técnica vocal.

La palabra es usada de dos maneras. La primera tiene en cuenta la significación del texto. Importa la comprensión de lo que se dice. En este caso las variaciones del timbre de voz son poco complejas; no obstante se utilizan diferentes acentos, por ejemplo: el caudillo Juan Molleja habla con fuerte tono gauchesco y el Virrey tiene acento español.

La segunda manera de utilizar el texto es prescindiendo del contenido. Lo que importa es el sonido, se busca la caricatura del personaje a través del habla. El Canciller inglés se expresa utilizando palabras de su idioma pero sin ninguna conexión lógica ("Oh, good. The coca-cola bathroom, tonight!"). Los negros del Virreinato utilizan palabras que sugieren dialectos africanos. Los acentos están muy marcados. Existe una variación tonal que responde a la caracterización de los personajes. Los negros

hablan con timbres graves; otros personajes en falsete; la "aristócrata" del Virreinato utiliza un timbre muy agudo.

Los actores acompañados por los músicos cantan algunas canciones. En estos números no se nota una técnica depurada, sino la apropiación del estilo de murqueros de barrio.<sup>28</sup>

#### 2.4 Vestuario y utilería menor.

El vestuario básico se compone de un traje azul cubierto por una levita, como las que acostumbran llevar las murgas porteñas, de color violeta con detalles amarillos. De esta manera visten tanto los actores como los músicos y es la ropa con la que comienza el espectáculo. Luego, con el transcurrir del espectáculo, los personajes irán vistiendo sus trajes correspondientes.

Cada escena tiene su gama de colores dominante. Así en la escena de la Campaña del Desierto predominan los tonos terrosos; en el carnaval de los negros sobresalen los colores

cálidos: rojo y naranja. Esta variación está relacionada con el acontecimiento narrado o con la significación que es

---

28

Las murgas hacen música con una gran motivación afectiva pero sin una sólida formación técnica musical.

dada a los protagonistas. Eso queda claro en la escena de los negros, donde la alegría y fuerza de las naciones negras son reforzadas por el conjunto de colores cálidos.

Las ropas presentan una intención más simbólica que realista, como en el caso de las indias que están vestidas con bolsas de arpillera (color natural), y en donde se percibe una traducción carnavalesca del vestuario aborigen.

Los zancos son un elemento importante en la utilería. En la convocatoria del espectáculo aparecen dos mujeres vestidas como vedettes utilizando zancos. En el desarrollo del espectáculo, los zancos vuelven a aparecer usados por dos personajes poderosos como lo son el Caudillo Juan Molleja y el Canciller Inglés (vestido como pirata). La utilización de los zancos, en el contexto de la escena, da la dimensión de la importancia social de los personajes.

La utilería menor puede ser dividida en dos categorías: objetos utilizados en su función específica y objetos resignificados (p.ej. dos coladores transformados en un micrófono, una bañadera de niños utilizada como barco del pirata, etc.)

La utilización de los objetos en su función específica está relacionada con la necesidad de reafirmar una situación y de atribuirle verosimilitud. Cuando los objetos aparecen resignificados se agrega una cuota de

humor a la escena.

#### Los títeres:

Existen varias clases de títeres (de guantes, de varillas, etc.) en el espectáculo. Hay un curioso personaje de dos cabezas (manipulado por una actriz); las naciones negras están representadas por estructuras de paraugas cubiertos con pequeños pedacitos de trapos de colores. En otra escena los negros son títeres pequeños (cada actor lleva dos o tres en cada mano).

Los títeres siempre están en escena. Dialogan entre sí y con los actores. Pueden ser manipulados desde el cochecito, funcionando como el tradicional teatro de guantes, o desplazándose por todo el espacio escénico.

### 3. SONIDO.

#### 3.1. Música.

Los temas son originales. El ritmo de los temas es el característico de la música del carnaval tradicional, marcado especialmente por el tamboril de sonidos más agudos. Las letras son simples y cortas; pequeños versos fáciles de repetir.

