

Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar

André Carreira

Antecedentes

Las modernas formas del teatro callejero de Buenos Aires son parte de una historia que se construye desde la época de la Colonia. En el verano de 1782 se registra una representación teatral sobre un tablado al aire libre, en el mismo lugar en el cual un año después sería inaugurado el Teatro de la Ranchería—la primera sala teatral de la Argentina.

Otras manifestaciones pueden ser encontradas en las procesiones y fiestas de la iglesia católica en las cuales los fieles presentaban, sobre pequeñas tarimas, cuadros vivos con pasajes bíblicos. En las fiestas paganas del Carnaval, las comparsas participaban presentando desfiles con elementos teatrales; tenían argumentos y personajes definidos. Más adelante, hacia fines del siglo XVIII los volatineros trabajaban en los terrenos baldíos de la ciudad donde, después de los números de destreza, presentaban pantomimas y bailes cómicos.

Entre los años 1915 y 1920, los alumnos del Conservatorio Labardén¹ integraron grupos que representaban, los días domingo, obras infantiles en las plazas de la ciudad con mucho éxito de público. Esta experiencia generó polémica pues algunos representantes del Consejo Deliberante de la Comuna consideraron la utilización de elencos infantiles como una forma de explotación laboral.

Hacia los años '30 podemos encontrar grupos del Teatro Independiente haciendo espectáculos callejeros. Por ejemplo, Leónidas Barletta, líder del Teatro del Pueblo, adquirió un carro que utilizaba para la realización de espectáculos al aire libre. Ya en la década del '50 el elenco del Fray Mocho trabajó muchas veces sobre la caja de un camión con su elenco barrial. Siguiendo la experiencia inaugurada por el Teatro Independiente, el Teatro del Futuro, dirigido por

Teodoro Klein, realizó, durante toda la década de '60, espectáculos en los patios de los conventillos, en los barrios populares de Barracas y La Boca.

Entre 1950 y 1970 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires apoyó, de manera intermitente, varios ciclos de teatro al aire libre. Se utilizaron como escenarios la Recova del barrio de Mataderos, el Jardín Botánico, la Plaza Dorrego, y Caminito, la tradicional calle del barrio popular de La Boca.

Otra experiencia con apoyo municipal fue hecha en los años 1969, 1970 y 1971 en ocasión de la Semana de la Ciudad, cuando se subsidió la producción de espectáculos callejeros que fueron presentados en varias plazas de la ciudad con una amplia convocatoria de público. Algunos grupos que participaron de esta iniciativa fueron: el Teatro del Traficante de Norberto Campos; el Grupo Lobo—que surgió en el Instituto Di Tella; y el Teatro del Hombre con López Vidal y Marta Adelach.²

Paralelamente a este proceso surgió en los '70 un intenso movimiento de teatro político que, cuando faltaron espacios en condiciones de albergar sus espectáculos, utilizó la calle. En esa época, estos colectivos teatrales producían sus espectáculos impactados por los ecos del Cordobazo (1968)³ y con una clara influencia del peronismo de izquierda.

Los grupos El Machete, del teatrólogo brasileño Augusto Boal—en esa época exiliado en Buenos Aires—el Octubre de Norman Briski y Teatrito de La Reconstrucción⁴ trabajaron especialmente en las villas de emergencia, combinando la labor teatral con prácticas pedagógicas, buscando la conscientización política de los trabajadores.

El Golpe Militar de 1976 que derrocó al gobierno de Isabel Perón e instauró el terrorismo de Estado puso fin a las manifestaciones públicas, incluyendo la actividad teatral callejera. La única excepción fue la Agrupación para un teatro rioplatense. Este elenco trabajó desde fines del año 1979 en las calles de la zona sur de la periferia de Buenos Aires, donde era posible burlar ocasionalmente la represión policial. La Agrupación utilizó terrenos baldíos y plazas para sus espectáculos, en base a acuerdos con comerciantes de la zona, quienes solicitaban el correspondiente permiso a los comisarios policiales. Esto fue posible porque el conjunto ponía en escena preferentemente sainetes de autores argentinos considerados, por aquellos que los auspiciaban, dignos representantes de la cultura nacional. Desde noviembre de 1983 hasta fines de 1984 la Agrupación trabajó en la calle Florida de la Capital Federal. Curiosamente, la Agrupación abandonó el trabajo callejero en el auge del proceso de redemocratización del espacio callejero. La principal causa de esta decisión fueron las magras recaudaciones que lograban y la inexistencia de aportes del Estado.

