

# Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas

El caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD)

Francesca Rindone<sup>1</sup>

## Resumen

En el presente artículo presentaré algunas observaciones y reflexiones acerca del teatro callejero en Buenos Aires maduradas en el marco de una investigación (en curso) de las ciencias antropológicas. Más específicamente, indagaré en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una de las ofertas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, que busca transmitir este lenguaje teatral, históricamente relegado al ámbito extrainstitucional, en un ámbito de enseñanza artística pública. Se trata de una investigación de tipo antropológico que tiene como referencia principal los estudios del folklore, para poder encuadrar las peculiaridades de este lenguaje artístico popular y sus raíces en las tradiciones performáticas locales. La metodología de estudio se apoya además en un trabajo de campo de tipo auto-etnográfico y de antropología colaborativa que busca constantemente el diálogo y la co-teorización junto con los actores y actrices que actualmente practican el teatro callejero. Puntualmente, propongo en primer lugar una aproximación teórico-metodológica al estudio de campo, para poder presentar a continuación un breve recorrido histórico del teatro callejero en Buenos Aires y cómo surgió esta propuesta de formación actoral, interpretando este proceso como una instancia de legitimación de un lenguaje teatral popular en el marco de una institución de enseñanza artística.

Palabras clave: formación teatral, teatro callejero, teatro popular, actuación, tradición.

## Abstract

In this paper I introduce some observations and reflections on the art of street theater in Buenos Aires, developed in my ongoing Phd research in anthropology. In particular, I look into a drama school specialized in street theatre as one of the purposes of the Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), which is to transmit in a formal academic purpose this kind of popular theatre, traditionally relegated to extracurricular contexts. It is an anthropological research, with specific reference in folk studies as a way to find the special features of this artistic language and

---

<sup>1</sup> Instituto de Ciencias Antropológicas/Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

its roots in local performing traditions. The method is related to an auto-ethnographic fieldwork and to a collaborative anthropology which searches constantly for dialogue and co-theorization with actors and actresses who actually practise street theatre. Particularly, I will introduce some theoretical and methodological approaches to the fieldwork, and then some historical information about the trajectory of street theatre in Buenos Aires. Therefore, we can see how this trajectory is reflected in the development of this pedagogical purpose. Is possible to see the admission of this purpose into the educational offering of the EMAD as a project of legitimation of this popular art in the institutional system of drama and its teaching methods.

Keywords: drama school, street theatre, popular theatre, acting, tradition.

### Introducción

El artículo propone instalar algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires, y particularmente sobre las instancias que a lo largo de su historia han buscado retomar algunas de las principales tradiciones ligadas a este lenguaje teatral (en particular el circo criollo) para culminar en el 2004 con la inauguración del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una oferta formativa enteramente dedicada a la transmisión del teatro de calle en el marco de una institución pública y formal de enseñanza artística.

El eje teórico principal que guía esta investigación sobre el teatro de calle en la ciudad de Buenos Aires es el de las ciencias antropológicas, y particularmente de aquellas ramas que investigan las denominadas culturas populares, las tradiciones y el folklore. Sabemos que se trata de palabras ambiguas y sujetas a constantes reconfiguraciones. Por ejemplo, la primera aparente contradicción podría ser, la elección de analizar el teatro de calle en Buenos Aires como fenómeno folklórico, ya que estamos poco acostumbrados a relacionar el *folklore* con el ámbito urbano, el cual ha estado históricamente asociado al progreso y a la modernización. Sin embargo, la antropóloga Alicia Martín, en el capítulo introductorio a *El folklore en las grandes ciudades*, afirma que, a partir de la década de 1960, los estudios folklóricos se han empeñado en concebir sus objetos de estudio de una manera menos estática y esencialista (Martín, 2005). Por ende, es preciso desvincular la noción de tradición de la mera repetición o conservación del pasado, y asociarla más bien a la elección de prácticas, rituales, festividades y performances del pasado que una comunidad decide reconfigurar en la actualidad para dotarse de sistemas simbólicos e identitarios. Esta premisa es útil para anticipar que el estudio que presentaré a continuación pretende indagar justamente en la reconfiguración en clave pedagógica de una teatralidad tradicional como el teatro callejero.

En este sentido, otro concepto de Williams que puede ayudar en la comprensión de tales fenómenos es el de “estructuras de sentimiento” (Williams, 1997: 157): una categoría de percepciones y valores compartidos por una generación que otorga sentido a elementos de la vida social que aún no han sido captados por los mecanismos de estructuración social y que, por lo tanto, se hallan en el terreno de las experiencias “en proceso”, percibidas como privadas o idiosincráticas, y que solo en el futuro serán interpretadas, cuando se disponga de categorías aptas para esto (Williams, 1997).

Estas “estructuras del sentir” se articulan particularmente en las formas artísticas, ideales para organizar las emociones de un determinado grupo social en un determinado momento

histórico y para producir sentidos alrededor de los acontecimientos pasados o presentes (Proaño Gómez, 2013). Para el análisis que propongo en este trabajo, destaco en particular el rol que Williams asigna a las instituciones y a las formaciones en la construcción –o en la puesta en discusión– de las “estructuras del sentir”.

Otro eje importante para indagar son los procesos de puesta en valor o de patrimonialización, lo cual se trata, nuevamente, de una selección de elementos del pasado, tanto materiales como inmateriales, que siguen siendo significativos para una comunidad y que siguen construyendo sentidos en la actualidad. Anteriormente, he dedicado trabajos al análisis de las disputas de estos colectivos artísticos de teatro callejero por la recuperación del Parque Avellaneda (Rindone, 2019), territorio en el cual toma lugar la formación actoral a la cual nos referiremos a continuación.

Puntualmente, el objetivo de este trabajo será el de analizar la formación de actores y actrices para teatro callejero, y su incorporación a la oferta pedagógica de una escuela oficial (la EMAD), como un proyecto de legitimación de un lenguaje artístico que se considera popular, y que recoge el legado de múltiples tradiciones nacionales en el marco de las artes escénicas en la medida en que se garantiza su continuidad gracias a la transmisión de este saber.