Toda la música del espectáculo es ejecutada por un cuarteto que siempre permanece en escena. Este utiliza los

instrumentos de percusión propios de las murgas. Todos los que están en escena cantan al son de la música interpretada por el cuarteto.

Desde la convocatoria del espectáculo, la música cumple una función estructural muy importante dentro de la narración. En la función narrativa se alternan texto dramático y música. Esta opera conectando escenas o cerrando los bloques del tiempo ficcional. En muchos pasajes, la narración se realiza a través de canciones; por ejemplo, en el final del espectáculo la conclusión es manifestada en una canción.

La música también cumple con la función incidental de crear climas y anunciar situaciones. Por ejemplo, al entrar en escena el canciller inglés, redoblan los tambores anunciando su presencia.

#### 4. EL TIEMPO.

##### 4.1. Tiempo espectacular y tiempo ficcional.

El espectáculo tiene una duración aproximada de cuarenta minutos y narra una historia que abarca unos doscientos años. El tiempo ficcional está dividido por períodos que duran, en el espectáculo, no más de diez

minutos.

Estos períodos de la ficción presentan situaciones de corta duración. Son acontecimientos breves; una conversación entre el Virrey y los negros; un baile de carnaval, etc. Cada carnaval está representado como máximo en dos o tres pasajes breves. Así se suceden muchos años dentro de un espacio temporal real reducido.

En el inicio del espectáculo, luego de la introducción situada en el presente, se realiza un salto hacia atrás en el tiempo, que va hasta el siglo XVI, desde donde se empieza a contar la historia de los carnavales porteños. A partir de este salto en el tiempo, durante todo el desarrollo de la narración, el tiempo avanza linealmente.

##### 5. EL TEXTO DRAMÁTICO.

Se trata de un texto de autor aunque -según informé el autor-director - durante el proceso de preparación del espectáculo, hubo aportes ocasionales de los actores, los cuales fueron incorporados al texto definitivo.

El texto funciona como lenguaje básico. La palabra tiene gran importancia. Esto queda claro en los personajes

de los narradores, que orientan al público en la comprensión de la historia.

Un rasgo destacable en la forma del texto es la síntesis. Los parlamentos son cortos y explicitan la información que pretenden transmitir de la manera más directa posible.

Existen dos niveles de texto; uno interno, de personaje a personaje y otro externo, de los personajes hacia el público. En el primero, ocasionalmente aparecen parlamentos que no respetan las reglas del idioma español (ver punto 2.3.), en el segundo caso, todos los textos están en español y son especialmente descriptivos.

## 6. CLAVE DE FUNCIONAMIENTO DEL ESPECTACULO.

El espacio reservado para la entrada de los cuatrocientos negros a punto de arribar es la clave del funcionamiento del espectáculo. El eje mayor de la elipse que divide el espacio escénico, determina la ubicación del público, condiciona todo el desarrollo del espectáculo e impone un permanente cinetismo.

La estructura narrativa está apoyada en la inminente llegada de los cuatrocientos negros y en la

necesidad de entretener el público mientras tanto; estas circunstancias crean un clima de expectación que determina un ritmo entrecortado y cambios constantes de escenas. Estas incrementan su tensión dramática y despliegan escénico con el fin de satisfacer las expectativas creadas en el público desde el inicio.

El conjunto de los actores y músicos mantiene una permanente relación con el lugar de entrada de los negros. La llegada de los negros no sólo es mencionada verbalmente: durante todo el espectáculo el grupo trabaja, en función de esta llegada, con idas y vueltas para averiguar sobre el arribo del micro, o ensayando los primeros acordes para la recepción. En el final de cada escena se hace una mención al lugar de entrada; se induce permanentemente al público a buscar con la mirada a los negros que deben llegar. Esta situación no es sólo un artificio para los cambios de escena, pues condiciona todo el ritmo de la representación generando, un permanente ir y venir y volver a empezar la narración, como si tras cada escena el espectáculo pudiera ser interrumpido para dar inicio al carnaval. En estas situaciones entran en funcionamiento los diferentes tipos de títeres y la música que ocupa la escena, entreteniendo al público mientras se espera a los negros.