El "Boom" del teatro en la calle

Los primeros tres años de régimen democrático (1983-89), después de siete años de dictadura, fueron de una intensa actividad callejera. Las manifestaciones políticas y sindicales—por mucho tiempo prohibidas—retornaron a las calles inundándolas de vida. Este período fue muy fértil en producciones teatrales callejeras de teatristas que salieron a reconquistar el espacio de la calle. Existía un sentimiento de libertad y de compromiso artístico en estas experiencias cuya intención era acompañar a una sociedad que buscaba una nueva identidad bajo el signo de la democracia.⁵

La característica más destacada del teatro callejero en este período es el predominio de propuestas teatrales con intenciones transformadoras de la realidad sociopolítica. Estas propuestas sufrieron influencias de los escritos de Augusto Boal y de las experiencias de las corrientes teatrales latinoamericanas que propugnaban un teatro políticamente comprometido. Estas intenciones transformadoras se materializaron en una temática politizada y en la búsqueda de una teatralidad popular.

El único conjunto que escapaba a esta característica fue La Organización Negra con un teatro de imágenes. Apesar de eso, La Negra era profundamente política en su discurso anarquizante.

Posteriormente se sumó a este proceso la influencia de las agrupaciones europeas, especialmente aquellas relacionadas con el Tercer Teatro y la Antropología Teatral de Eugenio Barba. El impacto de las propuestas del Teatro Antropológico influyó directamente sobre los elementos formales que utilizaban los teatristas de la calle, de manera que surgió una verdadera fiebre del zanco y de la acrobacia como elementos excluyentes del teatro callejero. En consecuencia, como parte de este fenómeno el lenguaje de la Antropología Teatral pasó a ser utilizado por muchos realizadores porteños de teatro callejero.

La vinculación temática con la experiencia del terrorismo de Estado fue una característica común a todos los grupos. La denuncia de la violencia emanada del poder militar estuvo presente en casi la totalidad de los espectáculos. Esta denuncia estuvo acompañada, en la mayoría de los casos, por la reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad en la prevención de nuevos procesos dictatoriales. Eso se expresó en las numerosas obras que trataban el tema de la memoria histórica social.

Los grupos más representativos de este proceso fueron:

1. EL GRUPO DEL ENCUENTRO, fundado en 1981, estaba dedicado a la búsqueda de "formas organizativas de producción, expresión y difusión de un

proyecto cultural del pueblo y para el pueblo."⁶ El Encuentro se relacionaba estrechamente con organizaciones de derechos humanos. Para atender a los pedidos de estas organizaciones también realizaron espectáculos en teatros. Algunos de sus espectáculos callejeros fueron: *La leyenda de Juan el Zorro* (1986)⁷ y *El Coquena*.⁸

Posteriormente los integrantes de El Encuentro se fusionaron con el elenco del grupo La Obra dando origen al Grupo La Runfla (1991). Esta fusión buscó aunar esfuerzos para seguir creando teatro callejero, pese a las dificultades que se presentaban.

2. SURTEATRO tuvo una corta vida pero fue uno de los primeros conjuntos que se lanzaron a la calle en 1983. Puso en escena espectáculos que reflejaban una necesidad de hablar del pasado reciente, analizando las actitudes de la sociedad argentina frente al terror de la dictadura militar. Su espectáculo *Mírenlo al de al lado* de 1984, narraba simbólicamente la historia vivida en la Argentina bajo la dictadura.

3. TEATRO DE LA LIBERTAD se organizó en 1983 y optó por la calle para ejercer la "libertad de comunicarse y manifestarse más allá de los límites impuestos por casi una década de inmoralidad y represión (...) porque en las calles de la democracia no había condicionamientos económicos para juntarse con el público."⁹ Este fue uno de los conjuntos más importantes por la dinámica y la calidad de su producción. Y funcionó incluso como referente estético e ideológico para grupos más nuevos.

