

## **Introducción**

La investigación sobre el florecimiento de nuevos grupos de teatro de calle en los barrios porteños, constituye el sostén de la historia teatral argentina desde antes y durante el surgimiento de la democracia del país hasta la actualidad, pudiendo avalar la historia de la sociedad argentina de esos años pasados, a través de historias vividas y testimonios reales, para luego brindar información a quienes integren el ámbito de las artes escénicas de ayer, hoy y mañana.

Estas agrupaciones, al igual que otras expresiones artísticas populares, hicieron que el pueblo tratara de olvidar y a su vez, dejase de lado, situaciones que hace tiempo atrás padecieron los argentinos. Lo que hasta ese momento de la historia del país parecía una utopía, luego se plasmó en una realidad que paulatinamente se fue consustanciando con la apreciación de un pueblo entero.

El surgimiento de los grupos de teatro de calle conformó un punto de inflexión entre el teatro propiamente dicho, y la realidad circundante, lo que llevó a personas y vecinos de diferentes barrios porteños a expresarse según el sentir popular y también como medio de subsistencia.

El siguiente proyecto de graduación pretende cumplir un rol trascendental de conservación de la memoria colectiva del país, brindando información que permita y favorezca la reflexión de cada uno de los que lean este proyecto de graduación, además de llevar a la introspección la época histórica mencionada y la que se ha dejado atrás.

Se relacionarán las características de los grupos de calle y el contexto político que abarca desde el año 1983 hasta el año 2001, siendo dos momentos de crisis, tanto política y económica, como a su vez los dos períodos más importantes en los cuales los grupos de calle han surgido y se han ido desarrollando.

Se pretende brindar información a las diferentes casas de estudio de artes escénicas, brindando así a la cultura nacional una importante contribución teórica sobre el tema,

para que, quienes estén relacionados con la cultura artística y teatral nacional puedan integrarse o colaborar en forma directa con los grupos de teatro callejero. Además puede funcionar como apoyo teórico para quienes desempeñan su labor artística en la calle, su escenario de trabajo.

Integrar al pueblo argentino a lo cotidiano de una representación teatral en un ambiente público, es un factor primordial para que el espectador pueda elegir libremente qué sentir y qué ver, ya que en realidades anteriores no había podido hacerse debido a diferentes maneras de censura a nivel expresivo y artístico.

Para quienes elijan su formación en las diferentes ramas de las artes escénicas es una mirada diferente acerca del trabajo teatral en las calles porteñas, un lugar original y diferente de acción dentro de la labor teatral, donde cualquier individuo puede integrarse y desarrollar su vocación dentro de uno de estos grupos de calle.

Para el ámbito académico es un espacio de diálogo entre práctica y teoría, sumando material que aporte a nivel reflexivo a una carrera que es joven como profesión, como lo es el diseño de espectáculos.

Para la sociedad en general, la difusión de la actividad teatral callejera ayuda al afianzamiento a nivel cultural y social que pueden tener estas representaciones, teniendo una aproximación a las disciplinas escénicas y barriales para así favorecer puntos de encuentro e integración entre quienes constituyen un mismo grupo.

Es por eso que este trabajo se inscribe en la categoría de ensayo. El aporte del mismo contribuye a darle importancia al surgimiento de este tipo de teatro, de preservar la memoria colectiva de todo un pueblo, siendo, las agrupaciones de teatro de calle, un legado del pasado y un aporte importante para fortalecer la cultura e identidad artística de cada uno de los integrantes de la nación argentina.

Al finalizar los capítulos que desarrollan el siguiente ensayo, se dará un cierre a lo analizado a través de un apartado de conclusiones, dando a conocer cuál es el futuro de

estos grupos de teatro callejero, su vigencia en el tiempo y su continuidad a más de 20 años de democracia en el la República Argentina.

## **Capítulo 1. Argentina en democracia: 1983-2001**

### **1.1 Dictadura militar**

Para comenzar a introducir el tema que este Proyecto de Graduación compete, es necesario situar a quien lea dicho trabajo en la época anterior a la democracia argentina. Se darán a conocer algunos sucesos que han bloqueado e impedido que la cultura de nuestro país haya florecido en aquella época. Todo comienza un 24 de marzo de 1976 donde una junta militar encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas depone al gobierno constitucional de la señora María Estela Martínez de Perón, siendo detenida y trasladada a Neuquén. Quien asume el poder como presidente de facto es Jorge Rafael Videla y allí comenzó el Proceso de Reorganización Nacional, nombre con el que se autodenominó la dictadura militar que gobernó de facto la Argentina entre 1976 y 1983.

En cuanto a la economía, se anuncia un plan para levantar las inversiones extranjeras y contener la inflación del momento, aunque más tarde los resultados no fueron los esperados.

Se implementó un plan basado en el liberalismo monetario, que era apoyado por bancos extranjeros y organismos internacionales. El funcionario encargado de cumplir el plan económico de los militares fue José Alfredo Martínez de Hoz. Como consecuencia, se congelaron los sueldos, hubo un gran endeudamiento externo, las industrias quebraron y, al finalizar la dictadura, se desató la inflación.

Con el clima económico que se vivía, la Junta Militar impuso el terrorismo de Estado, el cual estaba dirigido a destruir toda forma de participación popular. Lo único que se consiguió con esta medida fue instaurar terror en la población para imponer, a su manera, el pretendido orden. (La dictadura de 1976. Cronología de un Genocidio Social, 2009).

Mientras el autoritarismo se impartía, muchos profesionales, estudiantes e intelectuales fueron secuestrados o asesinados, otros desaparecieron y otros tuvieron la dicha de exiliarse de su tierra debido a los hechos que el país atravesaba.

Se suspende todo tipo de actividad política, se prohíben las huelgas, se disuelven los partidos políticos, los locales nocturnos se clausuran y se censuran los medios de comunicación masiva.

La desaparición de tantas personas, fue la fórmula empleada por aquel gobierno. Fue un plan de acción planificado con anticipación para luego llevarlo a la práctica. Los métodos fueron variados: arrojarlos al Río de la Plata desde aviones o helicópteros militares, fusilamientos y ocultamiento de cadáveres, sin ningún tipo de identificación alguna. La distribución de desaparecidos se hacía según la profesión u ocupación, y dependiendo de esto se hacían los porcentajes de a cuantos tenían que callar.

Todos eran llevados a centros clandestinos de detención, los cuales eran operados por las Fuerzas Armadas donde se los sometía a interrogatorios basados en tormentos físicos. Se encontraban en el centro de las ciudades del país, haciendo un total de 340 distribuidos por todo el territorio argentino.

Los niños robados o que las madres parían en los centros de detención fueron inscriptos como hijos propios por muchos miembros de la represión, vendidos o abandonados en institutos. Los militares consideraban que los hijos de desaparecidos debían perder su identidad, pensando que la subversión era hereditaria o que se transmitía a través del vínculo familiar.

Una de las formas de tapar lo que estaba sucediendo en el país fue el triunfo de la selección argentina en el Mundial de Fútbol de 1978. Durante más de 20 días los problemas del país pasaron a un segundo plano y el título obtenido los mantendría ocultos por un tiempo. (La dictadura militar de 1976 en Argentina. 2010).

En el año 1982, en medio de la crisis política, económica y social del régimen militar, el 2 de abril las tropas argentinas recuperaron las islas Malvinas. La derrota marcó el derrumbe político del régimen. Para defender las islas del ataque de ingleses bien entrenados y equipados, la junta militar procedió a reclutar jóvenes argentinos, sin instrucción militar, la mayoría de los cuales provenía de provincias pobres del interior del país. La derrota infligida provocó el deterioro del frente militar, y la caída de la última junta, la cual llamó a elecciones para el 30 de octubre de 1983, en las que triunfó el candidato de la Unión Cívica Radical, el doctor Raúl Alfonsín. (La dictadura militar en Argentina. 24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983. 2011).

## **1.2 La cultura argentina oprimida.**

Muchos de los artistas argentinos que han vivido la época del proceso militar han estado reprimidos para expresar libremente sus pensamientos y llevar a cabo sus trabajos. Algunos se exiliaron en otros países, otros estuvieron durante mucho tiempo bajo la clandestinidad refugiados y escondidos en su propia patria.

Los que se quedaron en el país, lo hacían esperando la resistencia y la supervivencia, esperanzados de que todo iba a terminar, tarde o temprano. Fueron 6 años en los que muchos artistas, por temor, se alejaban de sus profesiones, insertándose en otros contextos.

En el año 1977 se estrenó la obra La Nona, de Roberto Cossa. Hubo varios intentos de prohibición que no prosperaron, a pesar de que una bomba molotov en la puerta del teatro quiso impedir su función. Muchos entendían que esta obra era la representación de la dictadura.

También hubo prohibiciones en cuanto al cine, donde el censor a cargo del ente de calificación antes del golpe, Miguel Pato, era el encargado de cortar y prohibir una gran cantidad de películas nacionales y extranjeras.

A fines de 1980, el gobierno emite un comunicado donde enumera más de 200 temas musicales cuya difusión quedaba prohibida. Abarcaba a nivel nacional, desde Piazzolla, hasta Luis Alberto Spinetta. El rock nacional no se escuchaba en las radios, salvo algunas excepciones, hasta que, por la Guerra de Malvinas se prohibió la transmisión de música en inglés y el rock comenzó a ocupar un lugar en el mundo de la música nacional. (Sarlo et al., 2006. p.45).

En relación al teatro, uno de los hechos más significativos en aquella época, fue cuando en el año 1980, el autor Osvaldo Dragún convocó a un grupo de actores, directores y hombres de teatro para luego fundar Teatro Abierto. El ciclo se inauguró el 28 de julio de 1981, en el Teatro del Picadero, una sala con capacidad para quinientas personas que fue desbordada por el público asistente.

Se había dispuesto presentar tres obras cortas por día, cada una de las cuales no podía durar más de treinta minutos.

El dramaturgo, Roberto Perinelli comentó en aquella época que la experiencia fue una respuesta a la opresión política, un síntoma de que el teatro argentino todavía existía. Una semana después de inaugurado el ciclo, un grupo paramilitar colocó tres bombas incendiarias en el Teatro del Picadero. La sala quedó totalmente destruida. Al día siguiente, 16 salas se ofrecieron a presentar las obras. Ciento veinte pintores donaron cuadros para recaudar fondos y a los pocos días se reabrió el ciclo en la sala Tabaris. Sobre esta experiencia del año 1981, Teatro Abierto se convirtió en un órgano expresivo de todos los que veían amputadas sus posibilidades expresivas. Desde el punto de vista artístico fue la primera movilización organizada, en medio de una gran dispersión ideológica.

En 1983 Teatro Abierto decidió ganar la calle. El ciclo se inició con una marcha que congregó a 25.000 personas que gritaban consignas contrarias a la censura y a la dictadura. (Javier, F., 2005).

El arte es una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. El trauma de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina.

### **1.3 Democracia: un nuevo aire de libertad.**

El paso de la dictadura a la democracia de los años ochenta se realizó de manera drástica, demostrando así cual era la voluntad popular.

En 1982 comienza la campaña presidencial de Raúl Alfonsín, comenzando a reunir al pueblo de manera progresiva hasta llegar a miles de personas que apoyaban su candidatura.

Una de las frases memorables del ex presidente fue: “Con la democracia se come, se educa y se cura”, siempre la decía en sus discursos, concluyendo con el Preámbulo de la Constitución Nacional. (Sáenz Quesada, M., 2001. p. 682)

En sus apariciones públicas y en sus presentaciones televisivas, su saludo distintivo, con las manos unidas, enfervorizaba a sus seguidores. Mientras tanto, crecía el voto alfonsinista, alcanzando a sectores de clase baja hasta entonces cautivos del peronismo, debido a que las estructuras sindicales se habían debilitado luego de siete años de Proceso.

El 30 de octubre de 1983 la formula radical conquistó el 52% de los votos (con 7,4 millones de votos), destruyendo el mito del peronismo como fuerza hegemónica, teniendo la victoria radical en la provincia de Buenos Aires, donde el peronismo era imbatible desde 1946.

La derrota de Malvinas inició el camino de transición a la democracia. Los militares debieron llamar a elecciones, los partidos se expresaron libremente y las denuncias sobre la desaparición de personas alcanzaron niveles de difusión hasta ese momento desconocidos. (Sáenz Quesada, M., 2001. p. 684)



La asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983 dio lugar a una verdadera fiesta popular con bailes en todos los barrios porteños. Se abrió una expectativa de libertad y tolerancia después de años de violencia y autoritarismo.

El nuevo líder de los argentinos supo sumar adhesiones, ya desde la campaña electoral, sobre la base de un discurso ético-político que oponía democracia a dictadura y justicia e impunidad frente a la violación de los derechos humanos. En la consideración de la mayoría, el radicalismo aparecía como el partido más coherente y con mayor aptitud para hallar soluciones a una de las crisis más agudas de la argentina contemporánea. (Sáenz Quesada, M., 2001. p. 685)

Se derogó la ley de amnistía apenas asumió Alfonsín como presidente, y se anunció que las tres primeras Juntas militares del Proceso serían sometidas a juicio por sus responsabilidades en la represión. A fin de que se indagara a fondo sobre lo ocurrido, el Ejecutivo creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep), integrada por personalidades (intelectuales, religiosos, periodistas) y presidida por Ernesto Sábató.

Pero el Congreso General de las Fuerzas Armadas al cual se encomendó el juicio, se limitó a dictaminar que la guerra antisubversiva había sido legítima y que no había nada que castigar. En abril de 1985, comenzó en el palacio de Tribunales el juicio a las Juntas, donde los acusados tuvieron la oportunidad de defenderse. Sus abogados argumentaron que se habían limitado a cumplir órdenes dadas por Isabel Perón para aniquilar la subversión y destacaron el estado de necesidad que se vivía en la Argentina impuesto por la guerra revolucionaria, ratificando que se trataba de una guerra justa contra el terrorismo. (Sáenz Quesada, M., 2001. p. 687)

#### **1.4 Cuando el pueblo sale a la calle.**

¡Qué les vamos a contestar a los que padecen en la Argentina! ¡Qué les vamos a decir a los hombres y mujeres de escasos recursos, a los jóvenes que buscan una oportunidad! ¿Les vamos a decir que las cosas son así y no podrán mejorar? ¿Les vamos a decir, por el contrario, que la solución es fácil? ¿Los vamos a engañar con promesas demagógicas? Ni lo uno ni lo otro. Hay que explicarles que el país está mal, que el país está arruinado, pero que a través del esfuerzo de todos, les vamos a brindar el futuro que la patria reclama.

Raúl Alfonsín (Baisotti, P., 2006 p.508)

Cuando los integrantes de una población salen a la calle es por diferentes motivos y sucesos, tales como: ir a trabajar, disfrutar de una salida, vivir en ella, y también a modo de protesta y manifestándose en contra de algún modelo político vigente hasta ese momento.

Pero el tema que concierne en este escrito es que todo un pueblo nacional comenzó a salir a la calle una vez surgida la democracia, (además de las acciones anteriormente nombradas), como expresión de libertad, demostrando que todo un país puede estar unido e ir para un mismo lado. Se concretó el reencuentro entre la sociedad civil y el gobierno de Raúl Alfonsín. La población se animó a volver a expresarse, y los partidos y sindicatos también recobraron la vitalidad.

El pueblo argentino impuso su método de lucha pacífica a partir de 1983, ganando las calles e imponiendo sus criterios e ideales políticos y sociales.

Se comenzó a operar con manifestaciones populares, donde se comprometían y manifestaban miles de compatriotas, mujeres, hombres y niños, con sus banderas y consignas a favor de la nueva política democrática.

En estas manifestaciones pacíficas y populares ha habido sacrificios de compatriotas, otros han caído en la lucha, pero el pueblo se había liberado de un régimen, eliminando un sistema dictatorial donde se ignoraban los derechos humanos.

El pueblo argentino era guiado por el fervor de la libertad, generando la ruptura con el silencio que impuso el gobierno anterior al surgimiento de la democracia en el país.

Toda la población vivió una explosión democrática, permitiendo que se produjese el llamado destape de los años ochenta.

Hay algo de incontrolable en la calle que a no pocos les provoca temor. En un país como la Argentina, en el que se vitoreaba el Mundial de 1978, a unas cuadras de las salas de tortura de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), grupos de manifestantes mostraban que la realidad era demasiado rica como para que no ganara la calle. Y al ganar la calle el teatro tuvo que crear otra estética. Una estética alejada de los convencionalismos, capaz de llegar al corazón de los espectadores en espacios no tradicionales y anclada en el riesgo y la experimentación. (Dacal, E., 2006. p. 10)

Existía el modo de salir a la calle para pedir justicia, quienes pedían esto comenzada la democracia era un grupo de madres, a quienes, les habían expropiado a sus hijos.

Las madres de Plaza de Mayo se hermanaron y luchan, dentro y fuera de la calle hasta estos días, para que se siga impartiendo justicia con las víctimas de aquel suceso vivido durante el gobierno militar.

En paralelo al pedido de las Madres, las relaciones entre civiles y militares se fueron ajustando a las pautas del sistema democrático, desarrollando una activa política de distensión con los países vecinos, como Chile y Brasil, en materia de seguridad internacional.

Comenzaron las expresiones en forma libre, sin censuras, buscando un nuevo aire de liberación y expresión, demostrando que la Argentina no estaba dormida, que necesitaba renovación, a nivel social, político y cultural, saliendo de sus casas, acercándose a cualquier plaza o lugar público donde se manifestara el pueblo, reclamando derechos,

pidiendo justicia, o apoyando al compatriota de al lado, al vecino, que se estaba manifestando por una misma causa común a muchos otros ciudadanos.

### **1.5 El contexto cultural de la época.**

La marca de la dictadura en los movimientos artísticos, y sobre todo, en el teatro ha sido bastante amplia. Muchos artistas, desde el exilio, han dudado cómo volver a nuestro país y se preguntaban qué querían seguir haciendo, fue una época de grandes planteamientos para muchos. Para aquellos artistas que se han ido del país durante la dictadura, el exilio causó cierto trauma cuando se regresaba al país, generando una descolocación del espacio recuperado.

Hablando puntualmente del campo de las artes escénicas, se sufre una profunda desarticulación respecto de cómo venía funcionando en los años sesenta. La consecuente reorganización, estuvo signada por el empobrecimiento y el miedo. La persecución desplegada sistemáticamente desde 1976, avanzó sobre los artistas grupos e instituciones con voluntad de destrucción y aniquilamiento. Pero las variables históricas fueron comunes: temor permanente y peligro de muerte, dolor e incertidumbre, censura y autocensura, secuestros, desapariciones, violación de los derechos humanos, atentados y listas negras.

La respuesta inmediata de muchos artistas fue el exilio y la diáspora, la clandestinidad y el insilio (repliegue silencioso del exiliado en su propia patria). Los artistas que se habían quedado en el país, sabían que sólo podían esperar resistencia y sobrevivencia. Hubo también quienes encontraron en el camaleonismo, la colaboración y complicidad. Pero el resultado fue un período de depresión y oscuridad, con muchos artistas alejados, dispersos y reinsertos en otros contextos. (Sarlo et al., 2006. p. 37).

El teatro argentino habla de la dictadura y sus proyecciones. Opera hoy como un constructor memorialista de aquellas experiencias históricas. El arte es una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. El trauma de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina.

El estallido cultural de los jóvenes en la primavera democrática hereda, en realidad, el nombre que se le asignaba a la cultura alternativa. La resistencia encontró un instrumento eficaz de metáfora. El medio está informado y sabe que se puede preservar la comunicación directa a través de un lenguaje indirecto. Sugerir adquiere la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, específicamente, connotar se vuelve sinónimo de denotar. Se sabe muy bien quién es el enemigo y de qué no se puede hablar. La metáfora marca el pasaje de un teatro político de choque a un teatro político metafórico, que transforma la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias palpables. (Sarlo et al., 2006. p. 38).

