

EL TEATRO "OFF CORRIENTES". CREACION TEATRAL Y FRONTERAS ARTISTICAS

*Rubens Bayardo**

RESUMEN

El "off Corrientes" es un teatro organizado y solventado por los propios actores, quienes trabajan en grupos de producción cooperativa y representan sus obras en pequeñas salas situadas fuera del centro del show business teatral de la ciudad de Buenos Aires. Estos grupos postulan sus formas productivas, sus productos y su distribución, como una creación artística innovadora y alternativa con respecto a las prácticas y pautas de comercialización que rigen el mercado. En este trabajo nos concentramos en algunas modalidades que asume la creación artística off dentro del campo teatral y en las distinciones que esta conforma al interior del teatro off y en relación a otras formas de la actuación. Para ello partimos de una perspectiva socio antropológica basada en las prácticas y discursos de los agentes sociales del caso. Asimismo, a fin de especificar sus condiciones de producción también recuperamos algunas contribuciones de la crítica y la investigación teatral.

INTRODUCCION

El "off Corrientes" es el teatro que se representa en las pequeñas salas situadas fuera del centro del show business teatral de la ciudad de Buenos Aires. Es un teatro organizado y solventado por los propios actores, quienes para ello se

* Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

reúnen en grupos de producción cooperativa que realizan tanto el trabajo actoral como el trabajo escénico, técnico y de gestión que requiere la puesta en escena de una obra. Los elencos del off suelen aglutinar a profesionales no integrados al circuito empresarial, a medias figuras y a actores recién iniciados, bajo la premisa de hacer experiencia, investigar y experimentar diversas propuestas estéticas. Estos grupos postulan sus formas productivas, sus productos y su distribución, como una creación artística innovadora y alternativa con respecto a las prácticas y pautas de comercialización que rigen el mercado.

En otras oportunidades nos hemos extendido sobre las formas de organización y de producción implicadas en el "off Corrientes"¹, a las que razones de espacio nos impiden referir más detalladamente y poner en relación con lo aquí tratado. En este trabajo nos concentramos en algunas modalidades que asume la creación artística off dentro del campo teatral y en las distinciones que esta conforma al interior del teatro off y en relación a otras formas de la actuación. Para ello partimos de una perspectiva socio-antropológica que se basa en las prácticas y discursos de los agentes sociales del caso. Asimismo, a fin de especificar sus condiciones de producción también recuperamos algunas contribuciones de la crítica y la investigación teatral.² Nuestro marco conceptual se apoya fundamentalmente en los trabajos de Williams (1982), Bourdieu (1983 y 1985), y García Canclini (1984 y 1986). Para el tema que nos ocupa retomamos los aportes de Voloshinov (1981) y Golluscio (1985). El trabajo de campo en el que nos basamos abarca el período comprendido entre los años 1986 y 1990. Esta circunstancia debe ser tomada muy en cuenta dado que, tanto durante ese lapso como posteriormente, hemos podido relevar frecuentes y profundos cambios en el teatro off y en su relación con otros sectores del campo teatral y de la actuación.

Consecuentemente con lo planteado, en esta ocasión nos interesa abordar la poética del off, entendiendo por ello al conjunto de las ideas teóricas y prácticas y las prácticas que pautan la creación y la representación teatral en ese ámbito. Estas no presentan un carácter sistemático consistente ya que hay distintas tradiciones teóricas teatrales en las que abrevan los actores, así como convergencias y divergencias entre las mismas y diferentes lecturas y puestas en obra. Sin embargo desde el punto de vista de su poética distinguimos dentro del off dos vertientes no excluyentes entre sí: una que podríamos llamar off reflexivo³ que continúa al realismo crítico de los sesenta y otra a la que podríamos denominar off de la imagen⁴ emparentado con el vanguardismo de esa década.⁵ Ambas vertientes pueden pensarse mejor evocando sin abusos la distinción entre el teatro de la palabra o del texto y el teatro del cuerpo, gestual o corporal. La adopción de

este esquema bipolar debe entenderse a la manera de los “tipos ideales” cuyo valor no radica en expresar una realidad concreta sino más bien en proporcionar herramientas para comprenderla.