Como bien plantea Karina Mauro (2015), el teatro popular argentino y sus técnicas de actuación han carecido históricamente de estos reconocimientos oficiales a causa de ideas muy arraigadas en el campo cultural nacional que han perjudicado el desarrollo de esta teatralidad, lo que además ha puesto en riesgo su preservación. Esto se debe a distintos factores: en primer lugar, la autora observa que la legitimación o deslegitimación de la actuación popular se disputó no tanto en el campo teatral sino en el campo de las letras. Esto fue perjudicial para un género que tenía con el texto dramático una relación muy peculiar: los actores y actrices populares, de hecho, parodian el texto y la actuación culta al enriquecerla obra con improvisaciones extemporáneas que utilizan para relacionarse con el público.

Por otro lado, la actuación popular argentina sufrió la comparación con las formas hegemónicas de entrenamiento actoral, basadas sobre todo en métodos extranjeros, como pueden ser el de Stanislavski (señalado por la autora) o, como veremos más adelante en nuestro caso específico, la *Antropología teatral* de Eugenio Barba. Una consecuencia de esta disparidad en el ámbito de la formación actoral es que la actuación popular argentina no haya tenido un lugar adecuado en las escuelas de arte dramático públicas nacionales y municipales, al quedar relegada a los talleres y espacios particulares de cada maestro. La injerencia y el predominio en el campo teatral argentino de métodos de entrenamiento europeos y norteamericanos son interpretados por muchos actores protagonistas de mi investigación como una forma de colonización cultural, idea que ha fomentado distintas investigaciones por parte de los grupos autóctonos en busca de metodologías propias.

Tanto la tendencia a dejar que los géneros teatrales sean evaluados en el campo de las letras, como el predominio de los métodos extranjeros por sobre los que se han gestado en el teatro nacional, hacen que la mirada hacia la actuación popular se encuentre afectada por parámetros ajenos.

A tal propósito, si bien la formación actoral que analizo se nutre abundantemente de estos métodos extranjeros, como la anteriormente mencionada *antropología teatral* o la *Commedia*

*dell'Arte* italiana (plasmada sobre todo en la obra de Jacques Lecoq) y el *teatro pobre* de Grotowski, esta también contribuye a disputar el lugar de los géneros criollos en el marco de la enseñanza artística pública, por lo menos a nivel municipal.

En este sentido, las estrategias para llevar adelante esta disputa tienen que ver con el entrecruzamiento de diferentes lenguajes artísticos nacionales con otras novedosas investigaciones que buscan completar la oferta formativa.

A nivel metodológico, me parece oportuno dedicar algunas líneas a la presentación de mi lugar de enunciación con respecto al caso elegido, ya que esto afecta ampliamente tanto los diferentes niveles de la observación como la elaboración de los datos.

El Parque Avellaneda fue uno de los primeros lugares que visité al llegar a Buenos Aires en 2014. La ocasión en la que conocí este espacio fue la Fogata de San Pedro y San Pablo, una festividad en la cual los alumnos y alumnas de la escuela de teatro están activamente implicados (Rindone, 2018). En el año 2015 decidí entonces anotarme al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, no con el fin de realizar un trabajo de campo etnográfico sino con el objetivo genuino de darle continuidad a una formación teatral que había permanecido hasta entonces en el ámbito de lo *amateur*. Los dos años del curso representaron para mí no solamente una ocasión para formarme profesionalmente en una disciplina que me apasionaba, sino también un hallazgo importantísimo en términos de valores, vínculos y sentidos de pertenencia. Luego, a partir del 2018, decidí retomar las ciencias antropológicas como caja de herramientas para analizar tanto la experiencia vivida durante los años del curso (en una perspectiva *a posteriori*) como para reconstruir la historia del teatro callejero en Buenos Aires y los conflictos y tensiones que afectan la disciplina en términos de reconocimiento, legitimación y políticas culturales. Una de las herramientas de análisis más eficaces que se me presentaron para orientar la investigación es la *autoetnografía*, entendida como “acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p. 18).

En estos términos, la tarea es doble: hacer significativas y comprometidas las experiencias personales vividas, y producir textos accesibles para poder pensar y dialogar junto con las personas que me compartieron (y siguen compartiendo) dichas experiencias. En esta misma línea, por un lado intento rescatar y aplicar el concepto de descripción densa (Geertz, 1983) como método privilegiado para la narración etnográfica, y por otro reconozco en la investigación el lugar de mi subjetividad como parte integrante de la experiencia, algo que por supuesto afecta y modifica el campo a investigar. Al antiguo principio de la necesidad de extrañamiento del/la antropólogo/a con respecto a su campo etnográfico, para garantizar la supuesta mirada objetiva hacia el objeto de estudio, se contraponen una serie de estudios que tensionan desde hace décadas estas ideas fundantes de la disciplina con la teorización de otras experiencias que confieren al/la investigador/a un rol diferente al de mero observador/a (Da Matta, 2004; Lins Ribeiro, 2004; Rappaport 2007; Segato, 2013; Infantino, 2017). Si se parte de diferentes perspectivas, estas contribuciones buscan delinear formas de conocimiento compartidas entre investigador/a y campo etnográfico, de una forma situada y políticamente comprometida (Infantino, 2017). Dichas perspectivas representan además un avance en línea con el cuestionamiento del concepto de “devolución” en antropología, un concepto extremadamente problemático en

la medida en que “lleva implícita la idea de un investigador que recoge datos y devuelve teorías o explicaciones” (Padawer, 2008, p.4). De acuerdo con Padawer, concibo la investigación como una construcción intersubjetiva de conocimiento, en constante diálogo y co-teorización (Rappaport, 2007) con las otras personas que de formas diferenciales comparten conmigo el compromiso hacia el territorio Parque Avellaneda y la experiencia del teatro callejero.

### Una breve cronología del teatro callejero en Buenos Aires: del circo criollo a La Runfla

En este apartado propongo una aproximación histórica al recorrido del teatro callejero en la Argentina, identificando las bases sobre las cuales se construyó la propuesta pedagógica del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos. Para trazar dicho recorrido, ha sido necesaria la selección de algunos hitos de la larga historia del teatro callejero, que para razones de síntesis he considerado oportuno acotar al territorio argentino, con una mirada muy específica sobre la ciudad de Buenos Aires y con todas las peculiaridades y limitaciones que esto implica<sup>2</sup>. Asimismo, este recorte permite tal vez identificar y localizar en el espacio y el tiempo las bases de la teatralidad callejera, que como veremos fueron fundamentales para la elaboración de una propuesta pedagógica muy novedosa para la transmisión de este saber, históricamente relegado al ámbito extrainstitucional.