A continuación, se nombrarán algunos sucesos culturales que se fueron dando antes y después de la democracia, abordando manifestaciones artísticas que, hasta 1983 habían sido prohibidas y censuradas, y luego otras que se fueron gestando con el surgimiento de la misma.

Aquí, algunos sucesos ocurridos por año, a partir de 1974 hasta 2001, año en que se produce una nueva crisis en el país:

En el año 1974, aparece la revista literaria Crisis. Explota una bomba en el Teatro Payró, debido a una obra llamada El señor Galíndez, pieza de Pavlovsky.

Se comienzan a aplicar las restricciones al tránsito de automóviles en la zona céntrica y se prohíbe la circulación en determinados días.

En Buenos Aires, Ricardo Talento forma el grupo de teatro Cumpa, y a su vez, formará parte, como actor, del grupo teatral de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires.

En el año 1975, Ricardo Talento deja de hacer teatro. Adhemar Bianchi da talleres en el Teatro Popular de Pergamino.

En el año 1976, se estrena en teatro El gran deschave. Charly García realiza su recital con La máquina de hacer pájaros. Ya comienzan a prohibirse artistas en radio y televisión. Pino Solanas, en ese momento director de cine, se exilia del país, mientras un grupo de la Marina va a buscarlo a su casa. La escenógrafa y vestuarista Renata Schussheim se exilia en México, país donde sí podía exponer sus obras.

En el mes de febrero Franco Venturi, es el primer artista plástico desaparecido del país, fue secuestrado en Mar del Plata, además allanaron su casa y se llevaron todas sus pinturas y dibujos de su última producción.

En el año 1977, se estrena La nona, obra grotesca de Roberto Cossa, con la dirección de Carlos Gorostiza. A pesar de que los intentos de prohibición no prosperaron, y una bomba molotov explotó en la puerta del teatro. El 23 de noviembre, la crítica del diario La Prensa revela el impacto de Telarañas (pieza teatral de Pavlovsky), y pocos días después comunicaba la prohibición, fundamentando que dicha obra plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social del medio gráfico. Surge el nuevo código de planeamiento urbano. Se constituye el Cinturón Ecológico de Buenos Aires. Se inicia la erradicación de las villas miseria. Comienza a construirse el último tramo de la Avenida Nueve de Julio. Comienzan las obras para el mundial. (Romero J. L. y Romero L. A., 2000. p. 553)

En el año 1978, el 18 de marzo, Pavlovsky sufre un intento de secuestro por las fuerzas represoras paramilitares de la dictadura, logrando escapar milagrosamente e inmediatamente se exilia. Aparece la revista Humor. En Obras Sanitarias debuta el conjunto Serú Girán. Comienza el mundial de fútbol. Se construyen en tiempo récord los estudios de Argentina Televisora Color. (Sarlo et al. 2006, p. 38)

En el año 1979, muere Victoria Ocampo. Plácido Domingo canta en el Teatro Colón. Se construye, por el arquitecto Clorindo Testa, el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Se incendia el teatro Avenida.

En el año 1980, Jorge Luis Borges recibe el premio Cervantes. ATC comienza las transmisiones en color. Se despide Serú Girán. Comienza la construcción de 92 escuelas. (Romero J. L. y Romero L. A., 2000. p. 555)

El Gobierno emite un comunicado donde enumeraba 242 temas musicales cuya difusión quedaba prohibida. Entre ellos, La bicicleta blanca, de Astor Piazzolla, Carcelero, de Horacio Guarany, Gilito de Barrio Norte, de María Elena Walsh, Me gusta ese tajo, de Luis Alberto Spinetta, Cocaine, de Eric Clapton, entre muchas otras más.

En el año 1981, el martes 28 de julio, el actor Jorge Rivera López inauguraba el ciclo Teatro Abierto con la lectura de una declaración escrita por el dramaturgo Carlos Somigliana. La idea del movimiento era reafirmar la existencia de una dramaturgia argentina, dejada a un lado por la censura y las escuelas oficiales Participaron Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Leonor Manso, Rubens Correa y Villanueva Cosse, entre muchos otros. Se incendia el Teatro del Picadero. Actuación de Frank Sinatra y el grupo Queen. Se inaugura el Hospital Naval Central. (Sarlo et al. 2006, p. 45)

En el año 1982, se funda la Orquesta de Cámara Mayo. Mercedes Sosa da tres recitales en el teatro Ópera. Hay un nuevo ciclo de Teatro Abierto. La malasangre, de Griselda Gambaro suscita la reacción de grupos de derecha.

En el año 1983, se crea el siluetazo, taller colectivo en Plaza de Mayo, tapizada con siluetas de detenidos-desaparecidos. Comienza a haber teatro en la calle: aparecen distintos grupos. Se termina de concluir el Hospital Nacional de Pediatría Garrahan, iniciado en 1975. (Romero J. L. y Romero L. A., 2000. p. 556)

Ricardo Talento hace su último espectáculo con el grupo Cumpa en la sala Luz y Fuerza, sobre textos propios y de Humberto Riva, Historias y sucesidos, con dirección de Armando Corti.

El 9 de julio nace el Grupo de Teatro Catalinas Sur. En diciembre estrena su primer espectáculo, Los comediantes, sobre textos del Siglo de Oro Español, con dirección de Adhemar Bianchi y Marianela Rodríguez. (Scher E., 2010. p. 27)

En el año 1984, la Universidad de Buenos Aires establece el Ciclo Básico Común. En Buenos Aires se funda el Programa Cultural en Barrios. Tocan en el estadio de Obras Pablo Milanés y Silvio Rodríguez. En el estadio de Vélez Sarsfield tocan Mercedes Sosa y León Gieco.

En el año 1985, se estrena Salsa Criolla, el exitoso unipersonal de Enrique Pinti. Se realiza el Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática. María Elena Walsh es declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires. Ernesto Sábato obtiene el premio Cervantes. (Romero J. L. y Romero L. A., 2000. p. 557)

En el año 1986, Nacha Guevara hace el musical Eva. Se entrega el Oscar a la mejor película extranjera para La historia oficial. La Argentina sale campeón mundial de fútbol y los jugadores son aclamados en la Plaza de Mayo.

Se estrena la película El nombre de la rosa y se crea Gambas al ajillo, un grupo paradigmático de la movida del nuevo teatro de los '80. Pino Solanas estrena en Buenos Aires El exilio de Gardel.

El grupo Catalinas estrena Pesadilla de una noche en el conventillo, con dirección de Adhemar Bianchi. (Scher E., 2010. p. 29)

En el año 1987, se realiza en la calle el concierto de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Luciano Pavarotti cantan en el Teatro Colón y en el Luna Park. Se inaugura el Hospital Nacional de Pediatría Juan Garrahan.

Dirigido por Ricardo Talento, nace el grupo Los Calandracas, que años después fundaría el Circuito Cultural Barracas.

Se crea el Motepo, Movimiento de Teatro Popular, que reúne una gran cantidad de grupos de teatro popular y callejero.



En el año 1988, el grupo Los Calandracas estrena su primer espectáculo, Alegro manón tropo, dirigido por Ricardo Talento. El grupo Catalinas estrena Entre gallos y medianoche, dirigido por Adhemar Bianchi, y junto con un grupo de adolescentes estrena La ceniciosa, versión libre de La Cenicienta. (Scher E., 2010. p. 30)

En el año 1989, comienza la Feria del Libro Infantil y Juvenil.

El grupo Catalinas prepara un espectáculo sobre la inmigración. Los Calandracas, dirigidos por Ricardo Talento, empiezan a trabajar con la técnica teatro para armar, basada en el teatro foro de Augusto Boal.

En 1989 el Grupo Catalinas continúa preparando su espectáculo sobre la inmigración. El grupo Los Calandracas, comienza a trabajar con la técnica teatro para armar, basada en el teatro foro de Augusto Boal. Al poco tiempo estrenan Comunicación en pediatría y Humanización en la atención de la mujer embarazada.

En 1990 Catalinas Sur estrena su obra Venimos de muy lejos, con dirección de Bianchi, quien a su vez dirige al grupo La trifulca de La Boca.

En el año 1991 los Calandracas estrenan Oportunidades perdidas. La murga del mismo grupo estrena su primer espectáculo.

En 1992 Adhemar Bianchi viaja a Cuba para brindar un taller sobre teatro comunitario, siendo la primera experiencia de un taller de este tipo fuera de la Argentina.

En el año 1994 Los Calandracas estrenan Prevención de VIH/sida y Prevención de consumo de drogas. (Scher E., 2010. p. 33)

En 1995 el Grupo Catalinas, en coproducción con otras agrupaciones como Los Calandracas, Diablomundo y La Runfla, estrena el espectáculo Le robaron el río a Buenos Aires.

En 1996, por iniciativa del grupo Los Calandracas se crea el Circuito Cultural Barracas. Los Calandracas continúan funcionando como grupo hasta la actualidad, trabajando en hospitales, escuelas, al mismo tiempo que en el Circuito desarrollan un proyecto comunitario con los vecinos del barrio que forman parte.

Se disuelve el Motepo, Movimiento de Teatro Popular.

En el año 1997, Catalinas alquila un enorme galpón en La Boca, que luego se convertiría en su sala teatral. El Circuito Cultural Barracas se presenta en el barrio, por primera vez, con su murga Los Descontrolados de Barracas, cantando algunas canciones.

En 1998, Catalinas estrena El Fulgor Argentino, dirigido por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. (Scher E., 2010. p. 37)

En 1999, nace la Murga de Estación, grupo de teatro de Posadas, Misiones, donde también recupera la vieja estación de trenes.

Catalinas compra el galpón que alquilaba desde hacía dos años.

El Circuito Cultural Barracas estrena, en el paseo Bardi, Los chicos del cordel, dirigido por Ricardo Talento. (Scher E., 2010. p. 39)

En el año 2000, nace la Murga del Monte, en Oberá, Misiones, estrenando al poco tiempo Murga de los cocineros y De Yerbai viejo a Oberá.

El grupo de candombe Catalinas estrena Los negros de siempre, con dirección de Bianchi, quien tiempo después da un taller de teatro comunitario en Washington con vecinos de la comunidad latina, impulsando así la formación de un grupo de teatro comunitario.

En el año 2001, el Circuito Cultural Barracas estrena El casamiento de Anita y Mirko.

Nace en el mismo año, el grupo de teatro callejero Boedo Antiguo.

Catalinas Sur presenta El Fulgor Argentino en el Festival Grec de Barcelona.

En Capital Federal, nacen los grupos de teatro comunitario, Res o no Res, de Mataderos, Los pompapetriyazos, de Parque Patricios, Alma mate, de Flores, Matemurga, de Villa Crespo, Los Villurqueros y el Épico de Floresta.

En la provincia de Buenos Aires, nace en Patricios, Patricios Unido a pie.

Alma mate de Flores estrena su primer espectáculo, Promesas rotas.

Res o no Res estrena su primer espectáculo, Desde el alma. (Scher E., 2010. p. 41)

En el año 2002, los pompapetriyazos estrenan su primer espectáculo Con familias como esta. El grupo Boedo antiguo, estrena su primer espectáculo con el mismo nombre que su grupo.

En el año 2003, nace el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya. En la ciudad de La Plata, nacen Los Dardos de Rocha, estrenando su primer obra en poco tiempo, dirigida por Diego Aroza.

En el mes de diciembre se realiza el Primer Encuentro de Teatro Comunitario, viajando más de 600 personas rumbo al pueblo Patricios. (Scher E., 2010. p. 45)

En el año 2004, en 9 de julio, provincia de Buenos Aires, nacen Los Cruzavías.

Nace el grupo DespaRamos, del barrio de Ramos Mejía, quien en el mes de diciembre estrena las primeras escenas de su espectáculo. Nacen también Los Guardapalabras de la Estación, oriundos de la provincia de Catamarca.

En el año 2005, nacen Los Tololos Sanos, de Tolosa, estrenando a los pocos meses de su nacimiento las primeras escenas de su primer obra.

Se realiza también, otro encuentro de teatro comunitario, en la ciudad de La Plata, junto con el apoyo de la Comisión Provincial de la Memoria.

En el año 2006, el grupo Catalinas organiza la primera edición del festival de títeres. A su vez, Los pompapetriyazos realizan un gran encuentro de teatro comunitario en Parque Ameghino.

En Ferrara, Italia, se funda el Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro, que al poco tiempo estrena su primer espectáculo.

En Montevideo, Uruguay, nace el grupo de teatro comunitario Tejanos, dirigido por Enrique Permuy.

En City Bell nace La Caterva de City Bell y en Los Hornos, nace el grupo Ladrilleros, dijo la partera.

La murga de la estación consigue mudarse a un nuevo galpón que alquila. (Scher E., 2010. p. 49)

En el año 2007, en la ciudad de Rosario, nace el grupo Evocación del Paraná, estrenando al poco tiempo su primera obra, dirigida por Celeste Monte.

Matemurga presenta su CD (disco compacto), el cual contiene su primer espectáculo completo y estrena la primera parte de su segundo espectáculo.

Nace el grupo Domadores de Utopías, de Bavio, provincia de Buenos Aires. (Scher E., 2010. p. 53)

En el año 2008, el grupo Catalinas Sur estrena su orquesta comunitaria, dirigida por Gonzalo Domínguez.

En Buenos Aires, se realiza en el mes de octubre, otro Encuentro de Teatro Comunitario, extendiéndose durante un mes y al que asisten más de trece mil espectadores.

Nace El Circuito en Banda, un emprendimiento del Circuito Cultural Barracas que propone la integración generacional a través de la música.

En el año 2009, el grupo Matemurga de Villa Crespo, alquila un espacio en el barrio y pinta un mural sobre la historia del barrio que los vio crecer como agrupación. (Scher E., 2010. p. 57)

La enumeración mencionada en los renglones anteriores, tiene como propósito o fin dar cuenta de que, a partir de la democracia del 1983 surgida en Argentina, muchos grupos de teatro de calle fueron surgiendo y expresándose de manera libre, distribuyendo esta corriente popular por todo el territorio argentino, y demostrando que hasta el día de hoy, siguen creciendo y expandiéndose, contagiando al prójimo para que cada vez más ciudadanos y vecinos de diferentes barrios puedan comprometerse con la actividad que realizan desde hace ya muchos años.

## **1.6 El contexto social, económico y político de la época.**

En septiembre de 1983, Bignone firma la Ley de Pacificación Nacional, un decreto que implicaba la autoamnistía para quienes habían formado parte del poder militar desde 1976 hasta esa fecha. A su vez, se crea una comisión especial convocada por el gobierno nacional para investigar la acción del terrorismo de Estado durante la dictadura. Por otro lado, Jorge Triaca y Saúl Ubaldini, hasta entonces divididos en dos facciones, anuncian la reunificación de la CGT (Confederación General del Trabajo). Argentina y Chile firman el Tratado de Paz por el conflicto del Canal de Beagle.

En cuanto a las relaciones con otros países, Estados Unidos favoreció a la Argentina en las negociaciones con el Fondo Monetario Internacional, y Argentina tuvo la necesidad de contar con su apoyo para renegociar la deuda externa.

El gobierno quería formar un bloque común con otros países latinoamericanos para negociar la deuda en mejores condiciones. Fracasó en la formación del bloque y debió negociar mano a mano con el FMI que lo obligó a hacer un ajuste.

Alfonsín recompone las relaciones con Europa, las cuales habían sido dañadas durante el gobierno militar, pero no apoya la renegociación de la deuda.

URSS quería reducir su déficit comercial con Argentina y las relaciones con fueron buenas.

Los objetivos de la política económica fueron, alcanzar el crecimiento del PBI, renegociar la deuda, aumentar los salarios reales, y bajar la inflación.

Al querer aplicarse este plan, el gobierno se encontró con problemas de todo tipo: alta inflación, déficit fiscal, oposición de los sindicatos, presiones de los grupos económicos y los resultados no fueron los esperados.

El gobierno no pudo aumentar los ingresos fiscales y debió reducir la inversión pública.  
(Democracia y neoliberalismo 1983-1999. 2002)

Se esperaba que un aumento de salarios consolidaría el mercado interno y aumentaría la producción industrial, pero las grandes empresas no aumentaron la producción porque consideraban que el aumento de la demanda sería transitorio.

No se contaba con las divisas para pagar la deuda porque el comercio exterior no era superavitario, produciéndose la alta inflación y obligando a renunciar a Bernardo Grinspun.

En el año 1985, en el mes de junio, Juan Vital Sourrouille, asume como ministro de Economía, y lanza el Plan Austral, buscando generar un shock para detener la inflación generada hasta ese momento y emprendiendo un ajuste fiscal. La moneda argentina dejar de ser el peso argentino y pasa a ser el austral.

Se aumentaron las exportaciones, las reservas y la recaudación fiscal, lo que permitió detener la inflación, la cual se detuvo en el corto plazo pero se producía una distorsión de los precios relativos en el mediano plazo, en cuanto al aumento del precio de la carne.

En el año 1986 se hacen algunos ajustes al plan permitiéndole a las empresas aumentar los precios para compensar los aumentos de salarios, los cuales se ajustan y aumentando el déficit fiscal.

Se realizan nuevos ajustes, donde se propone privatizar a empresas públicas deficitarias pero el intento fracasa. Se vuelven a congelar nuevamente los precios y los salarios y las medidas que se proponen para salvar al plan son rechazadas por la oposición.

El Gobierno necesita financiamiento y entonces coloca bonos. Para que sean atractivos, se asegura una alta tasa de interés, teniéndose que pagar más intereses, aumentar el déficit y debiendo colocar nuevos bonos. (Democracia y neoliberalismo 1983-1999. 2002)

Un año más tarde, se produce un levantamiento militar carapintada en Campo de Mayo liderado por Aldo Rico, cuyo objetivo era cambiar la conducción del ejército y reivindicar la acción de las Fuerzas Armadas en la lucha antisubversiva. La sociedad civil los identificó claramente como intentos golpistas y esto produjo fuertes movilizaciones populares en las calles. Frente a la presión militar, el gobierno dicta la Ley de Obediencia

Debida, por medio de la cual establece que los hechos cometidos por las fuerzas armadas durante la dictadura no eran punibles, por haber actuado en virtud de obediencia debida. (Scher E., 2010. p. 28)

En 1988 la economía argentina está en estado crítico, donde se presenta un nuevo plan para estabilizarla, denominado plan primavera, desatándose un proceso hiperinflacionario. Se establecen dos mercados cambiarios, uno para el comercio exterior y otro para las finanzas y se busca un acuerdo entre sindicatos y empresarios para evitar el aumento de precios y salarios.

El año 1989 tuvo un mal comienzo para el gobierno radical. A fines del mes de enero el país se vio sacudido por la acción terrorista del grupo denominado Movimiento Todos por la Patria que atacó un cuartel militar en La Tablada, dejando un saldo de 28 muertos entre sus integrantes.

Las causas de la hiperinflación dieron como resultado la puja por la distribución del ingreso, una especulación financiera, surgen períodos de baja inflación seguidos por la poca efectividad del gobierno por controlarla.

Ante la dificultad de encontrar una solución, Raúl Alfonsín adelantó cinco meses la entrega de su mandato al nuevo presidente electo, el Dr. Carlos Saúl Menem, quien asumió el 9 de julio de 1989, uniéndose a las empresas multinacionales para llevar a cabo sus reformas neoliberales. (Democracia y neoliberalismo 1983-1999. 2002)

El gobierno comienza por efectuar el proceso de privatización de las empresas pertenecientes al Estado Nacional.

En el mes de diciembre de ese mismo año, se produce un nuevo alzamiento militar carapintada liderado por Seineldín. A fin de mes, el presidente electo firma el décimo decreto destinado a indultar a los militares involucrados en el terrorismo de Estado durante la dictadura militar del año 1976.