LA DRAMATURGIA DE LOS HACEDORES

En el off el teatro es considerado por los actores sociales fundamentalmente como la creación colectiva del director y los actores. Además de aclarar que cuando hablamos de ‘creación colectiva’, no aludimos a una modalidad específica de práctica artística sino al carácter colectivo que se atribuye a la misma, esta afirmación requiere algunas acotaciones. Tradicionalmente el teatro respondía a textos dramáticos o a adaptaciones dramáticas de textos narrativos. Se esperaba de la puesta teatral una fiel realización del texto, según las indicaciones del autor, la traducción al lenguaje escénico del director y la actuación de los actores. En el “off Corrientes” todos esos pasos quedan subvertidos por concepciones que entienden a la obra no como algo precedente sino como el producto resultante del trabajo conjunto de actores y director. El texto previo desaparece o pierde su poder ordenador para transformarse en un orientador del drama. El drama puede centrarse en conflictos que eran subsidiarios en el texto. No necesariamente se siguen las indicaciones escenográficas, de luz, de actuación dadas por el autor. En muchas ocasiones el texto es el punto de llegada de una búsqueda estética grupal y el autor es un colectivo o un depurador de la labor común.

En diversa medida esto evidencia la valoración preponderante de la puesta en escena, del arte de los actores y más que nada del director por sobre el del autor. Guarda correspondencia con algunos temas del debate contemporáneo de críticos e investigadores teatrales aquí y en el exterior: la duda de que el teatro sea fundamentalmente un género literario, el acento en la distinción entre el texto dramático y el texto espectacular, la preocupación por los lenguajes no verbales del espectáculo, el interés por registrar, conservar e historiar las puestas en escena. Los directores y actores off intentan hacer el teatro que imaginan que los espectadores esperan y que suponen que los autores no aciertan a escribir. La supuesta incapacidad de los autores para convocar al público -confirmada por el recurrente descenso del público teatral- sostiene la pretensión de reemplazar la dramaturgia de los autores por una dramaturgia de los ‘hacedores’ (más visible particularmente en el teatro de la imagen). Este tipo de propuesta implica una escasa valoración del texto escrito e inclusive del lenguaje verbal en relación a los otros lenguajes del espectáculo, y una alta valoración del hacer de los actores y del

director. No obstante ello el valor del texto perdura en cuanto cada actor quiere tener su parlamento en la obra y tanto directores como actores estiman más a quien mejor lo dice. El personaje más importante suele ser el que más habla, las obras y los autores que más fascinan a los actores son los clásicos; veneración de la tradición que contrapesa el aspecto innovador.

El desdén por el autor lleva a veces a la consagración como artistas de todo el grupo de actores, pero generalmente conduce a la entronización del director como el verdadero creador artístico. La consagración del grupo de actores se produce en equipos con fundamental referencia a su propia actividad, la que se aleja del teatro hacia el varieté y la performance. Grupos como las Gambas al Ajillo, Los Melli, La Organización Negra y otros situados en los confines del off y en el "off del off".⁶ Se trata de casos especiales, de éxitos con resonancia excepcional que se atribuyen al grupo más que a alguna actuación individual, que es lo que normalmente acontece. Además de esto, lo habitual en todo el off reflexivo y también en la mayor parte del off de la imagen es la consagración del director como promotor de la idea general, depurador del texto, director de los actores, director de la obra. Así, aunque la creación sea colectiva, el mérito, y también el fracaso, recae en la figura del director.

LA PUESTA EN ESCENA

Dos cuestiones fundamentales se plantean en el off con referencia a la conceptualización de la puesta en escena como tal: una que tiene que ver con la naturaleza de lo dramático, la otra que refiere a la relación del teatro con la realidad. Respecto de lo primero, diremos que para los actores off lo dramático es sinónimo de lo conflictivo y antónimo de lo narrativo. El drama es una estructura de quereres enfrentados, de acciones obstaculizadas, de conflictos sea con los objetos, con el entorno, con uno mismo o con los otros. En este sentido, sin conflictividad no hay teatro. Pero aunque ella esté presente, el teatro se desdibuja como tal si sus aspectos formales no lo diferencian claramente de la narración. En esta última -al menos idealmente- se cuenta una historia completa, se sigue una sucesión más o menos lineal de acontecimientos y se proporciona la totalidad de los datos necesarios para comprenderla, se dice al lector dónde debe prestar atención y qué debe entender. Para los actores, la obra teatral que lo dice todo y con todas las letras, deja de ser verdaderamente dramática y pasa a ser narrativa. En este sentido lo dramático es no 'narrar' la historia sino sólo una pequeña parte o fragmentos que presuponen un cuerpo más abarcador pero no expresado

directamente. Esto tiene diferentes alcances en el off reflexivo, llevado a un límite también es no contar ninguna historia, como en ocasiones lo pretende el off de la imagen.