Es importante reiterar que el lugar de entrada genera el mecanismo que da vida al espectáculo. El trabajo



desarrollado en función de este espacio es lo que mantiene vivo el tema y la expectativa acerca del posible carnaval. El tan esperado carnaval no se realiza porque los cuatrocientos negros no llegaron, se propone entonces, al público ocupar el lugar de los que no llegaron. De esta manera el lugar de arriba deja de existir y el espectáculo finaliza.

ROMEU E JULIETA de William Shakespeare (1992)  
Traducción - Onestaldo de Pennaforte  
Textos del narrador - Carlos Antônio Brandão

Grupo Galpão - Belo Horizonte

Elenco

Antônio Edson  
Beto Franco  
Chico Pelucio  
Eduardo Moreira  
Inês Peixoto  
Júlio César Maciel  
Rodolfo Vaz  
Teuda Bara  
Wanda Fernandes  
Dirección - Gabriel Villela

## 1 - ESPACIO

### 1.1. El espacio teatral.

El espectáculo se realiza en el centro de plazas, parques, y eventualmente en grandes galpones cerrados.

### 1.2. El espacio escénico y la ubicación del público.

El espacio escénico está conformado por un semicírculo con un radio de aproximadamente siete metros que el grupo delimita por intermedio de una demarcación en el piso con harina o arena y por la colocación de pequeñas macetas con flores de plástico.

El público se instala a partir del perímetro de la

demarcación del semicírculo. La escena se desarrolla en el interior del área delimitado del semicírculo.

### 1.3 Las comodidades para el público.

Los espectadores están sentados. Eventualmente se colocan sillas conformando filas concéntricas.

### 1.4 El espacio escénico.

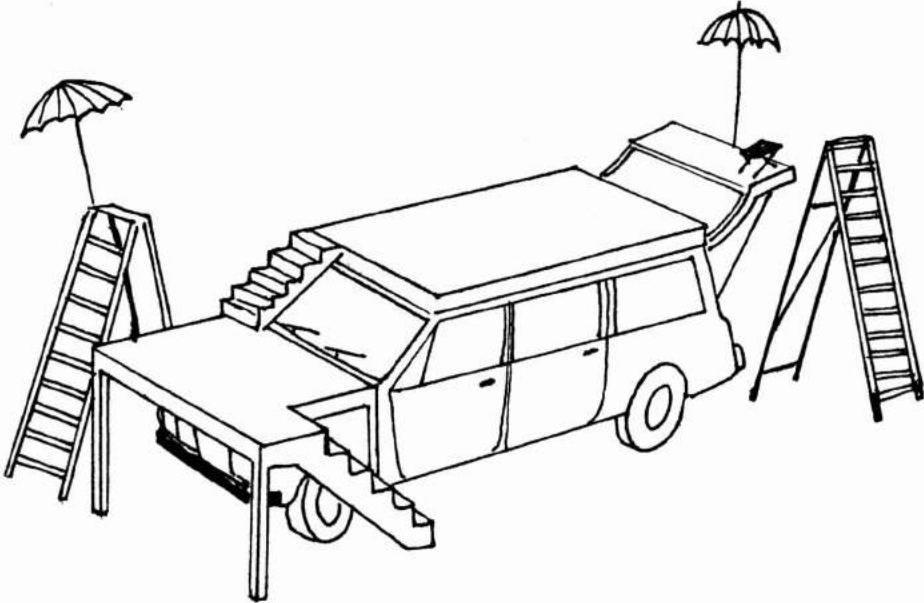
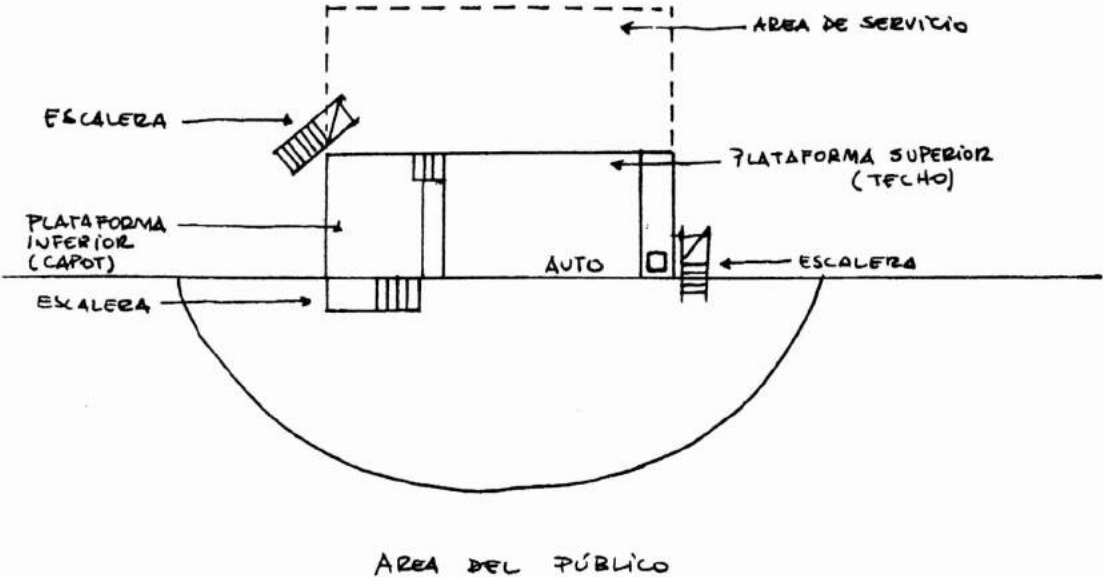
#### 1.4.1 Descripción.