Ya comenzados los años noventa, precisamente en el año 1991, el ministro de Economía, Domingo Cavallo, lanza el Plan de Convertibilidad, el cual establecía su eje

económico en que el peso y el dólar iban a tener la misma cotización. (Scher E., 2010. p. 30)

Como consecuencia de este plan, el producto bruto interno creció y la inflación dejó de ser un problema urgente, se logró la afluencia de capitales extranjeros, y creció la capacidad de consumo de amplios sectores de la sociedad. A la vez, también aumentaba la deuda externa, la cual era imprescindible para mantener la paridad del peso y para equilibrar los crecientes gastos fiscales. El bajo costo del dólar permitió la llegada de un aluvión de productos importados, de todo tipo y diversa procedencia, lo que provocó que las industrias locales fueran cerrando sus puertas y, como consecuencia, se produzca una creciente desocupación, donde el 18% de la fuerza trabajadora, es decir, más de 2.200.000 personas estaba sin trabajo. Más tarde, Menem anunciaría que se crearían 330.000 puestos de trabajo. (Scher E., 2010. p. 32)

Ese mismo año se produce la muerte de una estudiante en la provincia de Catamarca, llamada María Soledad Morales, involucrando a altos sectores del gobierno provincial, movilizándolo a gran parte de la población catamarqueña, la cual, con un fuerte impulso de la monja Marta Pelloni y ante la situación de impotencia que se venía planteando, se inaugura un nuevo modo de protesta denominado marcha del silencio, adoptada a partir de esa fecha hasta el día de hoy en cualquier parte del país.

Por otro lado, el gobierno, sanciona la Ley de Empleo y la Ley de Accidentes de Tránsito haciendo mucho más flexible la contratación del trabajo y poniendo límites a las indemnizaciones por despido laboral.

Ya en el año 1992 se produce otro suceso que atemoriza a la población argentina, donde un atentado terrorista a la Embajada de Israel deja un saldo de 29 víctimas.

Durante este mismo gobierno, se produce la primera huelga nacional realizada por la CGT, Confederación General del Trabajo. (Scher E., 2010. p. 33)



En 1993 Carlos Menem y Raúl Alfonsín firman el Pacto de Olivos, acordando así la reforma constitucional que posibilitaría el acortamiento a 4 años del período presidencial y la reelección del presidente y vicepresidente.

En 1994, otro hecho caótico se produce en la Ciudad de Buenos Aires, donde otro atentado terrorista destruye la AMIA, Asociación Mutual Israelita Argentina, dejando un saldo de 85 muertos.

Ese mismo año se privatizan los regímenes jubilatorios, y las AFJP, Administradoras de Fondos de Jubilaciones y Pensiones, son las encargadas de recaudar los aportes de los trabajadores. Se sanciona también la nueva Constitución, incluyéndose en ella varios tratados internacionales sobre los derechos humanos, como así también diversas modificaciones en la elección y organización de los poderes del Estado. (Scher E., 2010. p. 34)

En 1995 el Dr. Carlos Saúl Menem vuelve a ser reelecto como presidente de los argentinos, con el 51% de los votos, sin tener la necesidad de apelar a una segunda vuelta electoral, apenas unos meses después de la muerte de su hijo, al estrellarse el helicóptero que pilotaba desde la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe.

En Río Tercero, provincia de Córdoba, se produce una gran explosión en una fábrica militar, donde mueren siete personas y hay más de 300 heridos, quedando dañadas varias viviendas de la ciudad. Al parecer, se trató de un atentado provocado para disimular un faltante de armas que se exportaron ilegalmente a Croacia.

En el año 1996, Fernando de la Rúa, se impone en las elecciones para el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. También surge como modalidad de lucha del pueblo argentino los cortes de ruta.

Domingo Cavallo renuncia a su cargo debido a discrepancias con el presidente Menem. A su vez, se conforma la CTA, Central de Trabajadores Argentinos.

En el año 1997, es asesinado el fotógrafo José Luis Cabezas, quien se encontraba en la pista del misterioso empresario Alfredo Yabrán, ligado al gobierno menemista. (Scher E., 2010. p. 36)

En 1998, Argentina ingresa en una fase recesiva en su economía, donde la crisis evidencia el grado de dependencia del mercado interno respecto del externo, teniendo como consecuencia de ello un ajuste, y donde los capitales privados se retiran.

En diciembre de 1999, asume la presidencia argentina, Fernando de la Rúa, en representación de la Alianza, asumiendo la vicepresidencia Carlos Alvarez, se enfrentó con un déficit fiscal mayor al esperado, una importante deuda externa y la necesidad de obtener 17.000 millones de dólares en los mercados de capitales internacionales.

Debido a la desocupación que imperaba en el país, aparece el cartoneo, oficio al que se dedican familias enteras, en especial en el conurbano bonaerense, que consiste en la recolección de cartones y otros derivados del papel, llegando a su punto máximo en el año 2002. (Scher E., 2010. p. 38)

En octubre de 2000 renunció el vicepresidente, en apariencia por la falta de acción del gobierno ante las denuncias de corrupción en el Senado para la aprobación de la ley de reforma laboral.

En el mes de diciembre, Argentina acordó con el FMI (Fondo Monetario Internacional) un blindaje financiero de aproximadamente 40.000 millones de pesos, y como contrapartida prometió la realización de reformas y la reducción de gastos en el sector público.

Sin embargo, no se obtuvieron los fondos necesarios y el país continuaba dependiendo de la receptividad de los mercados de capitales.

Como consecuencia del blindaje el nivel del riesgo país bajó, pero rápidamente se hizo evidente que las promesas, reformas y recorte de gastos no tenían apoyo político y la situación continuaba empeorando.

Aníbal Ibarra es elegido jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con el 49% de los votos. Seguidamente, la Alianza logra la aprobación de la Ley de Reforma Laboral, precarizando aún más el empleo.

En el año 2001, se agudiza la crisis económica, y asume como Ministro de Economía Domingo Cavallo, sucediendo a Ricardo López Murphy. Se toma como medida recortar a un 13% el sueldo de los empleados estatales y de los jubilados que posean haberes altos, creciendo así el descontento de la población.

Con el objetivo de refinanciar la deuda externa y hacer frente a los pagos inmediatos, se sanciona la Ley de Déficit Cero y se gestiona con los organismos internacionales el Megacanje, agudizando aún más la crisis. (Scher E., 2010. p. 40)

Se produce una fuga de capitales y el fin del crédito internacional provocan una corrida bancaria que consiste en el retiro masivo e inmediato de depósitos, seguido de la compra de dólares. Cavallo anuncia medidas tendientes a retener el dinero en los bancos, imponiendo, a través del llamado corralito, el retiro diario de dinero.

El 19 de diciembre, el Gobierno decreta el estado de sitio, a raíz de los saqueos a supermercados y las movilizaciones.

Por la noche, miles de personas marchan hacia la Plaza de Mayo golpeando cacerolas. El 20 de diciembre, luego de una represión que deja un saldo de 34 muertos, decenas de heridos y detenidos, De la Rúa firma la renuncia y es sacado de la Casa de Gobierno en helicóptero. Los últimos días de ese año, se suceden tres presidentes: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa y Eduardo Camaño.

En el año 2002, se designa como nuevo presidente a Eduardo Duhalde. Aún siguen las movilizaciones populares que se originaron a partir de los hechos de diciembre del año anterior, desencadenando un gran movimiento de asambleas barriales, basándose en la idea de una democracia directa y participativa.

En cuanto a la economía de aquel año, deja de funcionar la convertibilidad a partir de la sanción de la Ley de Emergencia Económica, la cual disponía la pesificación de los

préstamos y tarifas de servicios públicos. A pesar de las promesas previas, de que se devolverían los ahorros retenidos en la moneda en que fueron inicialmente depositados, finalmente también son pesificados. (Scher E., 2010. p. 42)

Ya en el año 2003, el actualmente fallecido Néstor Kirchner es quien gana las elecciones a presidente. Se anulan las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y se comienza a renovar la Corte Suprema de Justicia.

En el año 2004, el presidente Kirchner ordena descolgar del Colegio Militar los cuadros de los dictadores Videla y Bignone.

En el año 2005, la Corte Suprema de Justicia declara inconstitucionales las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

En el año 2006, el país cancela la deuda con el FMI (Fondo Monetario Internacional) con reservas del Banco Central de la República Argentina. Comienza también el juicio por crímenes de lesa humanidad al represor Miguel Etchecolatz, siendo este el primero después de la anulación de las leyes del perdón. (Scher E., 2010. p. 44)

En el año 2007, la Corte Suprema de Justicia declara inconstitucionales los indultos que beneficiaron a condenados, procesados o acusados de delitos de lesa humanidad, cometidos durante la dictadura militar que hubo entre 1976 y 1983.

Desaparece, y hasta la actualidad siguen sin encontrarse sus rastros, Jorge Julio López, ex detenido durante la dictadura militar y testigo clave en el juicio contra el comisario Etchecolatz. Este mismo año asume la presidencia hasta la actualidad, la señora Cristina Fernández.

En el año 2008, se declara un conflicto de gran magnitud entre los productores rurales de soja y el Gobierno Nacional, con motivo de que este último propone una resolución, la 125, pretendiendo establecer mayores retenciones al sector, para atender las erogaciones del gasto público. Luego de ser aprobada en la cámara de Diputados, la resolución pasa a senadores, llegando a un empate. El vicepresidente de la Nación, Julio

César Cleto Cobos, vota a favor de los grandes grupos empresarios. (Scher E., 2010. p. 52)

En el año 2009, muere el ex presidente Raúl Alfonsín.

El gobierno de Cristina Fernández presenta el proyecto de Ley de Radiodifusión, para reemplazar al que aún estaba vigente desde la época de la dictadura militar. (Scher E., 2010. p. 58)

## **Capítulo 2: Calle y teatro**

### **2.1 El teatro en la calle.**

Antes de comenzar este capítulo, es preciso hablar sobre qué se entiende por teatro de calle o teatro callejero y cuales son sus orígenes en la historia.

El teatro de calle o teatro callejero es una representación artística que se desarrolla en espacios públicos o al aire libre, como plazas, calles, centros comerciales, subtes, entre otros, con gran tránsito de personas, donde los espectadores no pagan una entrada por asistir a un espectáculo y, donde comúnmente, dan dinero de manera voluntaria al finalizar el espectáculo que se les brinda u ofrece.

Los actores que hacen teatro de calle pueden ser desde artistas callejeros hasta compañías de teatro comerciales o grupos que experimentan con espectáculos del tipo performance, o que promocionan su espectáculo principal. (Revista de cultura popular. 2009)

En cuanto a los antepasados del teatro callejero, cabe señalar que, las representaciones realizadas eran regidas por la Iglesia Católica, y estaban vinculadas a lo religioso, abordando la temática de los milagros, los misterios y las procesiones. Como las personas desviaban su atención e interés en el teatro, éste fue prohibido, comenzando así un nuevo diseño urbano, dado por el paulatino ascenso de la burguesía y la división de las clases sociales.

La ciudad pasa a ser el centro de comercio e industria y en forma paralela surge el edificio teatral, imponiéndose el escenario a la italiana. La burguesía se apropia del edificio y del teatro profano, quedando para el espacio callejero el espectáculo teatral popular. Hacia el siglo XVII alcanzará su máximo esplendor la comedia del arte, heredera de los artistas de la Edad Media. (Devesa, P. 2006. p. 8)

Previamente a leer el porqué de hacer representaciones teatrales en un ámbito como la calle, es necesario dar cuenta de quienes la conforman y hacen de ella día a día un ambiente único e irrepetible.

En los barrios porteños de la Capital Federal la palabra callejero es símbolo de desprestigio, ya que la gran mayoría de las personas que transitan y viven por los espacios abiertos y públicos tienen como identidad lo indigno.

En la calle hay multiplicidad de habitantes: están el indigente o mendigo, la prostituta, el travesti, el vendedor ambulante, el cartonero y principalmente quienes allí viven desde hace días, meses y años. (Alvarellos, H. 2007. p. 24)

En las calles también están las veredas rotas, los ladrones, los adictos a las drogas, los niños abandonados, la policía (siempre tan cuestionada), el colectivo, el taxista y los cadetes en sus motos. Están las protestas, los accidentes, los embotellamientos de autos, los piqueteros, la basura, la contaminación, las personas apuradas constantemente para llegar a sus trabajos u hogares, están las largas filas para hacer trámites, está el caos y el estrés, esas palabras que se suelen repetir con frecuencia, principalmente entre quienes se hayan transitando el centro porteño de la ciudad de Buenos Aires.

La calle es el espacio para el camino hacia, para el encuentro repentino, para dialogar apuradamente, pero también para dar un paseo, para una cita ansiada, para charlar.

En los últimos años la calle es el ámbito donde los ciudadanos pobres y menos pudientes han convertido ése lugar en su casa, y para tantos otros, en su lugar físico de trabajo. La calle es espacio de trabajo y subsistencia, donde es posible proveerse de los recursos necesarios para garantizar el sustento de una vida digna.

La calle no tiene límites ni delimitaciones, el aire es el único testigo presente en todo momento y en todo lugar, no hay horarios que cumplir, todo lo que allí acontece diariamente hace que cada momento sea individual e irrepetible.

Pero también en la calle están quienes pasean y disfrutan del paisaje, los que ayudan, los recolectores de residuos, los repartidores de volantes (a quienes muchas veces se los ignora y se les da vuelta la cara, sin tener en cuenta que están trabajando), el diariero amigo del barrio, el florista. Está la naturaleza, los árboles, el sol, la lluvia, los pájaros que cantan, la luna, las estrellas, los niños jugando, los abuelos dándole de comer a las palomas en las plazas, está la gente respetuosa y amable.

En la calle están todos los nombrados anteriormente, porque la calle es libre y permite albergar todo tipo de seres humanos, sea cual fuese su condición social actual. En la calle está el pueblo.

El reconocido francés Patrice Pavis, en su Diccionario de Teatro, dice que el teatro cuya voluntad de abandonar el recinto teatral, responde al deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, produciendo un impacto sociopolítico directo y enlazando interpretaciones culturales y manifestaciones sociales.

Pavis, P. (1998)

Cuando se habla de teatro de calle, se habla de representaciones artísticas de cualquier tipo: espectáculos bajo carpas, sobre palcos de plazas, de compañías y grupos que sobreviven actuando de un festival a otro, de animaciones y desfiles, entre otras.

Es un teatro que no tiene publicidad, que se reduce a la demostración de ciertas habilidades artísticas, que encuentra un espacio las tardes de domingo familiar, encontrando artistas que retratan a los transeúntes, caricaturistas, músicos y demás. Manifiestan su arte a payasos, mimos, malabaristas, estatuas vivientes, es decir, una variada heterogeneidad de artistas, los cuales utilizan el mismo ámbito espacial para mostrar su talento artístico.

No es necesario reproducir un espectáculo en un lugar llamado teatro. La zona de actuación, ya sea un escenario a la italiana o un círculo de arena, funciona como una imagen fotográfica, la zona central es la más importante, dando relevancia a el o los sujetos que en ése lugar interactúan.



En cuanto a los artistas que desarrollan sus espectáculos, sea cual fuere el tema a tratar, tiene que recortar ése espacio y hacerlo suyo, con las características que este ambiente implica, como los ruidos de automóviles y las otras personas que pasan en todas las direcciones. El artista no puede darse el lujo de emplear medios tonos con su voz, tiene que gritar o quedarse mudo hasta que el ruido externo cese. No ocupa un lugar en un escenario, está a la misma altura que el espectador, también puede improvisar una plataforma o una caja para sobresalir, pero sólo sus acciones corporales son las que llevarán y conducirán al público a que se convierta en un punto fuerte de atracción.

Todos los elementos que hacen dificultosa la actuación del actor de calle, se ve recompensada y regocijada cuando comprueban que ése espacio de representación fue colmado de público, y los aplausos del final son el estímulo para seguir actuando, demostrando que se puede actuar al aire libre y no entre cuatro paredes.

Hacer teatro en la calle para profesionales reconocidos de las artes escénicas resultaría impensable, siendo un lugar difícil de abordar, además de creer que sería poco prestigioso para su persona y su intachable carrera artística.

La poca rentabilidad, en su mayoría, del teatro callejero ubica a esta modalidad en un lugar social desprestigiado. En el cuadro de valores de nuestra sociedad, cuyo principal referente social es el poder adquisitivo, el teatro que se realiza en las calles de los barrios porteños es sinónimo de marginalidad.

Los grupos callejeros realizan grandes esfuerzos para llevar adelante sus espectáculos, debiendo tener una gran motivación ideológica, a veces condenándolos a ocupar un lugar de oposición frente a la cultura misma que los margina. Pero sólo estos grupos saben la energía que le ponen a su labor y desde la cual reclaman ser reconocidos a través de sus representaciones. Ocupan un lugar, se apropian de él, eso les permite proyectarse como artistas, y es en este sentido que el espacio urbano aparece como constructor de identificaciones personales.

La realidad era demasiado rica como para que no ganara la calle. Y al ganar la calle el teatro tuvo que crear otra estética, alejada de los convencionalismos, capaz de llegar al corazón de los espectadores en espacios no tradicionales y anclada en el riesgo y la experimentación.

## **2.2 El surgimiento de grupos de teatro callejero.**

En los comienzos de los años ochenta, con la llegada de la primavera democrática, los grupos ganaron la calle como nunca antes lo habían hecho. Los guiaba el fervor de la libertad, la ruptura con el silencio sepulcral que imponía la banda de militares que había gobernado la Argentina años atrás. El teatro callejero hace una explosión desmedida, teniendo mucho que ver con la euforia (de un pueblo que venía siendo callado), y el optimismo de volver a desarrollarse culturalmente luego de la dictadura militar sucedida en la Argentina de 1976.

Se ha logrado que a partir de 1983 la población vuelva a hacer uso del espacio público, y son los artistas quienes lo han abordado para realizar su actividad. El teatro tomó por asalto calles y plazas, transformando a la representación teatral en una nutriente ceremonia. El teatro callejero ha cumplido un papel principal en la formación de nuevos públicos, difundiendo el arte teatral en lugares donde nunca antes había llegado, asumiendo nuevos riesgos, disponiéndose a ejercitar una suerte de extroversión poética allí mismo donde está la gente.

Cada vez que estos grupos concibieron su práctica, la han concretado como una manera de dialogar con la gente. La sociedad siempre está buscando dar forma a las presencias colectivas de la comunidad, y en esa crisis constante, todos los grupos son activos en la construcción de aquellos rituales cada vez que aciertan en receptar y teatralizar las necesidades expresivas de la sociedad. (Dacal, E. 2006. p. 13)

Los grupos de calle se las arreglan para aflorar, reverdecer y fortalecerse, como la verdadera tradición que significa. Sus técnicas, sus estrategias particulares, su construcción del mensaje y sus historias particulares resurgen cada vez que la institución teatral entra en depresivas crisis. Siempre van a estar conectados con los tiempos y la problemática vigente, connotados por la sociedad y siendo intérpretes sensibles de los anhelos atesorados por la comunidad.

La dramaturgia que utiliza el teatro callejero y de donde extraen sus contenidos, se hace desde los mitos, historias y leyendas que perviven en la memoria popular. Las mismas son expresadas mediante las estructuras narrativas tradicionales, moldeando historias recurrentes, las cuales son las pasiones de los hombres con respecto a la creación, el amor, el odio, el poder, la libertad y el fin de los tiempos. Experimentan con diálogos brillantes y rápidos, siendo los altavoces de la palabra popular. (Dacal, E. 2006. p. 14)

La forma a la cual recurren los grupos de teatro callejero para relacionarse con el público, es la convocatoria a un espacio determinado al que las personas acuden para participar de un espectáculo teatral.