Enrique Dacal, director del Teatro de La Libertad, fue uno de los primeros en impulsar la toma teatral de las calles de Buenos Aires con el objetivo de hacer un teatro ceremonial en espacios no convencionales.¹⁰

El primer trabajo del Teatro de La Libertad fue, en 1984, la puesta en escena de *Juan Moreira*, con la cual el grupo intentó recuperar el lenguaje del circo criollo. Al año siguiente estrenó *El heroico Bairoletto*,¹¹ insistiendo en utilizar la figura del anti-héroe para dialogar con la realidad de la Argentina del momento. Por la misma época el Teatro de La Libertad participó en la creación de la Red de Teatro Popular y Animación de Base (BsAs) que más tarde se convirtió en el MOTEPO.¹²

El Teatro de La Libertad realizó en 1985 su primera experiencia con Eugenio Barba y el Grupo Farfa. En el marco de un proyecto de la Escuela Municipal de Arte Dramático se puso en escena *Los ríos del mañana*.¹³

Esta experiencia demostró claramente el proceso de fusión de un teatro militante, más discursivo, con las propuestas renovadoras del Teatro Antropológico. Este trabajo tuvo continuidad en 1987 cuando junto al actor César Brie,¹⁴ Enrique Dacal y su equipo repusieron *Los ríos del mañana* con el cual realizaron presentaciones en distintos barrios de la ciudad.

*La ruinas del infierno*¹⁵ (1988) fue un espectáculo creado simultáneamente por varias agrupaciones teatrales bajo la coordinación del equipo del Teatro de La Libertad. La gran cantidad de actores en escena y el despliegue de diversas técnicas expresivas (desde los zancos hasta la cuerda floja) conformaron un imponente evento teatral que incluía al público en el espacio escénico. *Viene quemando la alegría*,¹⁶ con estructura de murga carnavalera, buscó crear un puente entre las técnicas teatrales y el lenguaje del Carnaval, reiterando el objetivo de hacer de los espectáculos ceremonias teatrales.

Es curioso observar que el momento de mayor acercamiento del Teatro de La Libertad a su propuesta de crear ceremonias teatrales callejeras, precedió inmediatamente al fin del trabajo grupal. La agrupación consideró agotadas las posibilidades de seguir ampliando el despliegue de sus espectáculos, y sintió que se encontraba en un punto de inflexión, frente a las dificultades para proseguir con una línea de investigación que demandaba una entrega total por parte de sus miembros. Sin un camino alternativo y presionado internamente por diferentes proyectos de sus miembros, el Teatro de La Libertad se desintegró hacia fines de 1990. Su director, siguiendo en la búsqueda de un teatro ceremonial, organizó una nueva agrupación que en la actualidad se dedica al teatro de sala.

4. EL GRUPO DE TEATRO AL AIRE LIBRE DE CATALINAS SUR nació en 1983, al abrigo de la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur. Su objetivo fue organizar un trabajo teatral que revitalizara las relaciones solidarias en el ámbito barrial que, según su director, fueron desarticuladas bajo la dictadura.

Este equipo tiene la particularidad de ser una organización comunitaria que ha logrado hacer de sus espectáculos—y hasta de sus ensayos generales—eventos de amplia comunión con su público, que son los vecinos. El proceso de creación de su primer espectáculo, *Los comediantes* de Jorge Curi y Mercedes Rein sobre textos del Siglo de Oro Español (1983), propició la conformación del grupo. Los ensayos realizados en la plaza del barrio convocaban a la participación de los vecinos que se transformaron en actores, escenógrafos, músicos y técnicos.

Posteriormente el Catalinas Sur presentó *El herrero y la muerte* (1984),¹⁷ en diversos lugares con el apoyo de organizaciones comunitarias. Ampliando aún más su actividad, este equipo organizó en Buenos Aires en 1987 un encuentro de intercambio con los grupos europeos Tascabile, Potlatch y Odin Theater que concentró la atención de los teatristas callejeros de la ciudad.