Respecto del vínculo entre teatro y realidad, diremos que los actores del off asumen que el teatro está relacionado con la vida real pero que tiene una realidad propia y en consecuencia no pretende imitar a la vida tal cual es. Esta postura rechaza el 'naturalismo' en sus distintas manifestaciones en la literatura dramática, la escenografía, la actuación, la puesta en escena. Y propende al 'realismo', a expresar una realidad teatral donde el espacio, la voz, los gestos, plantéen otras dimensiones que en lo cotidiano. Sin embargo, desde el punto de vista del enrarecimiento o ruptura con la cotidianeidad propios del 'absurdismo', lo realista aparece también como una posible mimesis naturalista.⁷ En consecuencia, si el absurdo -en sentido lato- es adscribible al off de la imagen, al off reflexivo le corresponde no solo el realismo sino también formas naturalistas. Estas son vistas por los actores de todo el off como resabios, errores, intrusiones que deben expurgarse, sobre todo teniendo en cuenta que dichas formas son consideradas como paradigmáticas del cine y la televisión.

En la realización del espectáculo, el director interpreta el texto, o toma de él algunas partes de su interés, o sugiere líneas de acción exploratorias a partir de imágenes que aún no constituyen un texto. Dirige a los actores en improvisaciones de las que espera obtener elementos nutrientes para los planteos iniciales. Selecciona escenas, interpretaciones, parlamentos improvisados por los actores, y va madurando progresivamente la estructura dramática de la obra. Los actores pueden participar o no junto al director en esa labor de montaje. Como tarea específica, los actores componen su personaje en una interpretación que supone una búsqueda corporal y mental, personal y colectiva a la vez.

LAS TECNICAS DE ACTUACION

Las técnicas de actuación en el off están orientadas por síntesis diversamente matizadas de las enseñanzas de Konstantin Stanislavski y Bertold Brecht,⁸ y, ello es así pese a lo contradictorio entre los procesos de identificación ('ser el personaje') y los de distanciamiento ('mostrar el personaje'). Aún con planteos diversos, es claro el predominio stanislavskiano en este aspecto. Cabe aclarar que los actores generalmente no teorizan sobre ello, aunque sí reconocen la filiación de quienes consideran o efectivamente fueron sus maestros; con todo, es sorprendente la difusión de ideas muy precisas al respecto. Este predominio se asienta a nuestro

entender en la vigente influencia del Teatro Independiente a través de los actores que se formaron en él, quienes hoy enseñan en conservatorios públicos y escuelas privadas, a la vez que son destacados directores.

Las técnicas de actuación como tales, en consonancia con la conceptualización del drama como estructura conflictiva, habitualmente tienen por punto de partida a las 'acciones físicas' del actor hacia el objeto de su deseo, hacia los obstáculos que se le aparecen en su interior, en el entorno y en los otros. El personaje es concebido como una elaboración paulatina del actor a partir de vivenciar orgánicamente su papel en la obra. El personaje aparece cuando el actor consigue poner lo que le sucede interiormente en el afuera y expresarlo con su presencia. Este enfoque es especialmente habitual en el off reflexivo, aunque también se propicia que el actor muestre al personaje conformando estereotipos próximos al distanciamiento brechtiano. Este último abordaje puede asociarse al off de la imagen, el que propende a un crecimiento de la presencia del actor por sobre la del personaje que en ocasiones llega hasta su supresión.⁹ Aquí la obra muestra al actor accionando sus recursos instrumentales. En el extremo el actor no es más que un cuerpo que reacciona a estímulos físicos: en el lenguaje del grupo La Organización Negra, un 'modelo vivo'.¹⁰