Han utilizado espacios públicos, como calles, mercados, monumentos, medios de transporte, entre otros, para irrumpir repentinamente en el lugar elegido para hacer su representación, buscando instalar la acción teatral en medio de la sorpresa del transeúnte, planteándole involucrarse en la propuesta y haciéndolo partícipe y en algunas oportunidades protagonistas del suceso.

El teatro de calle genera complicidad inmediata entre el público y los teatristas, alcanzando una dinámica y enriquecedora relación entre ellos. Seguramente este tipo de teatro sea la forma que más confirma al teatro como una ceremonia presente, del aquí y ahora festejando el pasado común de la población argentina. (Dacal, E. 2006. p. 15)

En cuanto a los actores, a partir de que los actos rituales se convirtieron en representaciones destinadas a la comunicación como instrumento de la construcción cultural de casa pueblo, aparece el actor profesional. Dispuesto a cultivar recursos

expresivos capaces de atraer la atención deteniendo el ritmo cotidiano. Teniendo habilidad para crear un espacio espiritual y renovador.

El actor de teatro de calle basa su efectividad en las más amplias destrezas que pueda desarrollar el actor. Debe producir un evento que altere la realidad antes que imitarla, con actores capaces de irrumpir en escena en el cotidiano. El actor se convierte en una singularidad en el espacio por medio del despliegue de sus posibilidades, esforzándose en vencer sus límites expresivos, los que darán como resultado un cuerpo particular. El actor debe resolver la dialéctica del movimiento, el reflejo y la acción a un punto capaz de convertir en fiesta inesperada y eficaz cualquier nexo entre el espacio y el tiempo en el que se proponga actuar, siendo fruto de un laborioso y riguroso entrenamiento. El actor de teatro callejero no improvisa, estudia cada uno de sus movimientos e implementa técnicas actorales que le servirán para poder desenvolverse frente al espectador, es un especialista en la creación y sostén de las líneas de tensión con el público. (Dacal, E. 2006. p. 16)

### **2.3 Teatro callejero en los barrios porteños.**

El teatro callejero en la Argentina, tuvo gran difusión durante la democracia y su expansión no tardó en llegar a diferentes barrios de la Capital Federal y el Conurbano.

A continuación, se nombrará algunos grupos que han realizado sus representaciones y adoptaron como sedes locales diferentes barrios porteños.

Diablomundo es un grupo de teatro callejero formado por los hermanos Carlos y Roberto Uriona, Ibis Logarzo y Miriam González, todos actores titiriteros que se instalan en la calle Florida con escena de la comedia del arte. Sus espectáculos han trascendido de manera notoria por su calidad, participando en festivales y realizando numerosas giras por distintas provincias del interior de la Argentina. Actualmente realizan sus presentaciones en el barrio de Témporley. (Alvarellos, H. 2007. p.46)

La banda de la risa con representaciones en Plaza Francia, barrio de Recoleta, contaba con la dirección de Claudio Gallardou, basando su trabajo en el estereotipo del payaso, utilizando la técnica del clown.

La trifulca de la Boca comienza su actividad en el año 1988, haciendo sus primeras apariciones públicas en Parque Lezama y Caminito de la Boca. Participaron en muestras latinoamericanas de teatro y en programas culturales en distintos barrios porteños.

El baldío teatro se gesta a partir de la idea de formar un grupo, tomando como referente una escuela de teatro que funcionaba en el barrio de Caseros. Se instala definitivamente en Ciudad Jardín, El Palomar, donde desarrolló sus actividades. Entre sus actividades principales están, El Embudo, espacio para el entrenamiento y aprendizaje del actor, y encuentros, seminarios y festivales en la ciudad de Humahuaca, provincia de Jujuy. Ha participado con sus producciones en diferentes festivales y encuentros a nivel internacional y nacional con sus espectáculos de calle. (Alvarellos, H. 2007. p.58)

Farsa molestia es un grupo surgido en la localidad de San Fernando, destacándose uno de sus espectáculos llamado La mano en la lata. Conformado por un colectivo de artistas independientes de zona norte del gran Buenos Aires, tienen el objetivo de sumar esfuerzos de organización, trabajando codo a codo con organizaciones gremiales, estudiantiles y políticas.

Grupo Caracú nace en el año 1988, y son oriundos del barrio porteño de Parque Avellaneda, optando por realizar teatro en la calle como una opción estética y como forma de sostener este lenguaje teatral y porque participa de la idea de que los espacios públicos son de todos y no de nadie, y que por eso se deben ocupar con responsabilidad. Sus representaciones están destinadas a personas que pasen por el lugar y que nunca o pocas veces haya tenido la oportunidad de ver una obra de teatro. Sus actuaciones se realizan en escuelas, comedores, asambleas populares y otros parques. (Alvarellos, H. 2007. p.73)

Teatro de la intemperie inicia su actividad en el año 2002, ligando su origen a los hechos ocurridos en nuestro país en diciembre del año 2001. Compañeros con formación actoral sintieron la necesidad de sacar el teatro a la calle y compartirlo con la gente. Se integró también al trabajo cultural del parque formando parte de los actores culturales de éste y participando en otras actividades que allí se programaban. (Alvarellos, H. 2007. p.76)

Grupo de teatro Boedo antiguo nace a partir de una convocatoria que se realiza para los vecinos del barrio de Boedo, para conformar un grupo por personas de cualquier edad, sin requisitos de experiencia previa teatral, para construir una obra que narrara la historia del barrio a partir de la creación colectiva. La misma tuvo su nacimiento con el nombre de Boedo antiguo, y donde el grupo comenzó a realizar una investigación histórica, cultural y literaria sobre el barrio. La información provino de diferentes fuentes como, recuerdos propios, de familiares y vecinos, entre otras. Actualmente siguen realizando sus representaciones en aquel barrio porteño. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005 p.75)

Los pompapetriyazos es un grupo nacido en el mes de abril de 2002, como consecuencia de un proyecto de los grupos de Catalinas Sur y el Centro Cultural Barracas de expandirse por los barrios. Realizan sus representaciones en el barrio de Parque Patricios, siendo una de las primeras la que abordaba el tema de la descomposición familiar, llamada Con familias como esta. Intentaba contar cómo la aparición del dinero en una familia había generado la destrucción de los vínculos y cómo eso socavaba la vida privada de la gente.

Res o no res nace después de una función de Venimos de muy lejos, obra del grupo de teatro Catalinas Sur, en el anfiteatro del Parque Alberdi, en el barrio porteño de Mataderos, donde Adhemar Bianchi hizo la convocatoria entre el público e invitó a los vecinos a formar un grupo de teatro en aquel barrio. Los futuros integrantes se reunieron en el polideportivo del club Nueva Chicago. Algunos vecinos participaban de experiencias teatrales en otros ámbitos, otros eran actores o estudiantes de teatro y había quienes se aproximaban al tema por primera vez. Comenzaron a reunirse todos los sábados,

haciendo improvisaciones sobre temas vinculados al barrio. En poco tiempo, en base a tres escenas unidas por un relato en verso, se armó una obra que se llamó Desde el alma, pero una de sus principales representaciones se llamó Fuentevacuna, donde se rinde homenaje a los obreros de un frigorífico que llevaron a cabo una huelga y la toma del frigorífico, así como también al barrio, que apoyó dicha manifestación y la sostuvo con actos que quedaron en la historia. (Scher, E. 2010 p.187)

## **2.4 La expansión en el interior del país**

Con el correr de los años, y a partir del año 1983, ya en democracia, los grupos de teatro de calle ya se habían expandido por muchos barrios porteños, pero además comenzaron a gestarse grupos en el interior del país, haciéndose más expansiva la ola de dar a conocer por el resto del país sobre estos grupos.

Kasalamanca es un grupo de teatro callejero, que surge en Bariloche, en la provincia de Río Negro, comenzando sus representaciones con malabares. En cuanto a su proceso de creación, la dirección se realiza de manera colectiva y una vez que el trabajo está terminado se llama a otros participantes para que aporten y opinen desde otra mirada, como es la plástica, la escenografía, el vestuario, entre otras. (Alvarellos, H., 2007. p.61)

La Pericana, grupo originario de la provincia de Mendoza, se forma en el año 1987 a partir de talleres que Ernesto Suárez, un reconocido teatrero mendocino comienza a desarrollar luego de su vuelta del exilio en Ecuador.

La actividad comenzó con cinco integrantes en una sala, pero debido a la impaciencia de esperar a que el público se acercara, tomaron la decisión de salir a la calle.

Sus espectáculos están dirigidos a chicos y están relacionados con el teatro en la educación, dándoles a estos una especial atención en cuanto a no perder de vista lo estético y lo reflexivo. Durante su crecimiento, se fueron abordando diferentes técnicas y propuestas de trabajo para los espacios de calle y aire libre, tratando de estar en

permanente contacto con lo social. Además trabajan con actores invitados, haciendo más ricos sus espectáculos, y teniendo la particularidad de que cada una de sus funciones son únicas e irrepetibles debido a que invitan a diferentes artistas cada vez. (Alvarellos, H., 2007. p.62)

En la provincia de Santa Fe, nace, al igual que en Buenos Aires, el teatro callejero con el surgimiento de la democracia. Tiene una fuerte ideología, basada especialmente en la necesidad de llevar el teatro a los barrios, de contar historias, de las cuales los santafesinos se sintieran identificados.

Crearon su propia estética, basada en el circo criollo, del payaso y utilizando la murga como convocatoria. El hecho de llegar directamente al público es lo que sorprendió a este grupo de artistas, las carcajadas espontáneas, recuperar la alegría a través de la murga, la sensación de sentir cómo la gente participaba y se comprometía con la historia que se estaba representando, es lo que movilizó a la entrega total de estos grupos hacia esa estética determinada.

Uno de los principales grupos de teatro de calle de esta provincia es Puro teatro, formado hacia fines del año 1984 y realizando trabajos en lugares como plazas, parroquias, escuelas, facultades, entre otros lugares públicos.

Trabajaron con organizaciones intermedias de estudiantes y el Movimiento EcuMénico por los Derechos Humanos. Han participado de en la Fiesta de la Vendimia, y concurren a diferentes encuentros y organizan un espectáculo llamado Derechos humanos, sobre la declaración universal de estos. (Alvarellos, H., 2007. p.63)

Otro de los grupos santafecinos de gran auge fue La tramoya, que ya lleva cumplidos más de 18 años de trabajo. Comenzó con un dúo de mimos al que se le agregaba el clown-payaso, orientando su actividad para todo público, pero poniendo énfasis en el público infantil. Se preocupaban por rescatar historias populares poco conocidas, trabajando en conjunto con Mariana Briski en la historia del bandolero Matecocido.



Uno de sus trabajos destacados fue Las bacterias, teatro para la salud, realizado para la Universidad del Litoral.

Sus espectáculos han transitado todos los espacios de la ciudad, destacándose su presencia en los barrios donde habitan las clases sociales marginales y menos pudientes. En el año 1999 hace su aparición en Posadas, provincia de misiones el grupo de teatro Murga de la Estación, consolidado por Adhemar Bianchi, quien viajó durante seis meses junto con varios integrantes de Catalinas Sur para trabajar conjuntamente en el proyecto. Aquel año se convocó a los vecinos a participar de la creación colectiva de una obra teatral que hablara con afecto y humor de la historia provincial, teniendo su primera reunión el 24 de marzo de 1999.

El primer espectáculo de este grupo fue Misiones tierra prometida, haciendo un homenaje a los pioneros de esa tierra, en el que la identidad misionera fue interpretada a partir de una trama en la que se tejían relatos del devenir de los misioneros, con personajes mitológicos históricos y de la vida cotidiana. (Alvarellos, H., 2007. p.65)

Una de las cosas más destacables de esta agrupación fue el impulso decisivo que tuvieron para recuperar la estación de trenes abandonada, convirtiéndola, mediante el esfuerzo conjunto con otras asociaciones culturales y el apoyo de las autoridades municipales, provinciales y del Instituto Nacional del Teatro, en un espacio cultural de gran concurrencia, ofreciendo talleres de capacitación, recitales de bandas locales, muestras artísticas, fiestas populares y espectáculos teatrales. (Scher, E. 2010 p.164)

También en la provincia de Misiones, específicamente en Oberá, surge la agrupación Murga del Monte, a partir de la presentación de Misiones tierra prometida, de otro grupo misionero como Murga de la Estación, algunos obereños comenzaron a darse cuenta de que no solamente podían oficiar de público de este tipo de expresión, sino ser también protagonistas del relato de su historia. Así fue que, en el año 2000, este grupo comenzó con sus primeras reuniones y en pocos encuentros se formó la Murga del Monte.

El grupo comenzó ensayando en el Galpón Cultural, un viejo depósito de yerba mate de la ya desaparecida empresa Ipica, junto con el apoyo de la Municipalidad y la asistencia técnica del proyecto de fomento del Instituto Nacional del Teatro.

La Murga realizó su gran presentación en sociedad en la Fiesta Nacional del Inmigrante, estrenando poco después De Yermal Viejo a Oberá, obra que habla de las situaciones vividas por los inmigrantes al llegar a esas tierras, desde la colonización hasta la nevada, apareciendo un montón de hechos que la historia oficial nunca había contado. (Scher, E. 2010 p.172)

Cuando arrancamos con De Yermal Viejo a Oberá había una temática muy fuerte que era la masacre de Samambaya, un hecho histórico que protagonizaron los colonos que habían salido a manifestar, en una situación de pobreza y de hambre muy extrema. En aquella manifestación, la represión fue muy fuerte y hubo muchos muertos, incluso niños. Trágico. Fue un hecho aislado que se mantuvo así, encerrado tapadísimo. Nadie quiere hablar de eso. Encaramos este tema porque nos parecía importante y porque era parte de esta historia, relata Carina Spinozzi, una de sus directoras.

Gracias a la representación de este espectáculo, comenzaron a aparecer videos y libros sobre ese tema, sacudiendo también emocionalmente a varios integrantes del grupo.

Se creó la Fiesta de la cretona, que se estrenó en el año 2002 y fue la segunda producción importante del grupo. El espectáculo recreaba las fiestas que se realizaban en la zona centro de Misiones en los años cuarenta, con la orquesta en vivo, las damas de la comisión, el maestro de ceremonias, entre otros, además, con sus diferentes momentos como, el baile de la escoba, la pieza de damas, el sorteo, la elección de la reina de la fiesta. Entre el baile y la música se iban tejiendo las diferentes relaciones sociales de la época que, adornadas con canciones, banderines y telones incluían al público como parte de la obra. (Scher, E. 2010 p.173)

## **Capítulo 3: Teatro popular**

### **3.1 Teatro de la libertad**

Además de contar los comienzos de este tipo de teatro, se hará mención a las formas de entrenamiento grupal y expresivo, y a una de sus obras más significativas llamada Juan Moreira.

Teatro de la libertad asoma sus narices a la calle a finales del año 1983, donde un grupo de artistas de teatro, jóvenes, necesitaba comprobar si realmente era posible andar por la calle, en grupo, tocando tambores, gritando y saltando para atraer transeúntes, además de contar una breve historia, llena de imágenes y reflexiones sobre aquel caliente presente y el pasado inmediato de la Argentina.

Los más jóvenes, debutaron por primera vez fuera de los ámbitos en que venían desarrollando sus capacidades, juntando ganas para mezclarse con el público propiamente dicho, sin poner en peligro su integridad física y la del espectador.

El primer evento de teatro de la libertad tuvo lugar en una plaza del barrio de Palermo. Pero la etapa realmente pública y prolongada del grupo comenzó unos meses más tarde, en febrero de 1984, en el barrio de San Telmo.

Durante el primer año, se habían cumplido alrededor de 200 funciones callejeras, donde la repercusión del trabajo realizado los ha convertido en un grupo de autogestión, concentrando sus esfuerzos en crecer artísticamente y sobrevivir económicamente con las recaudaciones a la gorra. (Dacal, E., 2006. p.27)

Las presentaciones se comenzaban con cantos y bailes de convocatoria, anunciando el espectáculo que se iba a presentar. Una vez armada la rueda de público, se realizaba la función con la presencia de todos aquellos, muchos o pocos, que se habían mostrado dispuestos a compartir la propuesta que le estaban ofreciendo.

Se contaban historias simples, elementales, pero que se sostenían gracias a la técnica y la presencia de los actores.

Teatro de la libertad hizo todo el esfuerzo posible por cambiar los modelos teatrales dominantes del período para intentar así el rescate de las más profundas raíces del arte escénico nacional. Se reivindicaron técnicas expresivas propias del circo criollo y del radioteatro. Se creía fervorosamente que en el pasado se encontraba el sustrato de la cultura nacional, la cual debía ser rescatada, fortificada y contrapuesta a la cultura masificada y alienante edificada en los años de la dictadura.

Reencontrarse con la historia del país haría posible reanudar la tradición teatral nacional, idealizando el pasado, tanto en la temática elegida como en los modelos usados para retomar la construcción de un discurso ético teatral, entendiendo que la cultura popular era la cultura de los grupos desposeídos de la sociedad. La realización de un arte popular solo era posible mediante la utilización de una temática política, expresada a través de un discurso con signos culturales reconocibles por toda la población. (Dacal, E., 2006. p.28)

Se tomó como paradigma a los grupos de teatro político de los años 60 y 70, de fuerte contenido social, los cuales ya habían experimentado en espacios abiertos y no convencionales, siendo un grupo de teatro urgente, político y subversivo, que había encontrado su mejor escenario en las villas de emergencia y los barrios populares.

El trabajo de este grupo serviría para poner de manifiesto una clara distancia con la dictadura pasada y los fantasmas del presente. Su teatro proponía, a través de la práctica cotidiana, una crítica al conjunto del sistema teatral argentino, sus formas de producción y sus mensajes. Se cuestionaba el discurso artístico, las formas organizativas y, fundamentalmente, el rol que el teatro debía cumplir en el contexto sociopolítico del país, oponiéndose a las formas teatrales dominantes y consideraban que ese discurso teatral estaba en crisis porque se encontraba irremediablemente alejado de la gente. El teatro podía funcionar como un agente transformador del devenir sociocultural, y para lograrlo, ni el teatrista ni su obra podían perder contacto con el público. (Dacal, E., 2006. p.29)

Las acciones teatrales de teatro de la libertad puede dividirse en tres etapas: la primera, con un teatro de esquinas y parques porteños, investigando las formas de la narración

histriónica, los trayectos del juego y la estructura de las murgas barriales y las asambleas comunitarias. La segunda, con un teatro de visitas, investigando en el intercambio expresivo con otros grupos, donde la escena se agranda y el desafío consiste en poetizar y teatralizar los áridos espacios en que cotidianamente vive el ciudadano de Buenos Aires. La tercera, está caracterizada por el concepto de evento, en la cual se experimentaba un teatro de hazañas, con personajes acrobáticos, escenas de riesgo en alturas, fuegos y movimientos de masas y muñecos. Se reflexionaba sobre la contradicción entre la violencia y el caos cotidiano, y la posibilidad de reconstrucción social y reparación del pensamiento poético. (Dacal, E., 2006. p.30)

El entrenamiento grupal de teatro de la libertad se desarrolló en el estudio de formación actoral llamado teatro estudio de Buenos Aires, el cual actuó de refugio para los buscadores de práctica teatral contestataria ante las asfixiantes condiciones creativas en que el sistema dictatorial había dejado a los artistas. Se trabajaba con un ritmo intenso, pero ya estaban acostumbrados a esa intensidad. Este tipo de trabajo y formación actoral buscaba como resultado, actores con eficaz respuesta física, dueños y conocedores de sus propias técnicas, resistentes, creativos y con una gran capacidad de conmoverse y conectarse emotivamente con el espectador.