La madurez teatral de esta agrupación se reflejó en la creación colectiva *Venimos de muy lejos* (1990), sobre el tema de la inmigración. Durante el año 1991 visitaron con este espectáculo diversos barrios de Buenos Aires y realizaron una emotiva presentación en los jardines del antiguo Hotel de los Inmigrantes,

donde se alojaron los contingentes recién llegados a la Argentina hasta las primeras décadas de este siglo.

A partir de la actividad teatral el grupo mantiene actualmente una destacada actuación en la vida cultural del barrio dictando talleres, organizando fiestas anuales y hasta coordinando la construcción de un anfiteatro junto a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

5. EL GRUPO CALIDOSCOPIO estrenó en 1983 su primer espectáculo callejero: *Dulce de frutilla* de Claudio Hochman, autor y director de todos los espectáculos de esta agrupación, que se distinguió por realizar espectáculos dirigidos especialmente al público infantil.

En 1985 Calidoscopio comenzó un trabajo de elaboración de técnicas para el teatro callejero que dio origen a *Cuentos de los pueblos de un lugar*. Este espectáculo ganó el Premio de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos por su contenido anti-racista. Al año siguiente el grupo creó—en apenas seis ensayos—*Fabulosas fábulas*, una puesta en escena con lenguaje puramente callejero utilizando máscaras indígenas; fue un éxito en el II Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1986). Motivados por esta experiencia, los actores del Calidoscopio comenzaron a realizar entrenamientos en búsqueda del desarrollo de su potencial expresivo.

La maduración del Calidoscopio contribuyó decisivamente en el abandono del trabajo en la calle, mientras que se hacía cada vez más fuerte la presión por la profesionalización. La fase final de este equipo se dio en 1987, cuando se dedicó a viajar por el país con las obras: *Cuéntanos cuéntanos, Merci* (farsa hablada en francés) y *La murguita del chiriguaje* (espectáculo callejero creado bajo encargo del Teatro Municipal General San Martín). Estas fueron las últimas puestas en escena del Calidoscopio ya que poco tiempo después se disolvió.

6. EL GRUPO TEATRAL DORREGO nació en 1984 cuando Carlos Risso Patrón (entonces estudiante de actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático), asistió al I Festival Latinoamericano de Córdoba y presenció allí los espectáculos del Teatro de La Libertad y de la compañía peruana Yuyachkani. Bajo esta influencia, el grupo formado por egresados de la ENAD, optó por el teatro la calle porque era un espacio accesible y de bajo costo que favorecía la creación de una alternativa de trabajo y formación continua.

Siguiendo la línea planteada por el Teatro de La Libertad con sus puestas de *Juan Moreira* y *El heroico Bairoleto*, esta agrupación estrenó en 1986 *Van a matar a Dorrego* de Risso Patrón y Silvia Rodríguez Vidal,¹⁸ espectáculo que utilizó el episodio del fusilamiento del Gral. Dorrego en el siglo XIX para cuestionar la tradición de los golpes militares en la Argentina moderna.

Tras un año de realizar dos funciones semanales de *Van a matar a Dorrego*, el grupo, insistiendo en los temas históricos para hablar del presente, estrenó

Boca-River (1987). Este sainete hacía una revisión de la historia de las décadas del '40 y '50, utilizando el lenguaje de las compañías de radioteatro, muy populares en aquel entonces. Este fue el gran éxito del Dorrego. La repercusión de *Boca-River* fue tan importante que motivó una invitación a adaptar la obra para una sala teatral. Sin embargo, la temporada en el Teatro Payró, en el centro de Buenos Aires, no logró la convocatoria esperada, pues el espectáculo ya había agotado su relación con el público en las plazas de la ciudad.