En el punto de confluencia de los rayos del semicírculo se ubica un auto que sirve como base del espacio escénico.

Sobre el auto - una camioneta rural - se arman dos pequeñas plataformas - una sobre el techo y otra arriba del motor. Ambas plataformas funcionan como pequeños escenarios, a los que se accede a través de escaleras fijas. En los extremos trasero y delantero del auto están dos escaleras de tres y dos metros, respectivamente. En el alto de ambas escaleras existen pequeñas sillas.

El espacio del interior del vehículo es utilizado para la representación de algunas escenas que al público ve a través de las ventanillas.

Romeo y Julieta. El espacio escénico.



Toda el area del semicírculo es utilizado para desplazamiento de los actores e incluso del propio auto. Cuando eso ocurre - viaje de Romeo a Mantua - se abre un nuevo espacio escénico, que hasta este momento funciona como area de servicio. En este espacio aparece el mausoleo de Julieta.

El interior del auto también funciona como camarín, pues allí se efectúan diversos cambios de ropa.

El espacio escénico está compuesto por diferentes niveles: el piso, las plataformas, las escaleras y la sillas suspensas.

#### 1.4.2 Ordenamiento y funcionamiento.

El eje de funcionamiento del espacio es el auto. Las acciones más importantes transcurren sobre el auto, en su interior o en la elipse, pero, en relación a algún personaje que está en el auto.

El auto también es utilizado para definir diferentes espacios de la ficción.

No existe espacios preferenciales para diferentes personajes.

#### 1.4.3 Utilización espacial. Desplazamientos.

Los desplazamientos se realizan de diferentes formas, ya sea en zancos (de diferentes alturas), caminando o bailando. Estos desplazamientos cumplen con la función de reubicar a los actores en el espacio y no respetan a ningún ordenamiento particular que tenga relación con características de los personajes o con su ubicación en la historia narrada.

#### 1.4.4 La escenografía.

##### 1.4.4.1 Descripción.

El auto y las dos palataformas conforman el dispositivo escénico básico. El auto es una Veraneio-Chevrolet año 1980 color rojo oscuro con cinco puertas. Las plataformas son de madera pintadas de marron.