Sabemos que el teatro callejero ahonda sus raíces en el circo criollo: la antropóloga Julieta Infantino (2014), con la recopilación de los trabajos de Raúl Castagnino (1969) y Beatriz Seibel (2002), entre otros, ubica el inicio de las artes circenses en la Argentina en la actividad de los volatineros trashumantes del siglo XVIII y, posteriormente, de las grandes compañías circenses que hacían giras en Latinoamérica (siglo XIX), de las cuales muchas terminaron por instalarse en el país.

Hacia fines del siglo XIX, el circo empezó a ganar legitimidad dentro de la escena cultural local con la presentación, primero como pantomima y luego como drama hablado, de la obra *Juan Moreira*, en la versión de José Podestá. Según la autora, después de la representación de la obra, “el éxito fue tan grande que a partir de aquí, se conformará el Circo Criollo como un subgénero integrado por una primera parte de destreza y comicidad, y una segunda parte de representación de las obras teatrales de la gauchesca argentina” (Infantino, 2014: 32).

En su trabajo, Seibel presenta el teatro argentino como concepto plural, con la presentación de la diversidad de sus lenguajes y con énfasis sobre todo en los discursos que buscaban legitimar o deslegitimar diferentes prácticas artísticas. En esta cita de apertura del libro *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, se condensa una de las principales dicotomías que alimentan los discursos anteriormente mencionados:

---

2 Las bases para la elaboración de este recorrido se pueden encontrar en una de las materias del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos: *Historia, Estética y Dramaturgia del teatro callejero*, en la cual se ofrecen herramientas teóricas para contextualizar y analizar la historia de este lenguaje teatral. Cabe destacar que la materia ofrece una mirada mucho más amplia que la aquí desarrollada, con la inclusión de elementos de historia del teatro universal con punto de partida en el teatro griego, reflexiones sobre la noción de “carnavalización” (Bajtín, 1994) y distintas herramientas de análisis de obra. El recorrido aquí propuesto, concentrado sobre la experiencia argentina, está más bien inspirado en la entrevista realizada por Araceli Arreche (docente de la materia anteriormente mencionada) a Héctor Alvarellos el 10/07/2020 de forma virtual por la plataforma Zoom y enriquecido por mis propias investigaciones en el marco de mi proyecto doctoral.

A partir del Renacimiento, en general se entiende por “teatro” en Occidente un modo de teatralidad limitado por actores que representan una obra dramática en un escenario, con preferencia dentro de una sala. Este concepto del discurso cultural hegemónico se funda a partir del teatro a la italiana, edificio modelo del espacio teatral europeo [...], aunque históricamente existe una realidad paralela fuera de ese espacio legitimado, a menudo catalogada como teatro “menor” o teatro “popular” (Seibel, 2002: 11)

Lo que diferenciaría principalmente el teatro culto/hegemónico del teatro menor o popular sería, entonces, el edificio teatral: de manera muy gráfica, todo hecho artístico que acontece afuera de ello es considerado menor. Como ya mencionamos en el apartado anterior, más controvertida es la asociación directa entre teatro popular y teatro callejero, ya que, como bien demuestran los estudios de Osvaldo Pellettieri (2001) entre otros, el teatro popular no toma lugar solamente en el espacio público, sino también dentro del edificio teatral, cuya asociación directa con el teatro culto/hegemónico es apresurada y necesita ser problematizada. También podemos adelantar que algunas de las experiencias que tuvieron lugar en Argentina en el marco de la recuperación de la calle como espacio escénico, sobre todo en los años 80 del siglo XX, demostraron que no alcanza con que el hecho teatral acontezca en el espacio público para que sea considerado popular.

No obstante, resulta útil ubicar en estos debates de finales del siglo XIX y principios del siglo XX un brote de lo que será el largo proceso de disputa por la legitimación de los lenguajes artísticos populares. En este momento, las élites criollas estaban divididas entre quienes consideraban el drama gauchesco y el circo criollo (ya en su clave teatralizada) como esencia del teatro nacional, y quienes sostenían que el teatro tenía que “europeizarse”.

Como consecuencia de esto, en las siguientes décadas, el circo criollo empezó a ganar márgenes de legitimación de sus prácticas justamente a través de la incorporación de los recursos teatrales anteriormente mencionados: aquí es donde los límites entre el circo y el teatro de calle se hacen borrosos, mientras se exacerban las diferencias entre el teatro de calle y el de sala.

Otro momento histórico en el cual podemos encontrar las raíces de lo que será el teatro callejero de grupos en Buenos Aires es el “teatro militante” de los años 1960 y principio de los 1970, cuyas actividades fueron bruscamente interrumpidas por las persecuciones de la última dictadura-militar (1976-1983)<sup>3</sup>. Los actores y actrices que impulsaron las teatralidades que Lorena Verzero (2013) reúne bajo el nombre de “teatro militante”, veían en el teatro un potencial revolucionario que podía concretarse solamente al despojar este arte de sus veleidades elitistas, en un intento de desdibujar los límites entre el teatro y la política, la vida social y el espacio público. En esta época, aparecieron narrativas que vinculaban el actuar en la calle con la vocación de “acercar el teatro al pueblo” y de reinventar la relación del teatro con su espacio escénico.

En los años del terrorismo de Estado se produjo una extrema reducción y represión del uso del espacio público, acompañada por la persecución y desaparición de personas. a actividad

3 El abrupto salto temporal se debe a razones de síntesis, sin embargo no desconocemos que, en las décadas que separan estos dos momentos que reconocemos como fundantes del teatro callejero, el teatro popular en la Argentina iba desarrollando nuevas formas a través del sainete criollo (1890-1930) y del grotesco criollo (1923-1934) (Pellettieri, 1989).

teatral por supuesto no fue exenta de dicha represión, pues el régimen militar consideraba cualquier actividad popular en la calle como “subversión”, incluyendo los carnavales, la murga, el circo y el teatro callejero.