Es interesante subrayar que cuando hablamos de 'acciones físicas' y nos referimos a una búsqueda orgánica, corporal y mental, aludimos a la vivencia pero no a la comprensión intelectual. Esta es usualmente denunciada como 'psicologismo' por los actores del off, quienes insisten en que no debe hacerse 'análisis de mesa' con los personajes sino ponerse en su carne. Su noción es que el actor debe ejecutar, hacer, no reflexionar ni criticar pues estas actitudes obstruyen la consustanciación con el personaje. La fundamental valoración del 'hacer' aproxima a los abordajes centrados en el personaje con aquellos que, no teniéndolo en tan alta estima, se vuelcan al actor. En estos últimos el 'hacer' enfatiza aún más en la corporalidad, por lo que es fundamental el entrenamiento físico del actor y el estudio de diferentes técnicas en boga como la acrobacia, los zancos, el mimo, el clown. De este modo la tradicional acción física stanislavskiana facilita el acercamiento a las nuevas corrientes inspiradas en los trabajos de Tadeusz Kantor y Eugenio Barba.¹¹

La denuncia del 'psicologismo' y la reivindicación del 'hacer' es parte de la denuncia del naturalismo, que, como dijimos, aparece en todo el off como un mal a expurgar y que a la vez separa sus vertientes. Llevado a un límite, la existencia misma del personaje supondría un psicologismo, una forma de naturalismo. La manera definitiva de evitarlo reside en el mencionado modelo vivo, que ya no es

naturalista sino naturaleza -la propia naturaleza cultivada- en acción. Pero aquí se produce un deslizamiento del teatro hacia la performance, la que no 'pretende' nada sino que sencillamente 'es'. Este 'ser' y no 'pretender ser' ni 'pretender mostrar' de la performance lleva a los actores a ubicarla en las fronteras del teatro como arte. El problema que se discute es si la performance es o nó teatro, si los límites genéricos son y/o deben ser claros y distintos. En la perspectiva del off el teatro supone un mínimo inexpurgable de naturalismo en la representación (dado por el límite que implica el propio cuerpo humano). Este reconocimiento propio del off reflexivo alcanza parcialmente al off de la imagen pero no se extiende al "off del off".

EL OFF Y LAS OTRAS FORMAS DE LA ACTUACION

Los distintos elementos más arriba señalados -sobre todo la importancia de actores y director en la realización, y el no naturalismo en la puesta- responden por una parte a la tradición teatral y las posibilidades innovadoras que ella misma brinda, pero refieren también al enfrentamiento con otras formas de actuación que los niegan.

Aunque aceptan que el teatro comercial permite ocasionalmente hacer buenas puestas, los actores del off critican al teatro comercial por tender a reiterar fórmulas muchas veces copiadas de éxitos extranjeros o televisivos. Sostienen que en ellas los actores ejecutan las ordenes del director según un texto previo e indicaciones actorales, escenográficas y de vestuario precisas. Que afirman su interpretación en el rigor técnico profesional provisto por la experiencia, pero que desempeñan su parte individualmente sin producir una interiorización con el personaje y sin elaborar las relaciones con los otros personajes.

La televisión, vista como un medio en el que se extreman las fallas del teatro comercial, es el centro de las críticas del off. Los actores afirman que las condiciones laborales no dejan posibilidad alguna de desarrollar una labor de creación colectiva, ni tiempo de maduración, ni verdadera composición del personaje. Normalmente el actor termina haciendo de él mismo, representando su propia persona, no actúa sino que emplea la más sencilla de las técnicas teatrales: el naturalismo. Por otra parte según el off, el actor expresivo, el actor que llena el espacio escénico, el actor considerado creativo en el teatro no hace falta ni se ve bien en los primeros planos propios de la televisión. De igual modo el virtuosismo del buen director se pierde, porque la televisión es representación de la vida tal cual es, y por sobre todo, técnica de la cámara, de la luz y del sonido

que indican al espectador donde debe fijar ~~concretamente~~ su atención y qué entender. Para el off la televisión es una ~~sumatoria de trabajos~~ 'no creativos' individuales reunidos por el medio técnico.