##### 1.4.4.2 Funcionalidad.

El auto cumple una doble función: camarino y escenario.

El auto crea una clara división entre la escena y el espacio del foro. El espacio que queda atrás del auto - en oposición a la elipse - tiene entonces múltiples utilidades. Allí se realizan cambios de ropa, descanso de

los actores que no están en escena, etc.

#### 1.4.4.3 Luz.

La luz es natural. Su única función es permitir la visualización del espectáculo.

## 2. EL ACTOR.

### 2.1. Gestualidad.

La gestualidad está basada en la exageración de los movimientos. Esta exageración está inspirada en el trabajo de los actores de los circos que se presentaban por el interior del estado de Minas Gerais.

Los actores están todo el tiempo jugando con el desequilibrio. Las posturas de los actores expresan una permanente inestabilidad. La utilización de zancos en escenas como de la fiesta en la casa de Julieta, reforza el permanente movimiento en busca de equilibrio.

En las escenas realizadas sobre las plataformas y sobre el auto la actitud de los actores tiende al riesgo de caer. Los brazos son utilizados reforzando la idea de desequilibrio.

No se busca emular gestos clásicos, sino, crear

Romeo y Julieta. La utilización de zancos. Romeo utiliza zancos en la escena de la fiesta en casa de Julieta y en la escena del balcón.





situaciones que respondan a la acción determinante de cada escena.

### 2.3 Técnica vocal.

Esta es una particularidad de este espectáculo ya que se utilizó un sofisticado sistema de amplificación electrónico con microfonía inalámbrica.

La utilización de esta tecnología se debió a que el grupo se propuso a trabajar con el uso de la palabra como parte fundamental del espectáculo. Como consecuencia de la amplificación los actores no necesitaban esforzarse para ser comprendidos como es habitual en el teatro callejero y pudieron trabajar con sutilezas vocales propias de del cine y de la televisión. Eso también permite que las letras de las canciones, que son utilizadas durante el espectáculo sean aprendidas rápidamente por el público que termina por acompañar a los actores.

En algunas de las primeras representaciones del espectáculo, el grupo tuvo que soportar la interferencia de emisiones de radios FM o de la policía, cosa que genera momentos de ruptura del espectáculo, pero con una buena dosis de humor por lo inusitado.

### 2.4 Vestuario y utilería menor.

El vestuario está realizado a partir de la reutilización de ropas usadas.

Los colores básicos están inspirado en los colores típicos de las casas de los pueblos del interior del estado de Minas Gerais. Estas casas suelen ser pintadas con una mezcla de cal virgen, água y un poco de pigmento, lo que produz tonos pasteles, casi blancos.

La textura de las ropas también intenta reproducir las irregularidades que se observa en las fachadas de estas casas pueblinas. Están fabricas con una clase de masa que hace con que todo el vestuario sea pesado y relativamente rígido.

La única excepción a la utilización de los colores pasteles y a la textura descrita se observa en las ropas de Romeo y Julieta. Ambos utilizan ropas blancas de algodón puro.

Todos los pantalones y vestidos son cortos lo suficiente para que se vea que todos los personajes calzan botas típicas del trabajador rural mineiro, y llevan medias futboleras a rayas. Esta mezcla de elementos crea una imagen que hace referencia a los payasos de los pequeños circos del interior del Brasil.

Todos los personajes - a excepción del narrador - llevan diferentes clases de sombreros.

Cada personaje lleva una gran cantidad de pequeños objetos colgados. Estos objetos decorativos pertenecen a un universo de imágenes kitsh y establecen un vínculo entre la utilería y el vestuario.

La utilería está compuesta por pequeñas macetas - latas - con flores de plástico y cañas de pescar en las cuales se cuelgan una luna y estrellas para demarcar la existencia de la noche y el paso del tiempo.

#### 2.4.1. Maquillaje

El maquillaje surquiere el clown a partir de una base blanca con esfumatos rojizos a la altura del nariz las mejillas y con sombras color tierra en las mejillas.