Durante la transición democrática tuvo lugar una reapropiación del espacio público en clave artística y política: con el reestablecimiento de los aparatos estatales constitucionales, volvió también la posibilidad de manifestarse abierta y artísticamente desde lo colectivo, la cual generó un clima de entusiasmo y efervescencia cultural.<sup>4</sup> Este clima favoreció la recuperación de los lenguajes artísticos populares en el espacio público, como el circo y el teatro callejero, pero también las murgas, el tango, los dramas gauchescos y el teatro de títeres protagonizan estos primeros años de “primavera democrática” al ofrecer un abanico de propuestas de arte callejero que expresaba bien el entusiasmo por la recuperada libertad (Martín, 2008; Infantino, 2014; Infantino y Morel, 2015; Mercado, 2018).

El estudioso brasileño André Carreira (2003) identifica también en esta efervescencia cultural de los años de la posdictadura una voluntad de exorcizar los fantasmas del pasado, una inquietud por seguir el legado de aquellos artistas que no habían sobrevivido al “terrorismo de estado”.

En el año 1985 se formó la Red de Teatro Popular y Animación de Base, que pasó a llamarse MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) en el 1987 y en el cual confluieron diferentes grupos, entre los que podemos destacar al grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el Grupo Teatral Dorrego y Teatro de la Libertad, entre otros. Este último grupo, dirigido por Enrique Dacal, había estrenado en la plaza Dorrego –en el barrio porteño de San Telmo– en 1984 una versión de *Juan Moreira*. La elección de la obra no fue casual: había una clara intención de retomar las técnicas del circo criollo y del drama gauchesco para reinventar una nueva cultura popular desde una perspectiva local, como bien expresa este párrafo de Enrique Dacal:

Juan Moreira continúa muriendo a traición en alejados tablados polvorientos, y no se toma el menor conocimiento de ello. [...] Para nuestra raza de teatristas, educación recibida y aceptada, un príncipe de Dinamarca es más conocido que cualquier gaucho de nuestra tierra. [...] Fuimos educados en contra de nuestra cultura y, volviendo al teatro, pretendemos influir en nuestro pueblo a través de Dostoievski o el teatro Kabuki. Ganamos becas y premios europeos, pero nuestra producción artística no pasa su prueba elemental [...] (Dacal, 2006: 56)

Para Dacal, la “prueba elemental” era justamente interpelar y divertir al público local y no al público culto, sino al que “junta sus centavos” para asistir a la obra, que a su vez había sido readaptada en clave de denuncia contra la recién terminada dictadura militar. Uno de los actores del Teatro de la Libertad, Héctor Alvarellos, cuenta en su libro *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado* (2007) los vínculos que tenía, en aquella y otras obras del grupo, la actuación callejera con los trucos del circo criollo.

4 Cabe destacar, como señalan los estudios de González (2018) y Cuello (2019) que no toda propuesta artística o política que aconteciera en la calle en aquellos años alimentó este clima de entusiasmo y efervescencia. Colectivos como La Organización Negra o los colectivos queer, punks, anarquistas de la época mantuvieron un alto nivel de crítica hacia este clima festivo de la “primavera democrática”, que se vio reflejado en sus producciones artísticas.

Tratamos de recuperar el estilo y el lenguaje escénico del viejo circo criollo, éramos actores con un fuerte entrenamiento expresivo [...]. Yo sabía que si en medio de redobles de panderos como fondo, entraba al espacio escénico [...] chiflando fuerte y haciendo una ‘media luna’ era difícil que no escucharan mi texto en rima y declamado del comienzo. (Alvarellos, 2007:47).

Este actor fue quién principalmente, en las décadas siguientes, se encargó de tejer las redes que llevaron adelante el proceso de legitimación del teatro callejero, por lo menos en la ciudad de Buenos Aires, con una notable dedicación tanto en la formación de grupos como en la creación de instituciones formativas, como veremos a continuación.

Con la desarticulación del MOTEPO, los grupos que lo formaban se abocaron a diferentes tipos de proyectos artísticos (Carreira, 2003); particularmente, fue notoria la división entre quienes elegían la calle como espacio escénico y quienes optaron por continuar sus actividades artísticas en galpones y centros culturales con privilegio en la formación de vínculos barriales a través del teatro. Por ejemplo, esto último como fue el caso de los grupos de teatro comunitario Los Calandracas y Catalinas Sur.

Según el estudio de André Carreira (2003), hacia la mitad de los años 1980 el Teatro de la Libertad empezó a alternar sus investigaciones artísticas vinculadas a la teatralidad criolla y a la animación de base (como en el caso del *Libertazo*, proyecto de teatro y murga llevado a cabo en distintos barrios populares de la ciudad) con experimentaciones que se inspiraban a la *Antropología teatral* de Eugenio Barba, quién había tenido su primer contacto con el grupo en el 1986.

A raíz de prolongados encuentros a lo largo de los años, el Teatro de la Libertad, junto con alumnos y docentes de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD),<sup>5</sup> realizó el espectáculo *Los ríos del mañana*. Con la adopción de las técnicas de Barba, esta obra se caracterizó por la reducción al mínimo de la estructura dramática narrativa, reemplazada con imágenes que buscaban dar a la escena un aire ceremonial. La idea del teatro como ceremonia ya estaba presente en los primeros manifiestos del grupo, pero a partir del contacto con la *antropología teatral* se despojó cada vez más de los recursos narrativos del texto dramático al confiar el potencial ceremonial del espectáculo a la yuxtaposición de imágenes conmovedoras. Alvarellos, que en este momento (1986) además de actor del Teatro de la Libertad también había empezado a dirigir otro grupo de estudiantes de la EMAD (La Obra), se había mostrado crítico hacia esta tendencia, al considerar que el grupo “se había olvidado de contar historias para poner en práctica la estética y los planteos técnicos de Barba” (Carreira, 2003: 132).