El "off Corrientes", como ámbito de formas 'creativas', 'auténticas', es un espacio de experimentación artística y de acumulación de experiencia técnica para los actores. En él la experiencia del actor es un criterio fundamental, una línea divisoria que separa a los iniciados de los principiantes. Pero esta también valida fuera del off, da otras posibilidades de inserción y consecuentemente hace peligrar la pertenencia al off. Por ello el off, que suministra tanto al resto del teatro como a la televisión nuevas fórmulas escénicas y actores, contrapesa la acumulación de experiencia aferrándose a un estadio de la técnica próximo a la primera experimentación y la continua investigación. Rechaza a la técnica en gran escala y a la técnica en sí misma porque estas -a través de la asimilación de los actores a las condiciones y relaciones del mercado, a formas netamente comerciales- son un principio de su disolución. Del mismo modo también es disolutorio el trabajo individual que meramente aplica la técnica. En este sentido, desde el off la televisión es vista principalmente como un trabajo técnico individual sin arte, por completo contrapuesto a la creación artística colectiva del director y los actores, concebida como propia del teatro. Sin embargo, no está de más recordar aquí que aunque dentro del off la creación sea colectiva las consagraciones suelen ser individuales.

CONSIDERACIONES FINALES

Las modalidades que asume la creación artística en el teatro off oponen -aunque en menor medida en el off reflexivo- una dramaturgia de los hacedores a la tradicional dramaturgia del autor, lo que enfatiza el papel de la experimentación y la investigación en esta práctica. Con ello el sujeto de la creación teatral se desplaza del autor al director y en parte a los actores, aunque esta última relación puede invertirse parcialmente en el off de la imagen. La puesta teatral, planteando una dramaticidad opuesta a lo narrativo y al naturalismo, divide las vertientes del off según su proximidad a esos encuadres. Operan en igual sentido las técnicas de actuación, situadas en la tensión entre el personaje y el actor, con diversos matices en la psicología y en el 'hacer'.

Estos mismos elementos aparecen redimensionados en el enfrentamiento del off a las otras formas de la actuación. La dramaturgia de los hacedores y la

creación colectiva del director y los actores, se oponen a la copia y a la actuación individual en el teatro comercial y a la preponderancia técnica del medio en la televisión. Atribuyendo a ambos espacios la frecuente presentación naturalista de la propia persona del actor, el off les opone en lo técnico actoral la presentación del actor como instrumento y la composición del personaje. Finalmente el rechazo que el off se plantea del naturalismo en la puesta, se corresponde al énfasis en la investigación artística y en la creación colectiva, contrapuestos a la replicación técnica y al trabajo individual atribuidos a la televisión.

La producción teatral en el "off Corrientes", está condicionada por el peculiar espacio que este ocupa dentro de ese campo. Su actual tensión entre tradición e innovación se centra en el reacomodamiento de tópicos de larga data en el teatro. A partir de ese capital común y en la puja por redefinir sus posiciones relativas en el dominio del campo teatral y de la actuación, se constituyen modalidades distintivas de las diversas vertientes actorales opuestas en el seno del mismo. Estas -en diferente medida- operan como fronteras tanto dentro como fuera del off y conforman un espacio que delimita el arte, la creación y la investigación en el teatro por contraposición al trabajo, la replicación y la técnica.

NOTAS

¹ Nos referimos a nuestros trabajos de 1990 y 1991.

² Debido a las anotadas limitaciones de espacio omitimos referirnos a la totalidad de las fuentes bibliográficas consultadas. El lector interesado puede rastrearlas en distintos números del BOLETIN del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA, así como de la revista ESPACIO de Crítica e Investigación Teatral y en las JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGACION TEATRAL organizadas y publicadas por la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.

³ Pensamos en puestas como El sur y después (dir: José Bove), Fedra (dir: Alejo Piovano), Cuesta Abajo (dir: Rubens Correa), Class Enemy (dir: Lía Jelín).

⁴ Estamos pensando en espectáculos como Amantissima (dir: Susana Torres Molina), Tango Varsoviano (dir: Alberto Félix Alberto), Ritual de comediantes (dir: Javier Margulis), Sade Subte Show (dir: Máximo Salas y Ricardo Holcer), El esfuerzo del destino (dir: Viviana Tellas).