Se trabajaba rigurosamente y en forma continua para alcanzar el virtuosismo en cada uno de los artistas, intentando que cada uno de los actores superase sus propios límites, tanto físicos como expresivos. Se aplicaban ejercicios de movilidad de estructura ósea, desarrollando las articulaciones y los músculos en general, además de desarrollar la imaginación del actor y su capacidad para accionar de la manera más eficaz posible. Se perseguía el propósito de integrar la voz y el cuerpo, siendo los instrumentos que tiene el actor para expresarse. Así, un cuerpo en acción es lo físico más el espacio que ese cuerpo era capaz de cubrir con sus sonidos, con su mirada y con su gesto. Ser, en escena solo se logra dejando que los actores puedan manifestarse como cuerpo, privilegiando el hacer a la premeditación racional. (Dacal, E., 2006. p.41)

La propuesta de entrenamiento tendió, desde el primer momento, a lograr la aceptación y valorización de la propia condición corporal de cada actor. Cada integrante del grupo era una singularidad física compleja, que se manifestaba a través de sus habilidades corporales, en un todo orgánico que cultivaba un lenguaje que iba mucho más allá de lo verbal o lo gestual.

El programa de trabajo estaba diseñado para 3 años de formación actoral.

Una primera etapa constaba de lograr que la persona se libere, progresivamente de sus bloqueos e inhibiciones expresivas, organizándolas y liberándolas, recuperando la espontaneidad y generando un encuentro entre todos sus centros y áreas personales. Se entrena a la persona-actor en la captación, recepción y exploración de los estímulos de los otros y el entorno para enriquecerse de sus posibilidades de comportamiento dramático. (Dacal, E., 2006. p.43)

Una segunda etapa consistía en utilizar textos como material didáctico, avanzando sobre la creación de personajes, relacionándose con el objeto, ejecutando acciones simples y complejas, solucionando conflictos y transitando por la situación dramática en general. Se provocaba la imaginación, donde el actor no parte de la realidad sino, de una inspiración en la realidad que, al momento de llevarla a escena, se transforma en ficción. El actor imagina todos los elementos y circunstancias que lo instalan y justifican en el espacio escénico.

También se exploraba la energía creadora, donde el hombre es energía en relación con el medio que lo rodea y, donde tal combinación es la que produce los sucesos, las conductas y las relaciones. Se examinaba la estructura muscular, pretendiendo que el actor amplíe sus mecanismos de respuesta física, ejercitando su compromiso corporal y preparándose para la expresión de contenidos precisos. (Dacal, E., 2006. p.45)

Para concluir el programa de trabajo, se alcanzaba una tercera etapa, donde los alumnos eran impulsados y conducidos en el proceso de puesta en escena de un espectáculo común al grupo. Ya se preparaba al actor para el desafío creativo.

Se incluían ejercicios de relajación activa, donde el actor creaba y desarrollaba individualmente, obedeciendo a sus propios tiempos y observando sus perturbaciones ocasionales. El objetivo de esta última etapa era eliminar toda resistencia de orden psicofísico. (Dacal, E., 2006. p.47)

En sus representaciones, teatro de la libertad, repartía entre los presentes un cuadernillo que hacía las veces de programa de mano, además de que era vehículo de opiniones y pequeños artículos que se querían difundir. Han actuado en casas tomadas del barrio de Monserrat, a cien metros de la Casa de Gobierno, donde los niños de aquellas casas tomadas terminaron siendo intérpretes de un espectáculo, llevando a cabo las representaciones en la playa de estacionamiento del Ministerio de Bienestar Social de la Nación.

El trabajo principal de teatro de la libertad es interpretar y sustentar la cultura argentina. A la cultura no se la da. A la cultura se la practica y se la asume. El teatro es popular o no es teatro, así como la cultura no es cultura sin la misma condición. El teatro puede ser un excelente educador, siempre y cuando, dialécticamente, se nutra, se alimente y eduque de la cultura del educando.

### **3.2 Teatro comunitario.**

El teatro comunitario se erige contra las formas de concebir la cultura y construye un espacio micro político que valora la reinserción social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal y, de esta forma, se constituye en un arma poderosa contra la forma radical según la cual sólo se reconoce y valora el propio yo. (Dubatti, J. 2003 p.42)

El teatro comunitario tiene sus antecedentes en el teatro anarquista y en el *agit prop*, el primero propugnaba no sólo la lucha política sino también la implementación de un programa de cultura, teniendo entre sus ideales la solidaridad. El *agit prop* o teatro de

agitación es, según Patrice Pavis, una forma teatral que, frente a una situación política o social, aspira a sensibilizar al público. (Pavis, P. 1998)

La dictadura de los años setenta, clausuró la práctica política, suspendiendo las actividades gremiales y sindicales. Prohibió la conformación de asociaciones, centros de estudiantes, paralizando al conjunto de la sociedad a la que condenó al silencio. La ruptura del modelo económico y productivo llevó al desempleo de gran parte de la población y a la consecuente pérdida de la identidad. El trabajo significa mucho más que un simple sueldo a fin de mes, carecer de él es sinónimo de despojamiento de la dignidad, generando la sensación de sentirse desechado, perdiéndose la autoestima y cayendo en la desesperanza y la incertidumbre. Es aquí cuando en la debilidad y el deterioro surge como espacio de resistencia el teatro comunitario para dar cuenta de las identidades barriales y regionales, de la memoria social, de la justicia y la impunidad. Surge inicialmente en el año 1983, donde la cultura comienza a emerger poniéndose al servicio del sistema social porque aparece la necesidad de recuperar los valores, el lenguaje, la palabra, decir lo que debe ser escuchado y, así romper el cerco que asfixió a la sociedad y a la cultura durante tantos años.

El teatro comunitario de vecinos es una de las expresiones artísticas más originales, inéditas y genuinas que existen en nuestra sociedad fragmentada y diezmada por las cada vez más profundas diferencias y desigualdades sociales, que se suman a las distintas disoluciones del individuo y la comunidad, consecuencia de los efectos de la globalización y del fracaso del proyecto neoliberal.

Teatro comunitario tiene relación con el denominado teatro popular, ya que los aúna el hecho de que tanto el teatro popular como el comunitario provienen de las capas populares y está destinado a ellas, es accesible a la mayoría del público que convocan y no tienen que ver en lo absoluto con el teatro de elite, erudito, que reproducen en escena un texto dramático. Además, invitan al público a participar en forma directa. (Bidegain, M. 2007. p.18)



Teatro comunitario da y transmite un lenguaje claro, preciso, y de frases contundentes, se instala en plazas, parques y calles para llegar a aquel transeúnte distraído, al cual sorprende, buscando que los receptores sean los nuevos polos emisores, mostrando una estética de compromiso, rompiendo con los circuitos hegemónicos y llegando a un pueblo olvidado, ofreciéndoles la representación teatral como medio y lenguaje de comunicación popular, desarrollándose así la capacidad expresiva del pueblo. (Heram, Y., 2005. p.13)

Este tipo de teatro nace de la voluntad de reunirse, organizarse y comunicarse por intermedio del arte teatral. Su principal fundamento en su hacer es que toda persona tiene como esencia principal la creatividad, y que solo creando y dando la oportunidad para hacerlo es donde va a lograr su completo desarrollo. Al trabajar desde la inclusión y la integración, posee como característica principal el hecho de estar abierto a personas de cualquier índole social y cultural, que pueda tener o no experiencia en lo que respecta al hecho teatral. Se crea un lazo social, ya que, aunque haya algunos integrantes que no pertenecen al barrio, pero sienten un cariño o afecto especial por él, pueden acercarse e integrarlo, siendo aceptado y bien recibido por el resto de sus compañeros, y hasta en algunos casos, ésa inclusión lo salve de la marginación, la discriminación y la exclusión, permitiéndole ingresar en el haber cultural y del desarrollo de la misma.

Es la voz del arte, la palabra del arte es la que se vuelve necesaria para entender las claves de lo que vivimos y para mantener despierta y activa la memoria colectiva del pueblo argentino. Especialmente, cuando se pretende huir del pasado para olvidar y renunciar así a la propia historia, los cultores de teatro comunitario se empeñan una y otra vez en desmontar la pasividad heredada de los años del horror y en su propio escenario resurgen cada vez con mayor fuerza y vigor. Como activistas artísticos se trabaja permanentemente con la identidad y la memoria para cicatrizar las heridas abiertas y, a partir del recuerdo, ponerse al servicio de la comunidad y de un proyecto de país futuro. (Bidegain, M. 2007. p.23)

En el teatro comunitario no se crean imposibilidades, no se asusta a sus integrantes, ni tampoco se les ponen trabas. De manera contraria, se los conecta con lo más primario de la actividad lúdica, favoreciendo la idea de que actuar es simplemente jugar. Se reeduca al vecino en sus posibilidades y se los alienta, jugando, cantando, facilitándoles herramientas para que su desarrollo artístico sea gratificante para quien lo ejecute.

Pero la particularidad más destacada del teatro comunitario radica en que los integrantes de los grupos son vecinos no profesionalizados en el teatro, vecinos que deciden contar su propio discurso de aquello que los moviliza, entendiendo que la actividad teatral cumple una función de transformación social. Son amateurs, porque hacen lo que aman y son desinteresados en cuanto a que no perciben dinero alguno por ello. Cada uno va recibiendo paulatinamente talleres y prácticas en cuanto a las habilidades técnicas del trabajo actoral, y sea, desde canto, técnica vocal, coreografía, humorismo, entre otras, de manera que, una vez frente al público su representación llegue de manera clara y directa. Experimentan, cada uno con sus respectivos tiempos, el crecimiento de sí mismos y como consecuencia, el de su entorno. Están en permanente contacto con lo extraño, lo ajeno y con nuevos vecinos que traen distintas vivencias y experiencias.

El número de personas que integran grupos de teatro comunitario varía entre un mínimo de treinta y un promedio de ochenta vecinos-actores. La clave de esta pasividad radica en que este tipo de teatro es colectivo, y no de un solo artista, creciendo su individualidad con el otro, enriqueciéndose con el aporte de cada individuo que conforma el grupo. Se aceptan todas las edades, ya que se valorizan las distintas franjas etarias, por la riqueza que tiene el intercambio de sus propias experiencias y costumbres, además de que se aporta mayor calidad al producto artístico desde sus diferentes miradas. (Bidegain, M. 2007. p.36)

Se trabaja con la riqueza de vecinos no profesionales, de los cuales se aprovecha al máximo la potencialidad de los recursos humanos con los que cada uno cuenta y a partir del bagaje de lo que cada integrante trae consigo para que rinda dramáticamente.

Los grupos de teatro comunitario se encuentran en permanente renovación y cambio, ya que en un año puede haber factores que determinen un cambio radical en la vida de un individuo. Es frecuente entonces, que algunos integrantes se alejen, que otros nuevos se incorporen en diferentes momentos de la historia del grupo o quienes regresen después de un tiempo de ausencia. Por lo tanto, son muy dinámicos, y reflejan o espejan los movimientos sociales que ocurren cada año.

En cuanto a la territorialidad en la que ensayan sus espectáculos, siempre son espacios públicos: el barrio, la calle, la plaza, el club. Más allá de que en algún momento puedan contar con un espacio propio, la plaza es un lugar importante para la reunión y el trabajo en equipo, porque enfrenta a los vecinos a la situación de estar con la gente, entre la gente, ensayando públicamente. (Bidegain, M. 2007. p.38)

La concepción de que el teatro sea de y para la comunidad, favorece la idea de retornar al barrio como espacio vital. Perderle el miedo a la calle y al espacio público y volver habitable el barrio es la intención de estos vecinos que trabajan con el arte para su propia comunidad.

Si hablamos de la figura del director o los directores, según el número de integrantes o el proyecto que se prepare, cabe destacar que estos son designados o elegidos por el mismo grupo de vecinos. Son ellos quienes le otorgan el rol, ya que el director es quien tiene experiencia en el rubro teatral y tiene la mirada global del espectáculo que prepara, es el responsable encargado de pautar, coordinar y organizar los materiales surgidos en el proceso de creación, participando de los procesos individuales de los vecinos-actores y trabajando para la comunidad, ya que lidera un proyecto con cierto criterio artístico para una nueva organización de vecinos.

El director tiene que considerar por qué y para qué se cuenta lo que se quiere contar y sobre todo quienes son los destinatarios del espectáculo, ya que no siempre puede realizarse un mismo espectáculo para un mismo público. Su objetivo principal es lograr un rebote, el cual se verifica en la participación y respuesta del público ante la propuesta artística que tiene frente a sus ojos. (Bidegain, M. 2007. p.40)

Es de importancia que los grupos de teatro comunitario tengan colaboradores en las áreas básicas para el trabajo con los vecinos-actores, ya sea desde profesores de plástica, pintura, música, entre otras ramas artísticas.

A medida que los grupos se van desarrollando artísticamente y creciendo en cuanto a su número de integrantes, conforman grupos o comisiones para que organicen la difusión y prensa de los espectáculos, vestuario, maquillaje, entre otros.

Cada uno debe tener sus propias reglas de convivencia, tolerancia y de funcionamiento, dado que trabajan con grupos humanos muy grandes en donde, ante todo, debe ser prioridad el respeto por el otro. Es fundamental que se de a conocer este tipo de reglas a los nuevos integrantes, para que se acomoden desde un primer momento al grupo del cual formarán parte.

El modo de trabajo de los grupos parte de la reflexión, para que se desarrolle un pensamiento crítico acerca del trabajo que se está protagonizando desde la acción. Se plantean temas que emergen del mismo grupo para debatir en sus encuentros, para hacer concientes a los vecinos-actores del proceso de gestación, maduración y desarrollo de lo que implica llevar a cabo un trabajo artístico. Cada una de las experiencias que cada grupo recolecta no se atesora ni se guarda, sino que se comparte con el resto del grupo y también se transmite a los nuevos integrantes que llegan y acercan para conformarlo. (Bidegain, M. 2007. p.44)

Estos grupos se proponen desarrollar diferentes disciplinas artísticas o técnicas de trabajo como el canto y la técnica vocal, la coreografía, las habilidades propias de la

técnica del payaso y el humorismo, de manera que se pueda llegar al espectador en forma clara, directa y precisa.

Son claves los juegos y las improvisaciones, siendo los disparadores y estímulos del trabajo para que este tipo de propuestas las imágenes, las fotografías, las anécdotas, las canciones y los poemas que cada uno va aportando para luego trabajar en profundidad sobre ellos. De allí emergerá la dramaturgia.

Uno de los ejercicios más comunes es trabajar en equipos con la premisa de recrear una escena a partir de un tema que haya surgido en conversaciones previas y que siempre, pero siempre contenga una canción, la cual puede sintetizar por completo el contenido de una escena.

Todo el material anecdótico que un integrante sugiere o aporta al grupo, tiene que ser aceptado por la totalidad de sus integrantes, quien lo propone, tiene que estar dispuesto a que sea trabajado y modificado hasta que se convierta en un producto colectivo y ya no individual, dejando de pertenecer individualmente a quien lo tenía apropiado. No hay personajes principales ni primeras figuras, fomentando la práctica de que cualquiera puede interpretar a cualquier personajes, siempre y cuando el vecino-actor esté listo y se crea capaz de encarnarlo. (Bidegain, M. 2007. p.48)

Cuando se reparten los papeles para los personajes, los grupos de teatro comunitario trabajan desde el concepto de personajes en bloque, por ejemplo: el pueblo, los comerciantes, los estudiantes, etc.

La música y el canto van de la mano a la hora de constituir una expresión de teatro comunitario. En general, hay partes de escenas actuadas y canciones interpretadas porque, muchas veces, en una canción se puede condensar un escena entera, la cual actuada, demandaría muchos minutos en escena.

Las canciones elegidas para el repertorio son melodías de base conocidas (un claro ejemplo son las canciones de cancha, también populares), que están aferradas o resuenan en la memoria colectiva e identitaria de la gente. Un evidente ejemplo, para que

quede claro, son las melodías de las canciones interpretadas por el grupo de rock argentino Los Fabulosos Cadillacs y su identificable tema: matador. Sobre una melodía base, lo más común, es que se modifique el contenido textual y se hagan arriba algunos arreglos, aunque puede existir la posibilidad de que cada grupo realice su propio repertorio de melodías y letras, pero esto sucede en menor medida, ya sea por falta de tiempo u otros factores externos.

Pero las canciones no pueden ir sin el acompañamiento instrumental adecuado. Los instrumentos son importantes en la dramaturgia musical de lo que cada grupo se propone contar. Los que más comúnmente se utilizan son las guitarras, la percusión, la pandereta, el violín, entre otros. La elección, por supuesto, depende del contenido del espectáculo, siendo un claro ejemplo, el bombo, por su clara connotación y procedencia dentro de lo popular. Todos los músicos deben ser partícipes de los ensayos, no deben trabajar separadamente del resto del grupo, favoreciendo la idea de colaborar entre lo musical y la dramaturgia que propone el director. (Bidegain, M. 2007. p.50)

Como recurso estético, en el teatro comunitario también está la plástica, la cual trabaja con la identidad y la memoria, aprovechando al máximo la falta de riqueza de recursos y colocar el elemento plástico en el lugar preciso. Se trabaja con lo que se tiene, aunque también en la carencia exista un proceso de selección de los objetos que compongan determinada escena, pero no con menos criterio y partido estético. Muchos directores coinciden en la conocida frase: menos es más, siendo recomendable hacer síntesis de los elementos que se usan durante una escena determinada. (Bidegain, M. 2007. p.55)

Lo más tradicional es contar en cada espectáculo las historias de los barrios de pertenencia y sus mitos, el valor que se le da al trabajo, a la justicia y a la libertad, el derecho a la salud y a una educación digna, con el objetivo de rescatar la identidad y la memoria colectiva. Se recrean de esta manera historias verdaderas o inventadas, pero que tienen un muy fuerte arraigo popular.

Es común que se toquen temas vinculados a la memoria popular que forman parte del imaginario colectivo como la crítica a los poderes políticos, a reivindicar la identidad del barrio, a reflejar los efectos devastadores de las represiones y el olvido ocurridos en años pasados y a considerar sobre todo, al trabajo como dignificador del ser humano. No se perpetúan en la queja, sino que siempre advierten formas de revertir las situaciones dadas, las cuales no deben aceptarse como inmutables e inalterables.

Las temáticas son abordadas desde la comedia o la tragedia, nunca desde el drama psicológico porque el protagonista es el sujeto colectivo, no se cuentan las historias desde el golpe bajo, sabiendo que el espectador concurre a un espectáculo para disfrutarlo y se va del mismo gratificado interiormente. Los hechos o acontecimientos teatrales que estas agrupaciones presentan son muestras de un teatro vivo y festivo, generando en el público una gran fuerza masificada entre espectadores e intérpretes.

Cuando se estrena un espectáculo surgen las modificaciones a partir de la respuesta que haya dado el público, de la salida o entrada de vecinos-actores al grupo o del ingreso de nuevos integrantes al mismo. También pueden surgir cambios o alteraciones en cuanto al paso del tiempo y las circunstancias particulares del devenir del grupo, así como también por factores que tienen que ver con el contexto socio-histórico que atraviesa el país, el pueblo o el barrio. (Bidegain, M. 2007. p.60)

La reconstrucción de cada espectáculo se da como ilustración de un saber que se debe conocer o recuperar para así poder evitar los errores cometidos en un tiempo pasado. El ejercicio de la memoria es sanador y cicatriza las heridas, siendo las obras de los grupos de teatro comunitario operadoras de una construcción de la memoria del pueblo argentino, de las experiencias históricas, buenas o malas, efectivas o no para el país.

La recepción de este tipo de espectáculos debe ser objetivista, de modo que garantice la efectividad de la comunicación en el mensaje que quiere transmitir.