Esta novedad estética del grupo delataba una dúplice contradicción con sus bases fundadoras: por un lado, abandonar el texto dramático y la narración de hechos históricos iba a

---

5 La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) tiene sus orígenes en un curso de teatro vocacional para adolescentes implementado como extensión del Instituto Labardén. Dicho curso, a pedido de su comunidad educativa, pasó a transformarse en el año 1965 en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) que fue creciendo en su poder de convocatoria hasta que un decreto del año 1974 la separó definitivamente del Instituto Labardén. A fines de 1983, con la recuperación de la democracia, el nuevo gobierno municipal propone profundos cambios que dinamizan el área cultural. Desde entonces, la oferta formativa – que en este momento solamente contaba con la carrera de Formación del Actor – se ha enriquecido con nuevos cursos como Puesta en Escena, Dramaturgia, Escenografía, Profesorado de Teatro y Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. (fuente: Página web oficial de la EMAD <https://emad-caba.inf.edu.ar/sitio/historia/>, consultado en agosto 2020).



debilitar notablemente el potencial de incidencia del grupo en la coyuntura sociopolítica, y por otro, aportar tan significativas modificaciones a su teatralidad al incorporar a pleno las técnicas de Barba fue visto como una forma de colonialismo cultural.<sup>6</sup>

Con esta inquietud, algunos años más tarde (1991), la unión de dos grupos dirigidos por Héctor Alvarellos, La Obra y El Encuentro, generaron el grupo de teatro callejero La Runfla, cuyo nombre proviene del lunfardo porteño y significa “gente de una misma especie unida por un objetivo común”.<sup>7</sup> El grupo, activo hasta el día de hoy, recuperó en su trabajo tanto la narración de hechos históricos, por ejemplo *De chacras, tambo y glorietas* (2004),<sup>8</sup> *De Dorregos y de locos* (2013)<sup>9</sup> y *1816, la Pulpería de la Independencia* (2016),<sup>10</sup> así como las grandes obras del teatro universal tales como *Fuente Ovejúnica* (1996),<sup>11</sup> *Por Poder Pesa Poder* (1999)<sup>12</sup> o *Galileo Galilei* (2007).<sup>13</sup>

### La necesidad de una formación en teatro callejero

El grupo La Runfla originalmente ensayaba y realizaba sus espectáculos en el Parque Rivadavia, hasta que en el 1993 Alvarellos y su familia adquirieron un espacio en el barrio de Floresta, que fue transformado en el Centro Cultural La Casita de la Selva- Sala Teatral Carlos Trigo, donde se empezaron a dar los primeros talleres de teatro, *clown* y otras disciplinas, promovidos por el Programa Cultural en Barrios (Alonso, 2005).

La actividad del grupo La Runfla se desarrolló a lo largo de los años 1990, mientras alternaba su trabajo artístico con la participación, junto a otras organizaciones y asociaciones vecinales, en la recuperación del Parque Avellaneda, que había quedado en estado de completo abandono. La puesta en valor de este espacio público fue reconocida definitivamente con la Ley 1153/2003, en la cual se estipula, entre otras cosas, la gestión asociada del parque por la Mesa de Trabajo y Consenso junto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Rindone, 2019).

Por razones de síntesis, me detendré solamente en la actividad artística de La Runfla y en cómo esta derivó en la gestación de una formación actoral específicamente pensada para el teatro callejero. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que este proyecto estuvo estrechamente ligado a la recuperación y puesta en valor del Parque Avellaneda. En este lugar, se

6 Como dije en la primera parte del trabajo, la voluntad de refundar una teatralidad basada sobre formas provenientes de la herencia criolla se configura como un proyecto de tradicionalización de la misma que hace posible encuadrar el estudio en el marco teórico del folklore.

7 Desde la presentación en la página web del grupo: [https://grupolarunfla.com.ar/quienes\\_somos.html](https://grupolarunfla.com.ar/quienes_somos.html).

8 Obra que cuenta la historia del Parque Avellaneda a través de un recorrido guiado del mismo. Estrenada en el 2000, con la recopilación histórica de Julio Diaco, luego readaptada en 2016 (Rindone, 2020).

9 Escrita por Cristina Escofet, fue estrenada en diciembre del 2013 en el monumento a Manuel Dorrego en Suipacha y Viamonte en el marco del proyecto “Monumentos que cuentan”, luego repetida en Parque Avellaneda en 2018.

10 Escrita por Cristina Escofet, estrenada en septiembre 2016 en Parque Avellaneda, cuenta la historia de la Independencia argentina trazando constantes vínculos en clave tragicómica con la actualidad.

11 Adaptación de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

12 Adaptación de *Macbett* de Eugéne Ionesco.

13 Adaptación de la homónima obra de Bertold Brecht con traducción de Osvaldo Bayer.

entrecruzan múltiples ejes de disputa en cuanto los “actores culturales”<sup>14</sup> del parque intentan mantener estrechamente unido el tejido social del barrio a través de la participación activa en la Mesa de Trabajo y Consenso y de las múltiples actividades artísticas y culturales que organizan en el territorio.

Durante toda la primera década de actividad (1991-2001), el elenco sufrió numerosas modificaciones y recomposiciones, si bien algunos actores (que luego serán docentes de la EMAD) quedaban estables. En el transcurso de estas reconfiguraciones grupales, el director se dio cuenta que resultaba muy difícil para los actores que venían del teatro de sala, alcanzar el rendimiento vocal y físico que requiere la actuación en espacios abiertos. Trabajar en alturas, caminar con los zancos, usar el fuego como recurso expresivo, colgarse con arneses o cuerdas a edificios o árboles muy altos, así como desarrollar un manejo vocal apto para los espacios abiertos que pudiera competir con los ruidos y la dispersión de la calle, requería para los nuevos actores mucho tiempo y dedicación. Fue con la obra *El Gran Funeral*, en el 2001 (una obra particularmente desafiante, que utilizaba como escenario el edificio del Antiguo Natatorio del Parque Avellaneda) que el grupo reconoció como necesario empezar a gestionar un espacio de entrenamiento regular enfocado en el teatro callejero. Se abrió entonces un taller de entrenamiento actoral callejero abierto al barrio, mientras seguían las actividades de La Casita de la Selva, entre las cuales también figuraban varios talleres de teatro, *clown* y música.