⁵ Los investigadores teatrales coinciden en señalar dos tendencias fundamentales en la década del sesenta en la Argentina: realismo crítico o reflexivo y vanguardismo. Hemos encontrado de peculiar interés para nuestro caso los trabajos de: Carlos Pacheco "La

continuidad del grotesco en la dramaturgia argentina. La generación del sesenta”, en: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA, 1985; Osvaldo Pelletieri “El realismo en el teatro argentino de los años sesenta”, en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 1, n° 1, Buenos Aires, septiembre 1986; Perla Zayas de Lima “Nuevos espacios escénicos. Una nueva dramaturgia”, en: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA, 1985; y de la misma autora “El Instituto Di Tella, coto de vanguardia”, en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio 1988. Nuestras vertientes aluden asimismo a la distinción entre teatro de la palabra y teatro del cuerpo, también planteada como la distinción entre un teatro del texto y un teatro gestual o corporal. Esta recibe un tratamiento especial en BOLETIN del Instituto de Teatro n° VI, Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989, y en ESPACIO de crítica e investigación teatral n° 6 y 7, Buenos Aires, 1990.

⁶ El “off del off” es una categoría que utilizan los mismos actores para caracterizar a las formaciones y espectáculos más ‘underground’. En nuestro esquema puede entenderse como formas radicalizadas de la poética del off de la imagen, así también como aquellas más volcadas a la práctica transdisciplinaria, el varieté, el show y la performance.

⁷ Al respecto de las cuestiones referidas a naturalismo/no naturalismo, realismo/ no realismo, absurdismo, véase: Susana Anaine “La escena joven argentina. Poética de un teatro que avanza”, en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 3, Buenos Aires, diciembre 1987; Fernando De Toro “La articulación del discurso en los textos de Griselda Gambaro”, en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril 1990; y José Luis Valenzuela “La racionalidad stanislavskiana”, en: Segundas Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 17 al 20 de octubre de 1985, ACITA, 1986.

⁸ Sobre K.Stanislawski y B.Brecht véase: Julio Brabuskinas “Introducción a Bertold Brecht”, en: CUADERNOS DE DIVULGACION, n° 1, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Dirección Nacional de Teatro y Danza, Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1987; Rubén Delauro “La esencia de la creación escénica en la concepción stanislavskiana”, en: Terceras Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 13 al 16 de noviembre de 1986, ACITA, 1987; Justo Gisbert “Introducción al método de la acciones físicas”, en: CUADERNOS DE DIVULGACION, n° 1, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Dirección Nacional de Teatro y Danza, Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1987; y Valenzuela 1986, ya citado.

⁹ El Clu del Clauun realizó durante 1989 una versión de El burlador de Sevilla cuyo programa la presenta como un “espectáculo sin mensaje en el que /los actores/ hablan”.

¹⁰ “Seguimos prefiriendo la denominación ‘modelo vivo’ (MV) que el término actor. Un MV posee una cualidad de movimiento y una caracterización estética. Se excluye de esta manera el énfasis de la psiquis por encima de la envoltura carnal del actor. Es el cuerpo del MV el verdadero soporte de las acciones realizadas y no su pensamiento.” (tomado del programa de La Organización Negra para su espectáculo La Tirolesa / Obelisco, diciembre de 1989).

¹¹ Sobre T.Kantor y E.Barba véase: Beatriz Seibel "Entre semiótica y antropología teatral. Primer Encuentro Internacional en Italia", en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio 1988; José Luis Valenzuela "La ética de las máscaras", en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril 1987; y del mismo autor "Barba y nuestro teatro débil", en: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril 1989.

BIBLIOGRAFIA

- BAYARDO, Rubens. 1990. "El 'off Corrientes': ¿una alternativa al teatro de Buenos Aires?" En: 2^{as} Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores de Arte - Editorial Contrapunto, Buenos Aires.
- BAYARDO, Rubens. 1991. "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro." En: *BOLETIN del Instituto de Teatro*, n° VIII, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre. 1983. *Campo del poder y campo intelectual*. Folios Ediciones, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre. 1985. "Espacio social y génesis de las 'clases'." En: *ESPACIOS de crítica y producción*, n° 2, julio/agosto. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1984. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1986. "Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de Pierre Bourdieu." Escuela Nacional de Antropología e Historia, *Cuaderno de Trabajo* n° 1, enero, México.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. 1985. "Para una historia social de las convenciones saineteras". En: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- VOLOSHINOV, V. 1981. "El discurso de la vida y el discurso de la poesía". En: Todorov, Tzvetan (Comp.) Mikhail Bakhtine. *Le principe dialogique*. Seuil, Paris.
- WILLIAMS, Raymond. 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Paidós, Barcelona.