De esta manera, estos grupos están fuertemente ligados a la responsabilidad social, asumiendo el compromiso permanente de no callar la realidad que protagonizan. Actúan

de amplificadores de la conciencia colectiva, revelando lo que los intereses egoístas callan y canalizando la necesidad de la sociedad de multiplicar los registros de desigualdades que encuentran desde el arte de hacer teatro.

El teatro comunitario se auto-gestiona, generando sus propios recursos de manutención, y así mantener su libertad e independencia. Esto no quita, que no puedan recibir apoyo externo, como subsidios, los cuales son necesarios. Gran parte de estos grupos se mantiene con las recaudaciones que se obtienen cuando pasan la gorra al finalizar el espectáculo o con el aporte, aunque sea mínimo, que los integrantes pueden hacer por mes. Así se demuestra que no es necesario tener fortuna de dinero para el montaje de una puesta en escena sino sólo capacidad de imaginación, originalidad y talento artístico.

(Bidegain, M. 2007. p.53)



## **Capítulo 4: Los primeros grupos de teatro callejero**

### **4.1 Los Calandracas.**

Este grupo fue fundado por cinco teatristas: Ricardo Talento, Rafael Zicarelli, Corina Busquiaz, Mariana Brodiano, Néstor López y Ana Postigo, que en su labor conforman casi todos los oficios de su área encarnando la idea de la multiplicidad característica del teatro argentino, siendo también cultores de teatro popular y callejero, dando inicio a su propio camino y desarrollando una intensa labor, con objetivos claros y concretos, pero sobre todo trabajando con la convicción plena de movilizar e integrar al barrio de través del arte y la cultura.

Su nombre se debe, en su consideración peyorativa, a algo de poco o escaso valor. Tal vez, por considerarse teatro popular otros lo calificarían como un género menor.

La convocatoria de artistas era variada, convocaba a actores-payasos herederos del circo criollo, cantores, protestadotes, payadores ligados al grotesco, quienes en épocas anteriores habían visto truncadas sus posibilidades de expresarse y crear en forma libre durante el período de interrupción democrática. Esto generó la necesidad de convocarse y enfrentarse en lugares públicos con la gente del barrio, de mirarse a la cara y a los ojos, con la voluntad de explicarse muchas cosas y de encontrarle el verdadero sentido a tantas otras. Su objetivo principal fue, desde un comienzo, retransmitir a los vecinos del barrio de Barracas y su zona de influencia, las técnicas artísticas que les permitieran ser también protagonistas de hechos artísticos y culturales, y a través de sus propias producciones poder comunicarse con otros vecinos. (Dubatti, J., y Pansera, C. 2005. p.79)

Los Calandracas tuvieron su primera presentación el 10 de enero de 1988 en el parque Lezama del barrio de Barracas, su ópera prima se llamó Allegro, Manón, Troppo. A partir de entonces, con la intención de que el público se apropie del espacio escénico y se

sienta protagonista del espectáculo, iniciaron los ciclos de teatro para armar, teniendo como objetivo primordial poner en juego la creatividad y el intercambio de opiniones en la búsqueda de acuerdos conjuntos para lograr cambios positivos. Se escenifican temas sociales, utilizando al teatro como una herramienta más capaz de incidir en la sociedad. (Bidegain, M., 2007. p.115)

Realizaron y realizan en la actualidad presentaciones en escuelas, hospitales y congresos, buscando respuestas y posibilidades de cambio a temas que realmente estuvieran comprometidos con la sociedad como la violencia familiar, el SIDA, la drogadicción, entre otros. Esta propuesta teatral surgió como un Programa de Actividades Alternativas en la Secretaría de Salud de la Nación, presentándose hoy en día para los colegios públicos y otras instituciones que los solicitan en distintas salas teatrales de la Capital Federal.

Sus obras se basan en escribir historias básicas para cinco personajes que contienen temas de difícil solución. Cada espectáculo tiene un tiempo aproximado de duración de veinte minutos poniendo de manifiesto esos problemas. Una vez concluida la función, se le pregunta a los participantes si están o no de acuerdo con la solución presentada. La respuesta siempre es negativa, dándole al público la responsabilidad de debatir en pequeños grupos los temas presentados en escena, y permitirle presentárselos como opiniones a viva voz. Se vuelve a repetir la escena de la misma forma que la primera, pero esta vez, cualquier participante del público tiene la opción de pedir la palabra y proponer conducir la acción según la dirección que le parezca más apropiada. Llegada esta instancia, los actores tienen que improvisar las propuestas que se les ofrecen desde la platea, aunque cabe la posibilidad de que un espectador asuma su rol protagónico, sin delegar en el actor su manera de pensar. (Bidegain, M., 2007. p.116)

A través de sus amigables payasos, Los Calandracas buscan estrategias para movilizar situaciones negativas que parecen incrustadas como irremediables en la sociedad actual. Todo esto, lo pueden lograr desde la posibilidad que da el grotesco, tanto en su manera

de exagerar y caricaturizar, permitiéndole al público agudizar en la reflexión del tema a tratar en escena. Ese mismo estilo, también les permite desdramatizar las diferentes situaciones planteadas y enfrentarlas sin prejuicios, mirando y hablando de frente a aquellos tema que se escapan, por controversiales que sean, de las conversaciones familiares cotidianas o durante la formación de los chicos y jóvenes en la escuela.

Lo ideológico está presente en cada espectáculo y eso es lo que quieren transmitir. Su premisa es que cuantos más son es mejor y entienden que es fundamental ligarse a otras personas sin ponerse del lado de afuera. La imaginación está en la gente y por eso hay que movilizarla, tratar de convertir lo que imaginamos en una acción concreta.

Uno de los espectáculos más destacados de esta agrupación, que en la actualidad permanece en la cartelera teatral porteña, es El casamiento de Anita y Mirko, literalmente, una fiesta de casamiento. El público asiste a esa celebración desde el momento en que se ingresa al galpón del Circuito Cultural Barracas, devenido en salón de fiestas, introduciendo a los espectadores, desde la vereda, en calidad de invitados al juego teatral. Dentro del galpón no hay gradas, ni plateas, ni butacas, tan solo mesas numeradas y decoradas, reservadas para los invitados, que en este caso es el público.

Los espectadores son bien recibidos y acomodados en sus respectivas mesas por las empleadas, y donde se comparte la mesa con otros invitados. Los camareros sirven la comida, al tiempo que un fotógrafo saca fotos y el cura amigo de la familia, saluda amistosamente preguntando a todos porqué hace tanto tiempo que no se los ve por la parroquia del barrio.

Una vez que los invitados están acomodados y sentados en sus respectivos lugares hace su entrada triunfal la familia del novio, de nacionalidad rusa, serios y vestidos de negro. Luego, ingresa la familia de la novia, italianos, divertidos y gritones, saludan a toda la sala mientras se dirigen a su mesa.

Finalmente ingresan los novios, felices, saludando a todos como si fueran amigos de años, acercándose a las mesas y charlando y riendo con el público.

La obra sigue los pasos del ritual de una fiesta de casamiento, en donde la gente come, baila y disfruta de la fiesta. (Dubatti, J., 2003. p.309)

Con esta obra se quiere destacar que el público ocupa un lugar preponderante, ya que su interacción con la obra contribuye a definir la estructura de la misma. Se trabaja poéticamente desde lo relacional sobre los imponderables del acto teatral que son materia de producción explícita de la obra. Se recrea un modelo social que transforma las relaciones humanas, como es la institución del matrimonio, e instalando en su práctica cierta ambigüedad que genera un espacio de transición, un espacio liminal entre la contemplación y la práctica social.

Los Calandracas consiguieron hace poco más de diez años sentarse en su propio espacio, primeramente un comercio del barrio y luego un galpón de trescientos metros cuadrados, ubicado en pleno corazón del barrio del Viejo Barracas, pasando a formar parte del Circuito Cultural Barracas. Su objetivo desde aquel entonces, fue retransmitir a los vecinos del barrio y su zona de influencia, las técnicas artísticas, siendo protagonistas del hecho artístico y cultural del cual forman parte y, a través de sus propias producciones comunicarse con otros vecinos del barrio.

El galpón cuenta con una sala que se adapta, según el espectáculo a representar y sus condiciones, y así poder albergar de cuatrocientos a ochocientos espectadores.

Los Calandracas cuentan con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto Nacional del Teatro, Proteatro y la Sala Alberdi.

Su manera de difundir sus espectáculos siempre ha sido con el boca en boca, mediante Internet y muy recientemente a través de las nuevas redes sociales. También se manejan con gacetillas de prensa y los diarios más conocidos del país. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p.82)

Como un desafío a futuro se plantean como seguir creciendo, ya que el espacio físico les está quedando pequeño, y es un objetivo quedarse en el barrio y conseguir un espacio mayor al que se encuentran actualmente.

El Circuito Cultural Barracas surge de la unión de cuatro grupos que conviven y se interrelacionan entre sí, Los Calandracas, Los descontrolados de Barracas, el Teatral Barracas y Circuito en Banda.

Le pusimos Circuito porque queríamos hacer algo que tuviera que ver con la circulación por el barrio. Sentíamos que Barracas estaba en cachos. Una parte en Montes de Oca, otra del otro lado de la autopista y una tercera en la villa. Barracas es un barrio con distintas historias. Muy pero muy fragmentado. Nuestra idea era y es unir esas partes. (Scher, E. 2010. p. 155)

Así lo evoca Corina Busquiazó el nacimiento de esta iniciativa que marca un antes y un después en aquel barrio del sur la Capital Federal.

En el año 1996 en un galpón en el barrio de Barracas se asentaron y formaron el Circuito, convirtiéndose muy pronto en un lugar de encuentro entre vecinos de todas las edades y de familias enteras que se reunían con el deseo de expresarse a través del arte.

Cada uno de estos grupos decide armar su propio espectáculo, y también se juntan para generar colectivamente otros nuevos, participando los vecinos de cualquiera de los distintos espectáculos.

Se parte de la idea de que todo ser humano es creador por naturaleza y nunca e debe coartar la posibilidad de desarrollar la imaginación. Para este grupo, el teatro es un hecho comunitario y un instrumento de transformación social. A partir de la imaginación, todo ser humano puede recrear su propia realidad y proyectas otras nuevas. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005)

La labor del Circuito Cultural Barracas pone relieve el contacto entre vecinos-actores y vecinos-espectadores, privilegiando la inmediatez del teatro. Al trabajar en el campo de las relaciones humanas como lugar para expresar su arte, permite ensayar modelos posibles de sociedad, abriendo un lugar de convergencia, donde los diferentes agentes

sociales pueden tener un lugar de reflexión y debate. El ciudadano se encuentra con sus pares y ve y vive otras realidades, empapándose de lo que sucede a su alrededor, de las distintas necesidades que sus vecinos tienen y a su vez comparten las dificultades que viven conjuntamente.

Durante 1999, se comienza a gestar colectivamente un espectáculo llamado Los chicos del Cordel, siendo el espectáculo bisagra en la historia del Circuito, ya que por primera vez se integran en un proyecto colectivo todos los grupos nombrados anteriormente.

Hoy, el Circuito tiene alrededor de 300 vecinos que participan de todos los espectáculos, donde se dan talleres de murga, percusión, clown y actuación.

#### **4.2 Grupo de teatro callejero La Runfla.**

El grupo de teatro callejero La Runfla (nombre que proviene del lunfardo porteño y significa, gente de una misma especie unida por un objetivo común), se forma en 1991 con el propósito de realizar espectáculos en espacios abiertos, investigando y promoviendo este lenguaje a partir de la experiencia recogida desde 1983 por su director Héctor Alvarellos, quien se inició en el grupo de teatro callejero teatro de la libertad.

Quienes integran esta agrupación creen que en el teatro se encuentra un pacto lúdico y transformador entre quienes lo integran, fomentando un compromiso ideológico, el cual es herramienta de reflexión y crecimiento internos, tanto individual como colectivo.

(Alvarellos, H. 2007 p.115)

Proponen un teatro al que toda la comunidad pueda acceder, realizándolo en el espacio público, el cual cuidan y defienden, ya que es considerado el principal lugar de encuentro de una comunidad. Uno de sus objetivos es atraer al transeúnte, convertirlo en espectador, para luego convertirlo, a propia voluntad, en partícipe del espectáculo.

Hay que destacar, que es uno de los grupos de teatro callejero que más dinero invierte en sus producciones, aunque día a día, la retribución por sus representaciones siga siendo a la gorra o a propia voluntad del espectador.

Con residencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires realizan sus producciones en plazas, parques y demás espacios abiertos del país, siendo los lugares públicos su lugar de pertenencia, utilizan como escenario el Parque Avellaneda del barrio de Floresta, el cual comparten con otros grupos colegas.

Tratar al poder como tema en sus obras, resulta una constante, además de la investigación y la experimentación en la actuación en espacios abiertos. La mayoría de sus espectáculos se realizan a la noche, y también a la madrugada, comprobando así que el peligro que existe en las calles poco tiene que ver con el horario o la cantidad de personas que habitan el lugar.

Uno de sus principales impulsos en cuanto a su forma de trabajo consta de investigar a un actor que trabaja paciente con su cuerpo, el principal instrumento para transformar y crear un personaje. Abordan también en el trabajo basado en la observación detallada de un animal y su traslado al cuerpo del personaje a partir del desarrollo de una profunda mimesis con el objetivo de modificar el patrón propio del actor reemplazándolo por uno nuevo: el del animal observado. Es a partir de esta tarea que el actor logra dar vida y dotar de individualidad con estos elementos a su personaje, en la medida de sus posibilidades expresivas. Su poética es valorizar al actor, valorizar la imagen y valorizar al público.

Para abordar sus personajes consideran que el actor debe enmascararse corporalmente, no sólo utilizando máscaras sobre el rostro, sino que todo el cuerpo debe tomar una nueva forma que salga de lo común, de lo cotidiano, volviéndolo extracotidiano. Este enmascarar el cuerpo o transformarlo fue variando a lo largo de su camino, probando diferentes formas de realizarlo. (Alvarellos, H. 2007 p.142)

Utilizan elementos y aparatos como zancos, carros, andamios, fuego, agua, banderas, sogas, antorchas, entre otros, los cuales están siempre al servicio de lo que quieren contar. Ninguna herramienta o habilidad se destaca de manera autónoma como forma aislada de virtuosismo, formando parte de una fuerza poética que busca ser develada y compartida con el público espectador. También, la elección de los espacios persigue los mismos objetivos: formar parte de la historia permitiendo el desarrollo metafórico de las imágenes representadas, dándole contundencia al relato de los personajes y participando de dramáticamente de la propuesta estética y artística. (Alvarellos, H., 2007. p.141)

Su trabajo con el público tiene como objetivo que observen y participen críticamente del espectáculo, buscando comprometer al público físicamente con lo que sucede. Por supuesto, siempre trabajando desde el respeto, ya que se busca incomodar, pero sin humillar, provocando al pensamiento sin golpear la dignidad de nadie.

Uno de sus recursos más conocidos se encuentra en los cambios de espacios escénicos dentro de un mismo espectáculo, con lo cual, el público tiene que estar moviéndose, cambiar de sitio y muchas veces perder ubicaciones más privilegiadas.

Hay movimiento constantemente, cambia el ángulo de la mirada, cambian las posiciones, estando los espectadores primero en un lugar y con el transcurrir de las escenas están como espectadores más lejanos.

Su producción es desarrollada a partir de la autogestión. En su estructura, cada integrante asume la responsabilidad de tener un rol extra artístico como: secretaria, prensa y difusión, relaciones institucionales, entre otras.

Otra de las labores principales de esta agrupación es su tarea pedagógica, desde hace más de cinco años dicta, por intermedio de la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático, de la Ciudad de Buenos Aires) el curso de formación del actor para la actuación en el espacio abierto, del que ya hay varios grupos que han egresado.

Uno de los ingresos más importantes que obtuvo este grupo para costear las producciones son las líneas de subsidios que obtuvieron a través del Instituto Nacional



del Teatro, Proteatro y el Fondo de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En algunas ocasiones el grupo logra vender funciones de sus espectáculos, recibiendo una remuneración económica por su participación y organización de eventos teatrales y por el dictado de seminarios y talleres sobre la especificidad del lenguaje que utilizan. (Dubatti, J. 2011)

#### **4.3 Uno de los mayores exponentes vigentes: Grupo Catalinas Sur**

Sin dudas, uno de los mayores exponentes de teatro de calle es el grupo de teatro Catalinas Sur, ubicado en el centro del barrio de La Boca, y nombrado de esta manera por las torres catalinas, ubicadas a pocas cuadras del galpón donde realizan sus representaciones artísticas.

Nace en julio de 1983 en una chorceada organizada por la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur y con un bombo prestado por el Sindicato de Relojeros. La idea era brindar talleres a los vecinos convocando así a Adhemar Bianchi, un teatrista uruguayo que llegó a Buenos Aires en 1973 con un bagaje de información teatral iniciado en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo. Fue invitado a dictar seminarios sobre su método de trabajo y a constituir grupos teatrales en Misiones y Washington.

Dicha asociación ya venía desarrollando actividades comunitarias como forma de resistencia y fortalecimiento del sentido solidario en el marco de la Cooperadora de la escuela número 8 Carlos Della Pena, encontrando el momento de reagruparse, y desarrollando a través del teatro la posibilidad de expresarse y comunicarse con el barrio y la comunidad. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p.85)

Finalmente, Adhemar elige como espacio de reunión la plaza Islas Malvinas, ubicada en entre las calles Caboto, Pedro de Mendoza, Arzobispo Espinosa y 20 de septiembre, teniendo como protagonistas a los vecinos del barrio, dando por nacida a la agrupación fundadora, antes denominada Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur.

Su propuesta se basa en resanar la cultura de la red social con un lenguaje conocido, el teatro, desde el lugar de poder compartir con la gente temas que son comunes a todos. Sus integrantes hacen teatro para comunicarse, para hablar con los vecinos del barrio de lo que le interesa a toda una comunidad entera, y partir de ahí recordar historias individuales y colectivas. Quieren recuperar la fiesta como resistencia a los mandatos individualistas y consumistas de la época, recuperar la memoria, la cual sirve para ver el futuro y trabajar el teatro como un amplio ejercicio de organización comunitaria. Se rescatan las formas populares como una auténtica revalorización del folklore local, sin dejar de lado la premisa de que su centro de pertenencia es el barrio de La Boca, paso obligado a los inmigrantes que vinieron del viejo continente con la zarzuela, el sainete, la opereta, el circo y el candombe.

Sus representaciones cobran sentido cuando comunican, conmoviendo a cada uno de los espectadores, porque los reúne con su historia, despertando en ellos su propia energía. En cada uno de los espectáculos que ofrecen, la reconstrucción de sentido se da como ilustración de un saber que debemos conocer o recuperar para evitar los errores cometidos en el pasado, garantizando así la efectividad en la comunicación del mensaje que transmiten.

Este grupo dirige sus proyectos artísticos a todos los vecinos, integrantes de cualquier comunidad, eligiendo contar historias a través de un lenguaje accesible en textos e imágenes, sin caer en rebuscamientos, sin exhibiciones narcisistas. El lenguaje es directo, y de esa manera puede percibirse de un modo simple, y a su vez complejo, ya que sus múltiples lecturas pueden interpretarse de diferentes maneras, disfrutando así cada uno de los integrantes del público, que abarcan diferentes generaciones.

El Grupo Catalinas Sur está conformado por un consejo directivo, una asamblea de integrantes activos, la cual incluye más de cien personas, dieciséis coordinadores docentes y más de doscientas personas que trabajan en los diferentes talleres, dando un total de 400 personas en la agrupación, incluyendo a niños. Los vecinos que se acercan a

participar en los talleres gratuitos son coordinados por docentes que pertenecen a la misma agrupación y que han comenzado a trabajar allí desde muy temprana edad.