Si bien es verdad que el taller fue pensado como caldo de cultivo para nuevos actores de La Runfla, a medida que fueron pasando los años el grupo se dio cuenta de la necesidad de dar un marco institucional a sus inquietudes pedagógicas, y fue emergiendo paulatinamente la idea incorporar el taller a la oferta formativa de la EMAD, institución con la cual Alvarellos había colaborado intensamente en el pasado como miembro del Teatro de la Libertad.<sup>15</sup> Aquí es donde podemos observar una de las formas de construir una “estructura de sentimiento” (Williams, 1997: 157) elaborada en base a valores y principios elaborados tanto en los años del “teatro militante” en los cuales se buscaba “acercar el teatro al pueblo” como en la época de la “primavera democrática” con la recuperación del teatro callejero a partir del MOTEPO. Como sugiere Williams, las instituciones educativas juegan un rol fundamental en la construcción de tales estructuras del pensamiento, en cuanto intentan plasmar, organizar y otorgar significados a experiencias subjetivas de un grupo en un determinado momento histórico (Proaño Gómez, 2013).

En el 2004 se abrieron entonces las primeras inscripciones al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, de la duración de dos años que culminan

---

14 El término se encuentra entre comillas en cuanto representa contemporáneamente un término técnico de las ciencias sociales y una categoría nativa usada por distintos participantes de la comunidad del Parque Avellaneda.

15 Hasta el momento no ha sido posible ahondar en el recorrido que llevó a la maduración de la currícula y cómo se integró a la propuesta formativa de la EMAD, ya que como ya anticipé se trató de un proceso muy complejo que estuvo directamente afectado por tensiones y negociaciones con otros poderes que intervienen en el territorio del Parque Avellaneda, entre los cuales se destaca como particularmente problemático el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que por un lado aprueba la implementación del curso a través de su Secretaría de Cultura (la EMAD depende de la Dirección General de Enseñanza Artística - DGEART- que a su vez depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad) pero por otro mantiene una actitud de negligencia con respecto a la Mesa de Trabajo y Consenso y en algunas ocasiones obstaculiza abiertamente su operado.

con la puesta en escena de una obra “de comprobación”<sup>16</sup> incluida en la agenda cultural del Parque Avellaneda. En sus inicios, el curso se dictaba en el horario de la tarde y solamente dos días por semana, pero a medida que aumentaron las inscripciones, el equipo docente empezó una articulación con otros artistas para sumar materias que pudieran volver más completa la formación.

Es importante remarcar que, al igual que cualquier otra formación de la EMAD, el curso es público y gratuito y que el diploma oficial entregado al final de la cursada es certificado por la Dirección General de Enseñanza Artística de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad. El carácter de gratuidad del curso es motivo de orgullo para el equipo docente de esta formación, ya que muchos de los contenidos que se desarrollan en las materias que la componen se encuentran también en otros espacios, pero en forma de talleres arancelados. En la accesibilidad económica de la propuesta muchos docentes, alumnos/as y egresados/as ven un reflejo del carácter popular de la misma, que a diferencia de los talleres particulares (a veces económicamente inaccesibles) reúne diferentes tipos de saberes bajo una misma formación, que a su vez apunta a ser cada año más completa.

El régimen de cursada que voy a describir a continuación es el que se inauguró en el año 2015 (año en el cual me inscribí al curso) y que se mantuvo intacto hasta 2019. Dicho curso tenía un horario matutino, de 9.00 a 13.30 de lunes a viernes, más los sábados (considerados “tiempo autónomo” en el cual el espacio del Antiguo Tambo está a disposición sin la supervisión de los docentes) para que los y las estudiantes puedan acceder a los insumos de la escuela y ensayar por cuenta propia.

Los días lunes, martes y miércoles empiezan con dos horas de Taller Integral: un entrenamiento físico y vocal progresivo, que suele tomar lugar en el playón del Parque Avellaneda o bien en el edificio del Antiguo Tambo en caso de lluvia. Todos los entrenamientos suelen ser guiados por los docentes en el primer año, mientras que en el segundo se deja progresivamente que los alumnos y alumnas manejen sus propios tiempos de entrenamiento. Una de las características fundamentales de esta primera parte de entrenamiento es la construcción de la grupalidad, de modo que cada curso aprende a nivelar las individualidades para lograr un ritmo de entrenamiento común. Asimismo, se trabajan diferentes técnicas de respiración y de vocalización que pretenden enseñar a los y las estudiantes por un lado a cuidar su propia voz aún en los climas más hostiles (el entrenamiento toma lugar al aire libre también en invierno) y por otro a desarrollar un caudal de voz apto para la actuación en espacios abiertos. Las influencias principales a nivel técnico vienen de la *antropología teatral* de Eugenio Barba, pero también de la *biomecánica* de Meyerhold y del *teatro pobre* de Grotowsky. No obstante, cabe subrayar que todas estas técnicas fueron reinterpretadas a lo largo de los años en diferentes investigaciones llevadas adelante por La Runfla.<sup>17</sup>

---

16 Al presentar un adelanto del presente trabajo en el Congreso CAIA 2019, algunos comentarios detectaron cierta ambigüedad en la denominación “espectáculo de comprobación”. Utilizo este término como categoría nativa para hacer hincapié en su valor pedagógico: sirve, justamente, para comprobar la capacidad de los alumnos y alumnas de la escuela a llevar a cabo un determinado número de funciones (normalmente diez) en una programación oficial, a la vez que ponen en práctica los recursos adquiridos a lo largo de la cursada (diferentemente de las obras de La Runfla o de otros grupos que se consideran profesionales).

17 Por razones de síntesis, nos limitamos a mencionarlas sin entrar en los detalles de las afinidades y diferencias entre las técnicas originales y las que se llevan a cabo en esta escuela, reservandonos esta tarea para trabajos futuros.

La segunda parte de la jornada en los días lunes está dedicada a las materias de movimiento, que incluyen tanto elementos de expresión corporal, danza contemporánea, eutonía y Contact Improvisación como de acrobacia de piso y aérea (tela y danza aérea con arnés). Es preciso destacar que las habilidades enseñadas en la materia no son pensadas como simples “destrezas” ya que se les dará un uso dramático en las obras teatrales.