La danza de la muerte (1987) y *La nave de los locos* (1988), sus últimas creaciones, nacieron de la investigación que Risso Patrón realizó sobre el teatro medieval. Con estos espectáculos el Dorrego intentó alejarse de los temas históricos y buscó, a través de una mayor complejidad textual y estética realizar puestas en escena que retomaran la grandiosidad y el clima emotivo del teatro medieval. Es evidente que este proyecto también manifiesta el interés por hacer un teatro que rescate el sentido ceremonial de éste. Curiosamente estos espectáculos de gran belleza no obtuvieron resonancia en el público.

Debido a dificultades organizativas y la existencia de diferentes proyectos por parte de sus miembros, el *Dorrego* realizó su última función regular en el Parque Lezama en diciembre de 1989 y en marzo del año siguiente cesó su actividad.

7. La AGRUPACION HUMORISTICA LA TRISTEZA (con 's' de pasión) se organizó en 1985. Paco Redondo, su fundador, estudiaba Puesta en Escena en la Escuela Municipal de Arte Dramático, y se interesó en vincular la fiesta popular con el teatro. Preocupado por la pérdida del sentido festivo en el teatro de sala y la poca afluencia de público a los espectáculos, eligió la calle como espacio escénico.

Desde 1985 y durante más de dos años la Agrupación presentó *El alma del murgón*, con estructura dramática de Daniel Maruki y Paco Redondo, espectáculo que nació de una rigurosa investigación sobre el Carnaval porteño.

Interesado en el rescate de la tradición del teatro como hecho cultural popular, el grupo tuvo una intensa actividad pedagógica y centró gran parte de su accionar en el desarrollo de talleres para jóvenes realizadores. Dentro de esta práctica se destaca el *Carnabardo*, un taller de organización de murgas que concluía en espectáculo y, a partir del cual se proponían crear "focos de agitación fiestera".

Actualmente la Agrupación continúa activa. Bajo el nombre de Agrupación Humorística Lanza Zancos mantiene como principal espectáculo una renovada puesta en escena de *El alma del murgón*, alrededor de la cual gira toda su actividad.

8. LA ORGANIZACION NEGRA surgió en 1985 presentando un teatro de agresión y violencia, cuyas primeras experiencias fueron únicamente callejeras.

Un grupo de ex-alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) conoció, en el I Festival de Córdoba (1984), el trabajo de los catalanes de La Fura dels Baus, y descubrió que aquél era el teatro que ellos querían hacer.¹⁹ Contrataron entonces al director Julian Howard para que los dirigiera, durante seis meses, con el objetivo de realizar experiencias callejeras bajo la consigna: "hacer un teatro para astillar lo cotidiano."²⁰

Los primeros espectáculos realizados por La Negra se asemejaban al "teatro de guerrilla" (Pavis, 482) por su carácter sorpresivo: sin embargo no contaban con un discurso verbal textual ni tenían objetivos de propaganda política. Las puestas más características de este período fueron: *El chanchazo* que consistía en una escena donde dos enfermeros llevaban, en una alocada carrera por una calle céntrica, una camilla con un maniquí y una cabeza de cerdo verdadera: y *Los fusilamientos*, espectáculo que duraba apenas veinte segundos, en el cual se simulaba un fusilamiento grupal en una avenida muy transitada, y los actores caían ensangrentados sobre los automóviles.

El espectáculo de este período callejero de La Negra que tuvo mayor influencia en el trabajo posterior del grupo fue *La procesión o El paseo papal postnuclear*, que narraba una aparición papal en un futuro catastrófico. Las imágenes violentas e inquietantes de este espectáculo hacían referencia directa a los años del terrorismo de Estado.

Las imágenes que La Negra indagó en estos meses de 1985 fueron consolidando la estética que posteriormente se materializó en espectáculos con un alto grado de destreza y expresividad, manifestado en *La tirolesa obelisco* (1990): espectáculo con técnicas de alpinismo y efectos especiales, en el cual los actores estaban colgados del Obelisco de la ciudad de Buenos Aires, a veinte metros de altura.

La Organización Negra es quizás el único ejemplo de conjunto callejero que, en este período, no estableció ningún tipo de relación con las propuestas de un teatro popular y militante, ni tampoco se acercó al Teatro Antropológico. La virulencia de sus espectáculos expresaba un teatro pesimista, con una estética posmoderna.