Comenzaron haciendo sus representaciones al aire libre, pero a partir del año 1997 Catalinas Sur dio un gran salto al alquilar un galpón (llamado por sus integrantes plaza techada), en el mismo barrio, que hoy constituye su sede y sala de teatro.

Ya en el año 1999 finalmente pudieron comprarlo., pagando exhaustivas cuotas hasta agosto del año 2001. El galpón está ubicado en la Avenida Benito Pérez Galdós 93, pleno corazón del barrio de La Boca, llamando la atención su frente, por tener diseñado un mural de 50 metros, que luego fue esculpido por artistas plásticos.

Su interior cuenta con sillas, distribuidas en gradas de manera ascendente, teniendo una capacidad para trescientos espectadores por función. Desde el año 2001, ya que el grupo va creciendo con el correr de los años, se alquila un espacio lindero al galpón, donde actualmente funcionan oficinas, salas de ensayo, también hay camarines, y donde se ubican los talleres de escenografía, realización plástica y el de títeres. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p. 87)

Su método de trabajo está basado en el teatro, por un lado, y en el canto, por otro. La creación de la dramaturgia y las canciones de su propio repertorio son siempre realizadas de manera colectiva, trabajándolo en los futuros ensayos.

La mayoría de los espectáculos que ofrecen se realizan en el galpón, lugar que se convierte en sede central para la representación de grupos comunitarios nacionales y extranjeros invitados en varias ocasiones. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p.88)

Este grupo siempre se caracterizó, desde sus comienzos hasta hoy, por ser la autogestión y el aporte de sus socios, su mayor fuente de recursos, aunque también cuentan con los aportes de la Dirección de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, cubriendo en un 70 por ciento los talleres que se dictan gratuitamente. Se recibe un aporte mensual del Instituto Nacional del Teatro, y contando también con el aporte del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral y no oficial de la

ciudad de Buenos Aires, más conocido como Proteatro, el cual brindó colaboración para poder comprar artefactos de iluminación.

Catalinas Sur sigue llevando sus espectáculos a las plazas, gimnasios e instalaciones de cualquier lugar donde sean bienvenidos e invitados y donde se tengan las condiciones básicas para presentar el repertorio de espectáculos.

Si bien la mayoría de los espectáculos se realizan en el galpón, el grupo no olvida sus raíces, es decir, la calle, y de vez en cuando retorna a ella, donde no es casualidad que sus puestas mantengan un espacio de representación rectangular, con el lugar para los espectadores a ambos costados de la escena y como parte constitutiva del cuadro visual, permitiendo que todos por igual puedan ver lo mismo desde cualquier butaca. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p. 89)

La difusión de sus espectáculos se hace a través del boca a boca y de la interrelación con todas aquellas organizaciones sociales que vean al teatro como una forma de transformación de la sociedad. Se promocionan también, pero muy recientemente, a través de las redes sociales y su página de Internet.

En sus más de 25 años de desarrollo, Catalinas también creó y desarrolló su grupo de titiriteros, su grupo de circo, de percusión, también creó una orquesta, expandiendo su propuesta a otros barrios y ciudades argentinas y del resto del mundo. (Dubatti, J., y Pansera, C., 2005. p.90)

## **Capítulo 5: El progreso con el pasar de los años**

### **5.1 La concentración de público**

Si bien los grupos de teatro callejero fueron afianzándose con el correr del tiempo y de los años, es importante analizar a su público, uno de los factores esenciales que hacen que los grupos de teatro de calle sigan vigentes en la actualidad, además de otros factores intervinientes, y algunas de sus obras permanezcan en cartel desde hace más de 15 años.

En cuanto al destinatario, es fundamental analizarlo, ya que no puede existir un teatro sin un destinatario, sin un público, una colectividad que juega un papel cultural determinado en un ambiente determinado.

La labor artística callejera transgrede el desplazamiento de los transeúntes, (por cierto caótico en la Capital Federal), rompiendo momentáneamente con el uso cotidiano de la calle, inventando un nuevo orden. Impone un cambio en los ciudadanos que caminan por la calle, quienes de simples peatones pasar a adquirir el papel de espectadores.

De repente el público se encuentra con un espectáculo en un lugar público, deteniéndose a observar, asistiendo a una acción que es representación, optando por quedarse o irse cuando guste, sin pagar entrada fija, sólo colaborando con poco. El público es la otra cara de la moneda, siendo la otra mitad que falta para que transcurra una acción teatral.

Lo original de realizar teatro en la calle, es que el espectador es potencial y ocasional, ya que puede estar paseando o yendo hacia un lugar determinado, sin tener la idea de que va a dedicar parte de su tiempo y su atención a un espectáculo artístico en un espacio público o al aire libre.

En la calle, el espectador se encuentra generalmente de pie, donde abundan los elementos de distracción, (como los ruidos o los otros transeúntes), quedando libremente en él irse o no en el momento que le parezca adecuado, pero sobre todo tiene que tener

una buena razón para abordar este tipo de espectáculos y elegir quedarse en ése lugar, algo que lo motive internamente para permanecer allí.

El teatro en un espacio público tiene que tener calidad artística, algo que resulte eficaz para que el público no decida quedarse, teniendo en cuenta también que el tiempo que dure la representación artística, es tiempo que el espectador puede utilizar para desarrollar otro tipo de actividad, y sin embargo elije quedarse a observar, porque algo captó su atención, ésa representación generó un impulso interno dentro de cada uno de ellos, generando que se detenga a ver la representación, y siendo parte también del espectáculo.

Desde los comienzos de los grupos de teatro de calle hasta hoy, el público ha ido mutando y también ha ido eligiendo que obra ir a ver o presenciar dentro o fuera de una sala de teatro.

Antes, la mayoría de los espectadores de teatro callejero permanecían en cualquier lugar público o al aire libre, siendo ése su escenario, hoy, también existe la posibilidad, de que ése mismo público, que una vez estuvo en la calle como espectador, concurra a una sala teatral, o un galpón, siendo el lugar físico para algunos de los grupos de teatro callejero más importantes desde su surgimiento.

Los grupos de teatro de calle miman al público desde un comienzo. Un claro ejemplo de esto es cuando se concurre a ver El Fulgor Argentino, donde los Bomberos Voluntarios de La Boca o los jóvenes de un comedor vecino, son los encargados de cuidar cada uno de los automóviles que estacionan en las cuadras aledañas al galpón. También se instala en la puerta, mientras se aguarda el ingreso al galpón, una chorceada, tartas, empanadas caseras y finas delicias que cocinan los mismos vecinos, quienes esperan los estómagos ansiosos por degustar algunas de sus elaboraciones.

Seguramente es impensado para un productor de teatro privado o comercial entender el fenómeno de que una propuesta que se ofrece en el barrio de La Boca, dando el ejemplo del Grupo Catalinas Sur, pueda convocar a más de trescientos espectadores por función,

haciendo sus reservas telefónicas con varios días de anticipación. Los actores reciben a su público con amabilidad y abren las puertas de su galpón con la mejor predisposición para que el espectador se sienta cómodo y disfrute del espectáculo.

En la obra el Fulgor Argentino asisten desde turistas alemanes, italianos, hasta gente de clase alta, aunque la variabilidad de público es grande, pudiendo asistir a los espectáculos desde chicos de la calle, donde les dan un cupo de entradas gratuitas, hasta una persona que es acompañada por su propia seguridad.

Quienes interactúan con el público valoran la escena íntima con la gente, siempre aparece la complicidad, el vínculo con el espectador es real y no está mediatizado por el rito teatral, por eso es importante no ignorar al público, sino jugar con él, establecer un pacto en el que ambas partes juegan a que ése lugar al aire libre o público, en ese momento, es otra cosa, siendo verdad que eso está sucediendo.

Como cuenta La Runfla:

Nosotros hemos tenido actores que por ahí venían de hacer solamente sala, se maravillaban de la posibilidad de actuar o que alguien que te estuvo mirando de pronto te abrazara y te dijera que le gustó lo que vio, habiendo pasado segundos. Porque no hay eso que te vas, te desmaquillás y salís a las dos horas. Se desmitifica también al actor que sale de ese halo de misterio que se puede fabricar en una sala. Eso es muy seductor tanto para el actor como para el público que dice bueno, no sólo estoy viendo lo que me muestran siempre sino algo más que generalmente no se ve. (Alvarellos, H. 2007 p.155)

El hecho de que este tipo de teatro se realice con vecinos de un mismo barrio, lleva a movilizar al espectador de tal manera, que se emociona internamente, viendo que lo representado hasta hace un momento es el resultado del sacrificio, la organización y el entusiasmo de un grupo de vecinos, teniendo la necesidad de salir a contar a sus semejantes lo que ha ido a ver y presenciar, recomendando el espectáculo para que al fin de semana siguiente, puedan percibir y apreciar lo mismo que apreció ése público en aquel momento.

También tienen mucho que ver los temas que se abordan en los espectáculos, son historias que llegan a lo más profundo del espectador, se cuenta nuestra propia historia, se festeja un casamiento, nunca se cae en lo bajo, se cantan con alegría y entusiasmo las canciones, llegando a entusiasmar de tal manera, que luego el boca en boca se produce solo. Hacen notar que se pueden generar y aportar ideas transformadoras, manteniendo el orgullo del barrio.

## **5.2 La evolución en el tiempo de los grupos de teatro callejero**

Si bien muchos de los grupos de teatro de calle han desaparecido por diferentes circunstancias y motivos, algunos hasta el día de hoy siguen vigentes y continúan presentando sus espectáculos con la misma motivación y las mismas ganas que desde el primer día que realizaron para el público su primera aparición al aire libre como grupo de teatro callejero.

En relación a épocas anteriores, como la democracia argentina, la evolución de los distintos grupos se va dando gracias a sus integrantes, aunque también es muy diferente la forma en que se trabaja hoy que hace algunos años atrás.

Hoy la calle y el espacio público están muy deteriorados, no se generan tantas propuestas estéticas, sino que se ve mucho a personas que se están ganando la vida. No se ven riesgos de inversión ni políticas culturales que quieran apostar al espacio abierto, tal vez sí el discurso, pero existiendo una gran contradicción poniendo canteros o cercando los lugares donde antes se hacía teatro.

Pero así y todo, quienes tienen las ganas seguir adelante con sus proyectos colectivos, siempre encuentran la manera de seguir permaneciendo a un grupo determinado, sea cual sea el lugar de ensayo o de la representación en sí. Solo los propios integrantes de cada grupo saben el esfuerzo diario que implica sobrevivir y permanecer en el tiempo, con sus ideologías y sus propios proyectos artísticos.



Con el tiempo y el correr de los años, se fue evolucionando paulatinamente, tanto en la conformación de nuevos grupos de teatro de calle, como en el crecimiento de los ya existentes.

Si bien, muchas cosas han cambiado en tiempos actuales, las diferentes agrupaciones han encontrado la manera de subsistir y muchas veces cambiar aspectos internos para seguir creciendo como grupo y poder brindarle al público un espectáculo atrapante y motivador, para luego poder recomendar.

Una de las mayores evoluciones que se ha dado en los últimos años para estos grupos es el hecho de tener ayuda en cuanto a los recursos materiales y a los subsidios. Los grupos más antiguos, como Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas, han pasado por diferentes instancias y han tenido que pensarlas, a fuerza de crecer y de intentar darle una mirada positiva para seguir creciendo como agrupación. Para poder evolucionar en el tiempo hay que desligarse y no quedar atrapados en el razonamiento de que el dinero todo lo puede, aunque ayuda. Es imprescindible plantear la gestión como algo ligado al crecimiento y a la posibilidad de construir una alternativa fuerte. Hay que entender al dinero no como algo relacionado con el lucro ni el enriquecimiento personal de nadie, sino como una necesidad para poder construir un proyecto cada vez más y más grande. (Scher, E. 2010. p.121).

Pero el dinero también ayuda a evolucionar, para hacer producciones de mayor calidad, como tener luces, alquilar un lugar para ensayar, comprar instrumentos, maquillaje, construir gradas o lo que fuere que el grupo considerase necesario para la expansión del proyecto en su territorio. También, para poder sostener un grupo coordinador que se profesionalice y ponga sobre sus hombros el proyecto que trabaje en él muchas horas por día.

Como parte de la evolución de estas agrupaciones teatrales, se hace notar que el desarrollo artístico no puede producirse en soledad. La imaginación y las ideas no se imponen por sobre la de los otros, sino que se amalgaman en una llama común. Cada

integrante trae un saber previo y ese conocimiento también forma parte de la construcción de todos. Para participar de un emprendimiento de estas características hay que renunciar a poner el eje únicamente en uno mismo y entender que el crecimiento solo es posible si se deponen individualismos.

Las agrupaciones de teatro de calle dieron y dan la posibilidad de encontrarse y expresarse. Su misma modalidad de construcción mantiene inseparables arte y política, arte y transformación social, ya que reconstruye y valora el saber de los vecinos, potencia su creatividad, para que ese desarrollo implique un modo activo de la comunidad de pararse frente al mundo, ayudando a que evolucionen paulatinamente y persistan con el correr de los años.

El crecimiento, en general, implica un problema a resolver entre los grupos de calle. A medida que pasan los años aparecen en el horizonte situaciones impensadas. Pero el deseo de seguir, la claridad de los objetivos, la existencia de un núcleo cada vez más grande personas que está decidido a defender su espacio, son el modo en que estos emprendimientos pasan a instancias superadoras.

Como explica Scher en su libro, para permanecer resulta imprescindible pensarse y repensarse todo el tiempo y nunca perder el eje, ya que es el arte el que transforma, es la creatividad o, mejor dicho, la comunidad creativa que desarrolla su posibilidad de pensar la vida fuera de los límites de lo establecido. (Scher, E. 2010. p. 119)

En la evolución de los grupos hay etapas y es positivo enfrentarlas creativamente. Los grupos más grandes y más antiguos generan necesidades que antes no tenían y que otros no poseen. Las realidades de cada proyecto son únicas y diferentes. Cada grupo verá, creativamente, cómo resuelve su situación. Pero para crecer será necesario que encare el tema de la gestión, con todas las controversias y valoraciones que ello implica.

Otra forma de evolucionar es transmitir la experiencia que cada grupo vive, día a día, función tras función, entusiasmando a otras personas y ayudarlos a que vean su enorme potencial de creatividad, su fuerza colectiva y su capacidad de organización. Se trata de

acercar y compartir modos de trabajo que ayuden a otros a motivarse, descubrirse y a empezar un camino en su territorio.

### **5.3 Crisis político-social y teatro**

La necesidad de sobreponerse a los momentos críticos, tanto a nivel político, como económico, llevó a la gente a juntarse en este tipo de emprendimientos. Como expresa Adhemar Bianchi:

Las crisis demuestran malestares y transformaciones, a veces más violentas, a veces menos, pero implican cambios. Para fortalecerse la gente busca la pertenencia a un nosotros. Y el teatro callejero ha dado esa posibilidad. Identidad y memoria. Se trata de rastrear cuál es la línea para la construcción de un futuro. (Scher, E. 2010. p.67)

Se renovó la necesidad de no dar todo por hecho y terminado, rebrotó la muy castigada necesidad de juntarse para construir. Para salvarse y fortalecerse, la gente buscó formar parte de un sujeto colectivo.

En cuanto a la relación entre teatro y las crisis políticas vividas desde la dictadura militar de 1976, hasta los hechos ocurridos en diciembre de 2001 se puede afirmar que los grupos que hoy en día siguen vigentes, buscaron de muchas maneras las posibilidades de no extinguirse y seguir adelante con sus proyectos, creyendo en la lucha de sus integrantes y teniendo la convicción de que la unión entre ellos y el trabajo en equipo, es la única manera en que se puede resistir frente a las crisis políticas a las que la población argentina tuvo que enfrentarse.

En la Argentina de la postdictadura aparecen centros culturales, organizaciones y grupos de artistas relacionados a nuevos y viejos movimientos sociales y políticos, resultados directos de la dictadura y de las políticas neoliberales, que construyen algo más que resistencia cultural, construyen poder popular.

El desmantelamiento que se inicia en el país con la última dictadura militar (1976-1983) y se profundiza durante la década menemista (1989-1999), a partir de un nuevo modelo económico e ideológico, trajo como consecuencia un Estado que no ha desaparecido, sino que sostiene las políticas neoliberales, generando exclusión, desintegración del tejido social y una crisis en todas las áreas: institucional, política, económica, financiera, social y cultural. (Devesa, P., 2008).

El mes de diciembre del año 2001 marcó un hito en muchos aspectos, en lo que atañe a la reaparición del espacio público, mucha gente sintió la necesidad de volver a encontrarse allí, sumado a un proyecto que fue la formación de grupos de teatro comunitario, algunos barrios hoy cuentan en sus plazas con espectáculos realizados por vecinos. Pero cuesta que este fenómeno de reapropiación del espacio abierto por parte de los vecinos tenga continuidad, porque en la medida que los grupos van obteniendo un lugar techado para realizar sus espectáculos, la actividad declina.

Pero durante los próximos días después de los sucesos ocurridos, comienza un gran movimiento de asambleas barriales que tendrá un pico máximo de participación y una gradual caída. Es en este momento que, en los meses subsiguientes, se produce un enorme crecimiento de la cantidad de grupos de teatro comunitario y callejero. Adhemar Bianchi y Ricardo Talento ya hacía rato que venían conversando acerca de la idea de expandir su propuesta hacia otros barrios, compartirla con otros vecinos y generar una red. Y eso, efectivamente, sucedería. Esa intención de expansión y ese deseo de mucha gente que estaba desperdigada, encuentran un momento histórico propicio para volver posibles esos sueños tan anhelados. (Scher, E. 2010 p.179)

Es por eso que, como consecuencia de los acontecimientos sucedidos hace casi diez años, surgen las siguientes agrupaciones teatrales, por un lado, por las ganas que se tenía de expansión, y por el otro, se encontró el momento histórico propicio y adecuado para llevar adelante nuevas agrupaciones.

Año difícil y tenso el 2001, con tres presidencias en pocos días, el grupo Boedo Antiguo emerge cuando Damiana Puglia, Estanislao Sánchez y Hernán Peña, realizan una convocatoria a los vecinos del barrio de Boedo, con solo repartir volantes sobre la avenida principal. Las características para ingresar a dicho grupo eran: tener cualquier edad y no contar con experiencia previa en actuación, para así narrar la historia del barrio, a partir de la creación y participación colectiva de todos los vecinos.

Comenzaron su entrenamiento basado en los movimientos grupales, en trabajos rítmicos, canto y la creación colectiva de imágenes, todos reunidos en el galpón de la Avenida San Juan al 3200, el cual alberga el Espacio Cultural Julián Centeya. (Scher, E. 2010 p.181)

Esta agrupación está integrada por poco más de cuarenta personas, quienes solventan los gastos a través de la gorra que pasan luego entre el público luego de cada función realizada. También por subsidios que reciben o por funciones pagas a las cuales son invitados a realizar sus diversos espectáculos.

Su director actual, Hernán Peña, luego de que los otros dos fundadores se fueran a vivir a España, comenta, con respecto al momento histórico en el que surge el grupo, lo siguiente:

Me llamó la atención que para la primer reunión vinieron unas sesenta personas y solo por un volante. Había una necesidad de buscar otro camino y yo lo sentí así también y de ahí mi necesidad de convocar y contar algo. (Heram, Y. 2005. p.24)

Durante el año 2002, se empieza a llevar a la práctica la idea de entusiasmar a la gente de otros barrios porteños, para que nazcan y se desarrollen nuevos grupos.

Es así que, por medio de esta acción, se crean muchísimos grupos más como Res o no Res, Alma mate, El épico de Floresta, Matemurga, Patricios Unidos de Pie, Los Villurqueros, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén, La Caterva de City Bell, entre muchos otros más.

En este capítulo sólo se hará mención sobre uno de los tantos grupos que surgieron en el año 2002: Res o no Res, del barrio porteño de Mataderos.