Los martes, luego del entrenamiento de Taller Integral continúa la Actuación para Espacios Abiertos, materia en la cual trata sobre la improvisación y la construcción de personajes y de escenas teatrales con diferentes tipos de consignas. Me parece importante resaltar que las técnicas de construcción de personajes implementadas en esta materia están basadas en la dramaturgia corporal, y que en cada año de la cursada cada estudiante construye como mínimo dos personajes. En el primer año se da inicio a esta construcción a través del juego de la mancha, y el proceso de armado del personaje consiste en resaltar la parte del cuerpo que ha sido “manchada”, encontrando a partir de ahí un patrón de movimiento (caminata, mirada, gestos repetidos...) y de voz, al cual sólo en un segundo momento serán agregados el carácter, el vestuario y la interacción con otros personajes.

En el segundo año, la construcción de los personajes se da a través de una técnica denominada “engramas motores”, que consiste en un minucioso trabajo de mimesis profunda de los actores y actrices con un animal a elección. A diferencia del método stanislavskiano, que también adopta la imitación de animales, esta técnica –así como la de la *mancha*– suele producir personajes bastantes cercanos a los que Mauro (2015) identifica como referentes de la actuación popular: la artificiosidad, la deformación, el uso de la máscara, la exaltación de partes del cuerpo rechazadas por la actuación culta, la implementación de latiguillos, repeticiones e improvisaciones con el público.

Los miércoles se prevé una hora de entrenamiento vocal guiado por una fonoaudióloga, en la cual se busca tomar conciencia del uso correcto de las cuerdas vocales y entrenar técnicas de respiración que apunten a mejorar el rendimiento vocal de los alumnos y alumnas, mientras que la segunda parte del miércoles suele dedicarse a la construcción (en primer año) y al uso dramático (en el segundo) de los zancos.

A partir del día jueves, el Taller Integral deja lugar a otras materias específicas: Construcción y Manejo de Máscaras, Muñecos y Títeres, en la cual se suele trabajar durante el primer año con diferentes tipos de máscaras (neutra, larvarias y expresivas) con entrenamientos inspirados en las técnicas de Lecoq y en la *Commedia dell'Arte*, y en segundo año a la construcción del *Fantoche de las Miserias* que será exhibido y quemado en la Fogata de San Pedro y San Pablo (Rindone, 2018). Además, se experimenta la creación y el manejo de títeres y/o marionetas, así como en la realización de máscaras expresivas que serán utilizadas en la obra final.

En la materia de Musicalidad se busca trabajar, a través de múltiples técnicas experimentales, la creación de paisajes sonoros, la creación de ritmos y cantos corales pensados para espacios abiertos y en la construcción de instrumentos musicales no convencionales, con diferentes tipos de materiales. Asimismo, la materia funciona como apoyo fundamental para la puesta en escena de la obra final en la cura de todos los detalles sonoros y musicales, pero también como soporte al entrenamiento cotidiano en la creación de escenas breves a partir de distintos recursos del lenguaje musical traducidos a nivel corporal (ritmo, intensidad, timbre, etc.).

Los días viernes prevén también la única materia teórica: Historia, Estética y Dramaturgia del Teatro Callejero, en la cual desde la perspectiva de la teoría de las artes se articulan los tres ejes de la materia según los objetivos fijados en cada año y se incentiva la reflexión grupal de los estudiantes acerca de diferentes temas de acuerdo con el desarrollo de la currícula. Finalmente, en el mismo día también se encuentra la materia de Vestuario, en la cual los estudiantes aprenden no solamente a diseñar, crear y coser su propio vestuario (desde los pantalones para los zancos hasta los personajes de las obras), sino que además se complementa la creación de los personajes a través de sus trajes y accesorios.

Podemos ver como ninguna de las diferentes técnicas que componen las materias del curso es enseñada como mera “destreza” para un desarrollo artístico personal sino que el fin último es volcar estos conocimientos (dejando margen también a lo que cada estudiante trae de aprendizajes previos) en la construcción de una obra colectiva. He dedicado trabajos anteriores (Rindone, 2018) a reflexiones sobre la gran importancia de la colectividad en todo el transcurso de la cursada, que se presenta también como un incentivo manifiesto por parte del equipo docente a la formación de grupos estables de teatro callejero, que en efecto desde la apertura del curso se han multiplicado y que hoy están reunidos bajo la Unión de Grupos de Teatro Callejero. Sin embargo, al mismo tiempo los y las artistas que dieron impulso a esta formación y a su integración en el marco de una institución pública de enseñanza artística, que en su primera instancia fueron sobre todo actores y actrices de La Runfla en búsqueda de reemplazos para el grupo, también supieron resignar algo de su marca identitaria y de control sobre la continuidad de este lenguaje escénico. En una entrevista abierta en septiembre 2019, el director de La Runfla y del curso, Héctor Alvarellos, así lo expresaba:

Nosotros al construir este Curso de Formación del Actor para la Actuación en Espacios Abiertos estamos criando sin agroquímicos, [...] siento que hay una independencia en la forma de accionar de los jóvenes, que por suerte nosotros no fuimos tan nocivos en inculcar nada, simplemente una metodología y una ideología, porque no estamos separados de lo ideológico y es acá donde está el eje puesto.

Asimismo, al insistir tanto sobre el desarrollo colectivo de cada grupo (o “camada” como se nombra a veces) es muy común que los egresados y egresadas del curso mantengan un estrecho vínculo con el territorio Parque Avellaneda, ya sea de tipo artístico o laboral, porque formaron un grupo de teatro que ensaya y actúa en el parque o bien porque esporádicamente les interesa participar de intervenciones u obras a convocatoria abierta, o simplemente afectivo. Constatar a lo largo de estos años el factor de continuidad de lazos afectivos hacia el territorio y hacia esta institución de formación artística me sugiere la posibilidad de encuadrar las reflexiones acerca del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos como una “epifanía” (para utilizar nuevamente un término del vocabulario de la autoetnografía). Esto lo puedo considerar debido a que los dos años de la cursada son evaluados por muchos egresados y egresadas, incluyéndome, como una experiencia sumamente transformadora (Ellis, Adams y Bochner, 2019). En este sentido, gran parte del trabajo de campo que respalda esta investigación se compone de recuerdos, sensaciones, interpretaciones e imágenes de un momento

significativo en la vida de muchas personas que vivieron esta formación actoral como un hallazgo significativo en su trayectoria personal y artística.