9. El grupo La Obra fue creado en 1987, en el seno del Teatro de La Libertad, como colectivo asociado. Su primer espectáculo, estrenado en el mismo año, fue: *Del misil a la flor*, una versión libre del texto homónimo de Carlos Gorostiza, con actores que utilizaban patines, zancos y máscaras.

Con la elección del espacio callejero, La Obra intentó desarrollar una estética callejera específica porque consideraba el teatro callejero como un elemento fundamental de la cultura popular. Por esta razón tuvo como preocupación principal crear un método para atraer al transeúnte y transformarlo en espectador y partícipe.

El grupo recibió la influencia del teatro de Eugenio Barba. Este fue un elemento disparador de una investigación en búsqueda de una teatralidad que combinara un enfoque popular de la temática con un despliegue escénico que atrapara al espectador conformando un espectáculo en comunión con el público.

Las dificultades de producción generaron un proceso de deserción grupal que obligó al director Héctor Alvarellos, a crear, en 1990, un nuevo conjunto: La Runfla. Esta agrupación sigue, en líneas generales, la misma orientación de La Obra.

Conclusiones

Los realizadores de teatro callejero, al tomar el espacio de las calles de Buenos Aires, pusieron en marcha un proceso cultural con un importante significado: la conquista del espacio urbano para las prácticas artísticas en democracia. Estos realizadores intentaban crear un nuevo discurso teatral porteño.

Durante este período, los teatristas de la calle produjeron sus espectáculos e intentaron consolidar organismos autogestionarios, prácticamente sin el apoyo de organismos oficiales y con la indiferencia de la mayoría de la crítica especializada.

Enfrentado a la cultura oficial, el teatro callejero se relacionó estrechamente con las manifestaciones políticas o sindicales y con las actividades de las organizaciones de derechos humanos, representativas del comienzo del período democrático. El reflujó de las multitudinarias movilizaciones callejeras al final del Gobierno de Raúl Alfonsín (1983-89), coincidió con la crisis del teatro callejero, cuya declinación se materializó en la disminución drástica de la cantidad de grupos.

La desmovilización de la sociedad se sumó al deterioro económico del país. Las grandes dificultades financieras y la imposibilidad de que los actores sobrevivieran con las menguadas recaudaciones de la gorra, provocaron la escisión y desintegración de los grupos. En una sociedad en la cual el sentido de la utopía pareció morir, el teatro callejero—expresión artística generada a partir de la pasión grupal—no encontró caminos alternativos que le posibilitaran sobrevivir en cuanto movimiento organizado. En consecuencia, en estos primeros años de la década del '90, pocas son las agrupaciones que mantienen una actividad callejera permanente. Algunos ejemplos son: La Runfla, Catalinas Sur, La trifulca de la Boca, la Agrupación Humorística Lanza Zancos y Escena Subterránea.²¹ También se han hecho comunes los dúos de actores y los unipersonales, con una fuerte presencia de las técnicas circenses como el Payaso Chacobachi y el dúo UpCircus.

Al comenzar los años 90, se puede afirmar que en la ciudad de Buenos Aires no existe un movimiento de teatro callejero, sino trabajos dispersos e intentos de recuperar la vitalidad que tuvo el teatro callejero en los primeros años de la democracia.