Res o no Res, nace después de una función del Grupo Catalinas Sur, en el Anfiteatro del Parque Alberdi, un emprendimiento que se realizó allí por el entonces Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

El 23 de marzo de ese mismo año, todavía sacudidos por los sucesos del año 2001 y necesitados de participación, los futuros integrantes de esta agrupación se reunieron en el Polideportivo del club Nueva Chicago, proponiéndole a Enrique Papatino hacerse cargo de la dirección del nuevo grupo. Comenzaron a reunirse todos los sábados, haciendo improvisaciones sobre temas relacionados al barrio, dando como resultado al poco tiempo su primer obra titulada Desde el alma, ensayando en una sala cedida por el club Nueva Chicago, pero luego el director decidió salir a la calle, al Parque Alberdi. (Scher, E. 2010. p.196)

El teatro funciona como espacio de resistencia y de resiliencia en las luchas políticas y sociales; convirtiendo la adversidad en producción estética e ideológica. Apuntan específicamente a la transformación social y política.

El teatro comienza a concebirse como una herramienta para la construcción popular, siendo los grupos de teatro callejero quienes participan activamente y ofrecen una herramienta como lo es el actuar, para su propia liberación y la de sus compañeros de grupo.

#### **5.4 La vigencia y permanencia de los grupos de teatro de calle**

Hay diferentes factores que hacen que estas agrupaciones crezcan con el tiempo, pero eso implica y genera también varios efectos de gestión con otras instituciones, con el Estado, lo cual no es para nada sencillo de resolver.

El crecimiento de estos grupos también tiene que ver con la rotación de sus integrantes en los equipos encargados de las diferentes áreas artísticas: uno consigue trabajo, otro se va a estudiar, continuamente se produce un reciclamiento que implica volver y volver a

aprender. Se tiene la sensación de que existe una gran continuidad, pero adentro de los grupos se generan este tipo de movimientos, que a veces potencian y fortalecen y otras los ponen en momentos de debilidad.

El efecto de la movilidad social, la incertidumbre de mantener un trabajo, la oportunidad de estudiar, las posibilidades de conseguir recursos para su supervivencia, afecta a la conformación de los equipos, y por lo tanto, los recursos humanos artísticos.

Se tiene una gran inestabilidad en la conformación de los equipos y eso no se transforma con el crecimiento, sino que está indicando que el crecimiento lleva consigo esta permanente renovación. Teniendo en cuenta esto, se requiere una gran plasticidad por parte de las personas que coordinan los grupos, para adaptarse a la situación y ver cómo se soluciona.

Es muy difícil pensar y vivir fuera de los límites establecidos e impuestos por la cultura dominante, desnaturalizar lo dado. Pues el teatro de calle, no puede ser ajeno ni sustraerse a esta realidad en la que está inmerso y no puede desconocerla, en primer lugar, porque se topa con esa dificultad todo el tiempo, y en segunda instancia, porque si la ignorara tendría un grado de ingenuidad muy alto que mataría sus posibilidades de crecimiento. (Scher, E. 2010. p.117)

La mayoría de los grupos que subsisten en la actualidad, no tuvieron una lógica de crecimiento, pero permanecen como pueden, medio a los tumbos. Si hubiera existido una lógica que seguir, el teatro callejero de hoy estaría muy bien, ya que las ganas y los temas para contar siempre están.

Otras veces pasa que, al comienzo aparece en los integrantes del grupo un encendido entusiasmo ante la posibilidad de la actuación, el canto, la plástica, resultando gratificante este despertar a una posibilidad hasta entonces vedada. Pero una vez conseguidos ciertos logros, la tendencia es a asentarse en ellos, atrincherarse y no asumir desafíos nuevos, no arriesgar.

Hoy por hoy no existen festivales dedicados exclusivamente al teatro callejero, lo cual podría promover aún más el interés de otros grupos y de gente que le interesara abordar la calle como espacio de representación.

Una de las agrupaciones que pudo seguir vigente hasta nuestros días es el grupo de teatro Murga de la Estación, de Posadas, provincia de Misiones, a quienes en el año 2004 se los desalojó de la ex estación de trenes que habían recuperado años atrás, con tanto esfuerzo y gran colaboración de vecinos y autoridades de la provincia. En ese mismo lugar se comenzarían a realizar obras públicas. Pero esto no fue motivo de disolución de la agrupación y se comenzó a buscar otro lugar físico donde pudieran realizar sus representaciones. Es así como se consiguió el apoyo para alquilar un nuevo lugar, en el año 2006. (Scher, E., 2010. p.168)

Según Adhemar Bianchi, creador del Grupo Catalinas Sur, y colaborador en la fundación de otros grupos de teatro, afirma que:

Creemos firmemente que esto ha sido posible por algunas premisas fundacionales: Seguimos siendo un grupo de vecinos y aunque muchos de nosotros no vivimos en el barrio somos un grupo de La Boca del Riachuelo. Porque trabajamos en el barrio y nos reconocemos seguidores de las tradicionales manifestaciones artísticas de este lugar que ha sido cuna del arte popular.

Los fundadores de nuestro grupo pertenecen a una generación que creyó en un mundo más justo y solidario, y pese a que en estos veinte años se ha puesto de moda creer que la historia terminó, que se acabaron las ideologías y que el hombre sólo debe cuidarse a sí mismo, nuestro grupo ha mantenido la idea de que la sociedad sí cambia, y puede cambiar con el trabajo conjunto y comunitario. Con esa convicción muchos compañeros y compañeras jóvenes se han unido a nuestro grupo (entre ellos nuestros hijos), y actualmente mantienen en alto todas estas banderas. (Grupo Catalinas Sur, 2011)

La continuidad de los proyectos depende, muchas veces, de contar con personas formadas en el teatro, en la música, en la plástica, que estén a la cabeza del grupo, se



pongan el proyecto al hombro y adviertan las enormes posibilidades que tiene el hecho de crear con la comunidad propia, la del propio barrio, o la de aquel que adopten como lugar desde el cual contar una historia. Es fundamental una dirección fuerte, que esté siempre atenta a que las cosas no se vayan de su eje, a que las leyes que marca esta sociedad no se impongan como verdades indiscutibles, absolutas e inmodificables y pongan en peligro el objetivo principal y la continuidad de cada agrupación.

Por supuesto que existieron proyectos y experiencias que han quedado trancos, como en los barrios de Ituzaingó, Vicente López, Tapiales o el barrio del Abasto. Pero también, cabe destacar que, la mayoría de los grupos que empezaron su camino, lo siguieron, a pesar de las adversidades y las piedras puestas en el camino. (Scher, E. 2010. p. 308)

Formar parte de un colectivo teatral con las características del teatro callejero, propicia una construcción desde ejes muy concretos, que son el arte y el desarrollo de la creatividad, creció mucho hasta la actualidad y aunque las circunstancias políticas hoy no sean las mismas, y tal vez haya que analizar nuevas variables de cambio, este fenómeno continúa.

Solo el desafío de una construcción que contenga el saber y la imaginación de muchos, solo el deseo que despierta bucear fuera de los límites, desencadenan los cambios, tienen la posibilidad de generar una mirada renovada de la realidad. Si esto no sucediera, se correría el riesgo de llevar el eje en otra dirección, lo cual provocaría un agotamiento a corto plazo, hasta llevar al grupo a la extinción, más allá de los esfuerzos realizados por sus integrantes para permanecer vigentes.

Hay muchas certezas y muchas incertidumbres acerca de esta práctica teatral, cuyo dinamismo, producido por un montón de factores como, los cambios sociales, el recambio de gente, entre otras, impone un replanteo permanente y cuyos obstáculos obligan a reflexionar de manera constante acerca de cómo llevarla adelante. Es una tarea ardua, pero simultáneamente también es gratificante y estimulante para quienes integran un grupo de teatro callejero.

Para concluir, es necesario agregar un detalle no menor, y es que, entre los logros que se respiran encuentro tras encuentro, función tras función, paso a paso, entre las innumerables experiencias que se viven en el mundo del teatro de calle, está el resistir con alegría. La alegría es una de las principales razones por la cuales vale la pena seguir con estas agrupaciones, trabajando a pulmón para la propia satisfacción y la de tantos compañeros que luchan para que sigan vigentes, a pesar de las constantes renovaciones que se producen, por factores internos y también por factores externos y ajenos a estos grupos.

Miles de personas en diferentes barrios, pueblos y ciudades saldremos a la calle a compartir con otros aquello que estuvimos creando, saldremos a hacer más funciones, a pintar murales, a cantar, a entusiasmar a cientos de vecinos, a vivir la vida creativa e intensamente, a celebrar. Aquí estamos. Es posible. (Scher, E. 2010. p. 309)

## **Conclusiones**

A partir del desarrollo y la evolución de este proyecto de graduación, se dan a conocer dos momentos claves de crisis política y económica en la Argentina, los cuales dieron como resultado el surgimiento de nuevos grupos de teatro callejero, además de los que se venían gestando desde antes de la democracia en la Argentina. Estos, toman partido de ambas realidades para tomar las calles y hacerse oír ante el común de la población, ya sea, en un determinado barrio porteño o en alguna provincia del interior del país.

Se formulan los conceptos de teatro callejero y teatro comunitario, atravesando no sólo su denominación, sino que se marca la diferencia entre uno y otro, abriendo un panorama más específico sobre los objetivos de estos grupos, teniendo como fin común el poder mantenerse en el tiempo, poder seguir autogestionándose y llevar a los diferentes lugares públicos o al aire libre sus representaciones actorales.

Se presenta también, a través de este proyecto, que todos los grupos tienen un resultado o fin común en su trabajo y están constituidos de maneras similares, manifestando el trabajo en equipo en diferentes áreas, apropiadamente organizadas y gestionadas internamente, lo cual concluye en hacer posible un trabajo de integración e inclusión entre cada uno de sus integrantes, manteniendo una clara estructura de trabajo, dando como resultado un espectáculo de calidad y estando a la altura de una obra de la envergadura de cualquier representación de teatro independiente.

Hay agrupaciones que trabajan desde hace muchos años en la calle y que anhelan, como otros grupos que allí se formaron, poder tener un espacio techado para sus representaciones, y también contar con el apoyo de instituciones como el INT (Instituto Nacional del Teatro) o el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para poder seguir desempeñándose y poder continuar con esta actividad que se sostiene por el esfuerzo, la cooperación y el sacrificio de los actores y vecinos de un barrio. Por supuesto que toda actividad cultural o artística va a estar ligada al Gobierno de turno, dependiendo siempre del aporte a la cultura nacional que se quiera hacer para mantener un status artístico de buen nivel.

Se puede comprender también como, cuando el país entra en una aguda crisis, tanto económica como social, hay una necesidad de los integrantes del pueblo argentino, de salir a la calle y dar a conocer sus opiniones, y de esa manera poder expresarse, a través del arte teatral, de manera libre y desinteresada. Se concluye en la necesidad de dar a conocer claramente qué tipo de público captan y atraen con sus espectáculos, todo esto, para que puedan permanecer vigentes durante muchos años, sabiendo que es efectivo el contenido a tratar en sus representaciones, para tener un público seguro durante varios meses, o tal vez, años como lo hace hasta el día de hoy el Grupo Catalinas Sur, pionero en esta corriente artística y el mayor referente del teatro comunitario.

Gracias a la expansión de este tipo de teatro, como a la fomentación y la motivación por parte de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento en llevar por el interior del país sus ganas de formar nuevos grupos, surge el interés de los vecinos de formar parte de un grupo de teatro, para muchas veces, querer hacer de este oficio su medio de vida, movilizándolos también, para que sigan incorporándose más personas, incrementando con el paso del tiempo el número de integrantes.

El teatro realizado en lugares públicos es quien mantiene vivo a los distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires y de las provincias del interior del país, manteniendo vigente la historia de cada uno y permitiendo crear y realizar la actividad teatral, a veces para subsistir, trabajando con amor en lo que hacen para fortalecer la cultura de la sociedad argentina.

Si la memoria nos juega sucio, abramos cancha.

Que somos libres si recordamos lo que nos mata.

Res o no Res (Scher, E. p.117)

## Lista de referencias bibliográficas

- Devesa, P. (2006). *El teatro callejero: fenómeno de transgresión y apropiación*. Buenos Aires: Periódico de artes escénicas. Disponible en: [http://www.periodicoartesesceanicas.org/images/anteriores/PeriodicoAE\\_040.pdf](http://www.periodicoartesesceanicas.org/images/anteriores/PeriodicoAE_040.pdf)
- Dubatti, J. (2011). *La Runfla, teatro callejero para ver amanecer con los vecinos*. Buenos Aires: Tiempo Argentino. Disponible en <http://tiempo.elargentino.com/notas/runfla-teatro-callejero-para-ver-amanecer-con-los-vecinos>
- Grupo de Teatro Catalinas Sur (2011) Recuperado el 18/03/2011 de [http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=4&lang=es](http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=4&lang=es)
- Javier, F. (2005). *El teatro y la dictadura*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.ctera.org.ar/item-info.shtml?x=61515>
- La democracia. La presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989)*. (2011) Recuperado el 14/07/10 de <http://www.todo-argentina.net/historia/democracia/alfonsin/index.html>
- Memoria actual (2009). *La dictadura de 1976. Cronología de un Genocidio Social*. Recuperado el 15/04/2011 de <http://www.memoriactual.com.ar/memoria/la-dictadura-de-1976.-cronologia-de-un-genocidio-social.html>
- Pavis, P. (1998) *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Pellettieri, O. (Comp.) (1992). *El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina*. Buenos Aires: Latin American Theatre Review. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/917/892>
- Raimondi, M. (2008) *El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura, Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Cuestiones del tiempo presente, 2008. [Revista en línea], Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/37982>.
- Revista de cultura popular. (2009) *Y en este Festival ¿qué veremos?* (2009). Recuperado el 09/04/11 de <http://revistadeculturapopular.blogspot.com/2009/07/y-en-este-festival-que-veremos-teatro.html>
- Sáenz Quesada, M. (2001). *La Argentina, historia del país y de su gente*. Buenos Aires: Sudamericana.

Scher, E. (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.

Sarlo et al. (2006, marzo). *La cultura herida*. Revista de cultura N.º 129, 37-45

Sobre el teatro callejero. El teatro callejero o de espacios abiertos y público. (2010). Recuperado el 25/09/10 de [http://grupolarunfla.com.ar/blog/?page\\_id=8](http://grupolarunfla.com.ar/blog/?page_id=8)

Universidad Abierta (2010). *La dictadura militar de 1976 en Argentina*. (2010). Recuperado el 18/03/11 de <http://universidadabierta-unc.blogspot.com/2010/09/programa-17-de-abril-de-2010.html>

## Bibliografía

Alvarellos, H. (2007). *Teatro callejero en la Argentina 1982-2006. De lo visto, lo vivido y realizado*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Antunes Netto Carreira, A. (2003) *Los Rbdomantes. Delimitación del concepto de teatro callejero* (Un aporte a la investigación). 1 (1), 63-80.

Arreche, A. (2010). *Cuerpos a la intemperie: fondos documentales sobre el teatro callejero de grupos* (1ª ed.). Buenos Aires: Aincrit

Baisotti, P. (Comp.) (2006). *La política de distensión a partir de los años 80 y el resurgimiento de la sociedad civil en Argentina*. Buenos Aires. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv\\_sociales/n17\\_2006/a23n17.pdf](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/n17_2006/a23n17.pdf)

Barberi, M. (2003) *Voces y culturas. Observaciones sobre el teatro de calle y la acción teatral*. 19, 85-94.

Battistini, O. (2004). *El trabajo frente al espejo: continuidades y rupturas en los procesos de construcción identitaria de los trabajadores* (1ª ed.). Buenos Aires: Prometeo

Bedoian, J. (Editor General). (2006, marzo). *La Cultura herida. Revista Ñ de Cultura*, número 129.

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Clarín Bicentenario Argentina 200 años (2010) *Alfonsín y la vuelta de la democracia 1980-1989*, 18, 4-64.

Dacal, E. (2006). *Teatro de la libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Devesa, P. (2006). *El teatro callejero: fenómeno de transgresión y apropiación*. Buenos Aires: Periódico de artes escénicas. Disponible en: [http://www.periodicoartesesencicas.org/images/antiores/PeriodicoAE\\_040.pdf](http://www.periodicoartesesencicas.org/images/antiores/PeriodicoAE_040.pdf)

Devesa, Patricia (2008). *Las artes escénicas en los movimientos sociales y políticos: primeras aproximaciones*. La revista del CCC [en línea], año 2, edición n° 4. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/77/>. ISSN 1851-3263

Dubatti, J. (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Dubatti, J., y Pansera, C. (2005) *Cuando el arte da respuestas. 43 proyectos de cultura para el desarrollo social 1ª. ed.* Buenos Aires: Artes Escénicas.

Espacio de crítica e investigación teatral. Giordano Luchini, E. (Director). (2003, I semestre). *Expresiones artísticas y prácticas culturales*. Revista de Comunicación Voces y Culturas, número 10.

Grupo de Teatro Catalinas Sur (2011) Recuperado el 18/03/2011 de [http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=4&lang=es](http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=4&lang=es)

Heram, Y. (2005). *Teatro comunitario, teatro transformador*. Centro Cultural de la Cooperación. Está indicando: Cuaderno de trabajo, número 64, de la página 3 a la 40.

Javier, F. (2005). *El teatro y la dictadura*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.ctera.org.ar/item-info.shtml?x=61515>

Histobegui. Nuestra memoria en formato de diario (2002). *Democracia y neoliberalismo 1983-1999*. (2002) Recuperado el 10/05/11 de [http://www.oni.escuelas.edu.ar/2002/buenos\\_aires/berazategui/Retorno%20a%20la%20democracia%20y%20neoliberalismo.htm](http://www.oni.escuelas.edu.ar/2002/buenos_aires/berazategui/Retorno%20a%20la%20democracia%20y%20neoliberalismo.htm)

*La democracia. La presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989)*. (2011) Recuperado el 14/07/10 de <http://www.todo-argentina.net/historia/democracia/alfonsin/index.html>

*La dictadura militar en Argentina. 24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983* (2011). Efemérides Culturales Argentinas. (2011). Recuperado el 18/08/10 de <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>

Memoria actual (2009). *La dictadura de 1976. Cronología de un Genocidio Social*. Recuperado el 15/04/2011 de <http://www.memoriactual.com.ar/memoria/la-dictadura-de-1976.-cronologia-de-un-genocidio-social.html>

Petruzzi, H. (2009) *Teatro por la identidad* (1ª ed.) Buenos Aires: Colihue

Revista de cultura popular. (2009) *Y en este Festival ¿qué veremos?* (2009). Recuperado el 09/04/11 de <http://revistadeculturapopular.blogspot.com/2009/07/y-en-este-festival-que-veremos-teatro.html>



- Risso Patrón, C., Pinter, H., Anaine, S., Falcón, M., Paruzzo, H., Dotta, A., Martini Real, J.C., Agostini, N. (1991). *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires: Espacio, 5 (10)
- Romero J. L. y Romero L. A. (2000) *Buenos Aires: Historia de Cuatro Siglos* (2ª ed.) Buenos Aires: Altamira.
- Sabsay, F. (2000). *Frondizi, Illia, Alfonsín. Estudio preliminar de Federico Storani*. Buenos Aires: Ciudad Argentina.
- Sáenz Quesada, M. (2001). *La Argentina, historia del país y de su gente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Scher, E. (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- Sarlo et al. (2006, marzo). *La cultura herida*. Revista de cultura N.º 129, 37-45
- Universidad Abierta (2010). *La dictadura militar de 1976 en Argentina*. (2010). Recuperado el 18/03/11 de <http://universidadabierta-unc.blogspot.com/2010/09/programa-17-de-abril-de-2010.html>