### Conclusiones

En este artículo, he intentado recorrer a la luz de la teoría antropológica y de los estudios teatrales, algunos hitos del proceso de incorporación del entrenamiento expresivo del teatro callejero en el marco de una propuesta formativa oficial. Este proceso asienta sus bases en el reconocimiento del teatro callejero como un lenguaje artístico popular que supo combinar de forma crítica métodos de actuación extranjeros y tradiciones artísticas nacionales, de las cuales he querido resaltar sus vínculos con la actuación popular argentina y con el circo criollo. La valoración de los lenguajes artísticos criollos y la actitud crítica hacia algunas técnicas actorales ajenas nos hablan de la voluntad de refundar la teatralidad popular con una perspectiva decolonial y con la inquietud de “contar historias” (Carreira, 2003: 152), si se entiende este punto como un eje fundamental de la teatralidad popular.

Dicha combinación dio lugar a una propuesta pedagógica novedosa, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. Sin embargo, lejos de ser un resultado acabado, este reconocimiento en el ámbito formativo se vuelve una herramienta para disputar el lugar del teatro callejero en el campo teatral en general. Si aplicamos la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu (1990, 1995), vemos como el campo teatral es un espacio de juego donde los agentes se relacionan desarrollando estrategias, alianzas y rupturas, y constituye un sistema estructural de posiciones sociales y de relaciones de fuerza entre ellas.

A la luz de estos paradigmas, podemos analizar la incorporación de la formación para actores y actrices de teatro callejero en el marco de una propuesta oficial como un proyecto de legitimación del teatro de calle. Si un requisito fundamental para el reconocimiento de un lenguaje artístico es la garantía de su continuidad a través de la transmisión de saberes ligados a dicha práctica (Mauro, 2015), entonces el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, al ser incorporado a la oferta formativa de la EMAD, cumple esta función en relación al teatro callejero. Esta es una de las razones por las cuales considero oportuno continuar con la profundización en este análisis con la guía de los estudios folklóricos, que ofrecen importantes herramientas interpretativas para indagar en distintos ámbitos del amplio, contradictorio y heterogéneo campo de las artes populares. Precisamente por tratarse de un lenguaje artístico popular, históricamente considerado arte menor y cuya transmisión fue mayoritariamente relegada a talleres particulares, la función de reconocimiento y de continuidad para el teatro callejero en el marco institucional se vuelve aún más novedosa. La incorporación a la EMAD sería entonces un avance también en materia de accesibilidad económica a este tipo de saberes y un primer paso hacia una profesionalización de los actores y actrices de teatro callejero. Sin embargo, es preciso reconocer que el proceso hacia un pleno reconocimiento del arte callejero en el marco institucional y de la profesionalización de sus practicantes no avanza de forma progresiva ni lineal, sino a través de idas y vueltas, adelantos y retrocesos. Estas contradicciones hacen surgir nuevas preguntas que pueden guiar mis futuras investigaciones, al mantener la perspectiva autoetnográfica y coparticipativa, hacia las demandas de implementación o fortalecimiento de las políticas culturales necesarias para

garantizar el efectivo desempeño de la profesión de los actores y actrices que eligen hacer teatro en los espacios abiertos.

### Referencias bibliográficas

- Alonso, Tamara (2005). *Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires*. Ponencia presentada en la VI Reunión de Antropología del MERCOSUR, Montevideo.
- Alvarellos, Héctor (2007). *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Antunes Netto Carreira, André Luiz (2003). *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del '80. La pasión puesta en la calle*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Castagnino, Raúl (1969). *El circo criollo*. Buenos Aires, Lajouane.
- Cuello, Nicolás (2020). El club de los blasfemos: sensibilidades libertarias y afectos negativos en la posdictadura argentina. *Revista Heterotopías*, N° 5, Vol. 3.
- Dacal, Enrique (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Da Matta, Roberto (2004) *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*, en: Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (comp.), *Constructores de Otriedad*. Buenos Aires, Antropofagia, pp. 172-178.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. y Bochner, Arthur P. (2019). *Autoetnografía: un panorama*, en: Bénard Calva, María Silvia (comp.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 17-42.
- Geertz, Clifford (1983). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- González, María Laura (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- Infantino, Julieta (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Bs. As., INTeatro.
- Infantino, Julieta (2017). De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas circenses. *Publicar*, N° XXIII.
- Infantino, Julieta y Morel, Hernán (2015). *Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983)*. *Revista Antropolítica*, N° 38, pp.321-347.
- Lins Ribeiro, Gustavo (2004). *Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia-práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica*, en: Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (comp.), *Constructores de Otriedad*, Buenos Aires, Antropofagia, pp. 194-198.
- Martín, Alicia (2005). *Introducción*, en Martín, Alicia (comp.) *Folklore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 7- 14.
- Martín, Alicia (2008). *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. Tesis Doctoral en Antropología. FFyL-UBA.

- Mauro, Karina (2013). El actor popular en el teatro occidental. *Pitágoras* 500, N° 5, pp. 16-31.
- Mauro, Karina (2015). *La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible en Pensar la cultura pública. Apuntes para una cartografía nacional*. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad/Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 177-183.
- Mercado, Camila (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de Doctorado en Antropología. FFyL- UBA.
- Padawer, Ana (2008). *Contra la devolución: aportes de los conceptos de implicación y diálogo para las investigaciones antropológicas en contextos de gestión educativa*. *Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, Vol. 16, pp. 1-12.
- Pellettieri, Osvaldo (1989). *Constantes del teatro popular en la Argentina* en A.A.V.V., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires, Galerna, pp. 171-185.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). *En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo*. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional argentino"*. Buenos Aires, Galerna.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires, Biblos.
- Rappaport, Joanne (2007). *Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración*. *Revista Colombiana de Antropología*, N° 43, pp. 197-229.
- Ribeiro Durhan, Eunice (1998). *Cultura, patrimonio, preservación*. *Revista Alteridades*, N° 16.
- Rindone, Francesca (2018). *Teatro Callejero en Buenos Aires: la formación actoral como herramienta política para la juventud*. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina, Córdoba.
- Rindone, Francesca (2019). *La construcción de la memoria a través del teatro: una mirada sobre el arte callejero en Buenos Aires*. Ponencia presentada en la XIII Reunión de Antropología do Mercosul, Porto Alegre.
- Rindone, Francesca (2020) *La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, N° 38, Vol. 2.
- Segato, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Prometeo.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.