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq—Brasil

Notas

1. Escuela Municipal dedicada a la enseñanza teatral para niños.
2. Estos grupos no se dedicaban a realizar espectáculos callejeros.
3. Levantamiento obrero y popular en la ciudad de Córdoba. El "Cordobazo" puso en crisis a la dictadura del Gral. Onganía y abrió un gran ciclo de luchas populares que fue cerrado con el Golpe de Estado del Gral. Videla en 1976.
4. El Teatrito de La Reconstrucción, también llamado Cuenta Cuentos, era un grupo dependiente de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires que se dedicaba especialmente al teatro infantil.
5. En este proceso de renacimiento del teatro callejero en Buenos Aires el I Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1984) jugó un importante papel, pues estimuló a una gran cantidad de jóvenes teatristas a profundizar su trabajo callejero o a dar inicio a una actividad de este tipo. Varios espectáculos nacionales y extranjeros concurren al Festival y funcionaron como referentes para estos nuevos grupos callejeros. En verdad el I Festival de Córdoba funcionó como una ceremonia de pasaje dejando atrás los años del autoritarismo y abriendo la vida teatral del período democrático.
6. Picadero. III.3. Buenos Aires, febrero de 1989. Boletín del MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular).
7. Una adaptación grupal sobre la historia de dominio de lo público.
8. Creación colectiva.
9. Teatro de La Libertad. Publicación de mimeógrafo realizada por el grupo donde consta la historia del mismo. 1988.
10. Programa del espectáculo "Juan Moreira," versión de Francisco Enrique (seudónimo autoral de Enrique Dacal) según el original de Eduardo Gutiérrez.
11. De Francisco Enrique.
12. EL MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) nació en 1988 a partir de la Red de Teatro Popular y Animación Social de Base que estaba vinculada al Consejo Latinoamericano para La Educación de Adultos. Este movimiento congregaba a más de una docena de agrupaciones, mayoría que se dedicaba especialmente al teatro callejero.
13. Creación colectiva.
14. Actor argentino que trabajó muchos años junto a Eugenio Barba, en el Odin Theater.
15. De Francisco Enrique.
16. De Francisco Enrique.
17. Texto adaptado por Jorge Curi y Mercedes Rein.

18. Todos los textos puestos en escena por el Grupo Dorrego fueron de autoría de Carlos Risso Patrón y de Silvia Rodrigues Vidal.

19. En una entrevista al director Julian Howard, éste informó "que no se trataba de influencia sino directamente de copia," pero en realidad fue un encuentro entre lo que los miembros de La Negra tenían como opción ideológica y la estética de La Fura dels Baus.

20. Programa de La Organización Negra en La Tirolesa Obelisco en 1990.

21. Escena Subterránea, grupo dirigido por André Carreira, se dedica especialmente a realizar espectáculos en los interiores de los vagones del subte en movimiento. Otro grupo que continúa trabajando es Teatros Ambulantes Los Caladracas, organizado en 1987 para trabajar en las plazas de la ciudad. Posteriormente se dedicó a realizar espectáculos en la red hospitalaria estatal, utilizando la técnica del Teatro Foro propuesta por Augusto Boal.

Obras citadas

Ammann, Ana Beatriz y Silvia N. Barei. "El teatro callejero: Un rescate de lo popular," en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna/Leinck Verlag, 1989.

Dubatti, Jorge, ed. *Otro teatro*. Buenos Aires: Quirquincho, 1990.

Manifiesto de fundamentos éticos (Junio/1985) e Historial del Teatro de La Libertad (Agosto/1988).

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1980.

Programa del II Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba. Córdoba 1986.

Programa del espectáculo *Tirolesa Obelisco* por La Organización Negra. BsAs. *Revista Picadero* (Órgano de difusión del Movimiento de Teatro Popular anteriormente Red de Teatro Popular y Animación de Base. I.1 (1986).

---. II.2 (1987).

---. III.3 (1989).

---. III.4 (1989).

Risso Patrón, Carlos. "Apuntes de teatro callejero," en *Revista Espacios*. 5.10 (1991).

Seibel, Beatriz. *Los 400 negros que siempre están por llegar*, en *Revista Crisis*. 60 (1988).

Tahan, Halima, ed. "Los 10 días que abalaron Córdoba," en *Revista de Balance del Festival*. Publicación de la Comisión Organizadora del I Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba. Centro de Documentación Artístico-Cultural. Córdoba 1984.

Entrevistas

Paco Redondo	31 de agosto de 1990
Julian Howard	5 de agosto de 1991
Hector Alvarellos	31 de marzo de 1992
Carlos Risso Patrón	6 de abril de 1992
Carlos Uriona	31 de abril de 1992
Oswaldo Calatayud	3 de setiembre de 1992
Teodoro Klein	22 de setiembre de 1992
Ademar Bianchi	2 de octubre de 1992
Ricardo Talento	7 de octubre de 1992