Esta máscara "clownesca" es igual para todos los personajes, sin definición de edades ni de sexo.

### 3. SONIDO.

#### 3.1. Música.

Instrumentos utilizados en escena: Acordeón de 80 bajos; Flauta transversal; 3 guitarras acústicas; Saxofon; Percusión - tambores y triángulos; clarinete.

Toda la música es ejecutada en vivo por los mismos actores. Los temas pertenecen al folklore "mineiro", son "cirandas", "serestas", "modinhas" y "cantigas".

La música funciona básicamente ilustrando las escenas, como por ejemplo en la escena del casamiento cuando se utiliza una "seresta" que habla del amor.

La música también es utilizada incidentalmente creando climas. Ese es el caso de la entrada en escena del Fraile. Con el saxofon de toca algunos acordes del "Tema de Romeo y Julieta" de la banda de sonido de la película homónima del director italiano Franco Zeffirelli. Así se establece, por la referencial al cine, una situación de comicidad.

Por la utilización de músicas del floklore "mineiro" se da la particularidad de que en las representaciones realizadas en Minas Gerais es comun que el público cante junto a los actores.

#### 4. EL TIEMPO.

##### 4.1. Tiempo espectacular y tiempo ficcional.

El espectáculo dura aproximadamente 1 hora y 30 minutos. Las variaciones dependen de la convocatoria previa.

El tiempo de la ficción no es definido, sugeriendo

una atemporalidad. Algunos objetos de utilería y elementos del vestuario remiten a una época remota mientras otros elementos como el auto, los instrumentos musicales remiten a una época actual.

##### 5. EL TEXTO DRAMÁTICO.

El texto es una adaptación de la obras de William Shakespeare que busca respetar la secuencia de escenas del original y la traducción utilizada respeta el lenguaje shakespereano manteniendo el discurso en versos. La adaptación busca acortar la duración del espectáculo para hacerlo posible para el espacio callejero.

El grupo introdujo un narrador que cumple la función de establecer los vínculos entre las diferentes escenas informando el público del contenido de las secuencias que fueron suprimidas. Eso permite afirmar que el público tiene un contacto con todo el contexto de la obra de Shakespeare.

la particularidad del texto queda por cuenta de los parlamentos del narrador, pues, este texto está construido utilizando un lenguaje inspirado en el hablar del hombre del "sertão mineiro" (campo de Minas Gerais). este lenguaje tiene una nítida inspiración en la obra del escritor brasileño João Guimarães Rosa. Con este mecanismo

el texto ganó una faceta brasileña.

#### 6. CLAVE DE FUNCIONAMIENTO DEL ESPECTACULO.

El espectáculo está fundado en la regionalidad.

La clave de "Romeo y Julieta" es la permanente mención del universo cultural de los pueblos del interior del Estado de Minas Gerais.

El funcionamiento del espectáculo sugiere un clima de una reunión comunitaria para contar y oír historias. La puesta en escena está articulada a partir del uso de músicas regionales de dominio público y de una gran cantidad de signos de la cultura regional que están expresados por los diferentes lenguajes del espectáculo.

Existen en la puesta en escena diversos puentes que permiten un permanente transitar entre el texto de Shakespeare y la cultura regional "mineira": el primero es la sugestión de que el espectáculo es realizado por un grupo de actores trashumantes - práctica teatral que fue común en la historia de Minas Gerais -; el segundo está conformado por los elementos escenográficos y musicales extraídos de la cultura de la región; el tercero es el texto del narrador que, al estar inspirado en el lenguaje regionalista de Guimarães Rosa, permite que la cultura "mineira" también sea presentada desde un punto de vista

erudito.

Estos puentes hacen con que los personajes de "Romeo y Julieta" vivan circundados por la cultura regional de Minas Gerais. El Galpão recrea la tragedia shakespereana con el claro objeto de hablar de la cultura a la cual pertenece el grupo. El espectáculo expone la estética del interior de Minas Gerais para a partir de ahí hablar de la cultura del hombre del interior del Brasil.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS