

TEATRO LAMBE LAMBE

ORIGEN, CARACTERÍSTICAS Y ALGUNAS IDEAS ACERCA DE SU EXPANSIÓN

Leonardo Javier Olivieri

RESUMEN

El teatro *lambe lambe*, un lenguaje escénico que, por lo general, presenta un espectáculo en miniatura dentro de una caja para un solo espectador por vez, tiene su origen en Brasil. Nacido en 1989, hoy experimenta una creciente expansión alrededor del mundo. Este artículo ensaya una explicación para dar cuenta de la gran difusión que tiene en estos últimos tiempos, y lo hace a través del análisis crítico de algunos casos particulares en relación con sus características, sus contextos y sus condiciones de producción. Así, se pretende echar luz acerca del nacimiento, identidad y desarrollo de esta nueva especificidad dentro del teatro de objetos y de la manera en que se encuentra con nuevos públicos y artistas que experimentan con él más allá de las fronteras. Palabras clave / teatro, títeres, objetos, teatro *lambe lambe*, creación, artes escénicas.

ABSTRACT

Lambe lambe theater. Origin, characteristics and some ideas about its expansion / Lambe lambe theatre, a performance language that usually presents a miniature show inside a box for a single spectator at a time, has its origins in Brazil. Born in 1989, today it is experiencing growing expansion around the world. This article attempts an explanation to account for its great diffusion in recent times, and does so through the critical analysis of some particular cases in relation to their characteristics, their contexts and their production conditions. Thus, the aim is to shed light on the birth, identity and development of this new specificity within the theater of objects and the way in which it meets new audiences and artists who experiment with it beyond borders. Keywords / theater, puppets, objects, *lambe lambe* theater, creation, artes cênicas



#3 / *Y a plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena*

RESUMO

Teatro lambe lambe. Origem, características e algumas ideias sobre sua expansão / O teatro lambe lambe, linguagem performática que geralmente apresenta um espetáculo em miniatura dentro de um camarote para um único espectador por vez, tem origem no Brasil. Nascida em 1989, hoje vive uma expansão crescente pelo mundo. Este artigo tenta explicar a sua grande difusão nos últimos tempos, e fá-lo através da análise crítica de alguns casos particulares em relação às suas características, aos seus contextos e às suas condições de produção. Pretende-se assim lançar luz sobre o nascimento, a identidade e o desenvolvimento desta nova especificidade no teatro de objectos e a forma como este encontra novos públicos e artistas que a experimentam além-fronteiras. Palavras chave / teatro, marionetes, objetos, teatro *lambe lambe*, criação, performing arts

Aunque existan diferentes maneras de llamarlo, de acuerdo con la geografía, la lengua, o la costumbre, el teatro *lambe lambe* parece tener un mismo y único origen, aquí cerca en el espacio y en el tiempo. Lo que vemos con sorpresa es la velocidad de su expansión y de su desarrollo, con la aparición de experimentos escénicos, textos académicos y profesionales que se especializan en su lenguaje. Comenzaremos por narrar una conocida historia: corría el año 1989 en Bahía, Brasil, y la titiritera Denise dos Santos tenía a cargo un taller de títeres con adolescentes. Quería montar una pequeña escena que representara un parto: tenía listo el títere que representaba a la mujer, el del bebé también, había resuelto la realización plástica de manera tal que pudiera verse cómo sucedía el prodigio, pero, al compartirlo con su amiga y colega Ismine Lima, se encontró con un consejo atinado: aquello que se quería contar era algo demasiado íntimo como para mostrarlo arriba de una mesa y adelante de todos.

Ese fue el momento en el que nació una de las ideas que dan sustento al teatro *lambe lambe*: la intimidad. Ismine propuso pensar otra forma, buscarle la vuelta, direccionar el *sensorium* hacia ese dispositivo, tan simple y sencillo como una caja, para que pudiera contribuir a generar el extrañamiento y que lograra resolver la cuestión de la intimidad presentándose la escena a una sola persona por vez.

Luego, con el correr de los años y de las experiencias, fue desarrollándose otro concepto, el otro pilar sobre el que se sostiene esta técnica: el secreto. Entonces, más allá de las descripciones bienintencionadas que se copian y se pegan para poder contarles a los públicos de qué se trata, de qué hablamos cuando nos referimos al teatro *lambe lambe*, estos dos conceptos son los denominadores comunes mínimos de cualquier espectáculo de este tipo: intimidad y secreto.

Respecto de la particular forma del nombre que adopta, extraña para nuestra lengua, es necesario aclarar que no existe un consenso acerca de su origen o etimología. *Lambe lambe* tiene varios significados en el idioma portugués: puede referirse a una intervención plástica en el espacio público urbano en formato de poster (*Poster bomber*) y también puede tener connotaciones sexuales y referirse a ciertas prácticas eróticas; pero la asociación directa, en nuestro caso, es con los fotógrafos de las plazas que portaban sus cámaras-laboratorio y que ofrecían retratos en unos minutos. En los países de habla castellana, a estos fotógrafos, populares en los

Ismine propuso pensar otra forma, buscarle la vuelta, direccionar el *sensorium* hacia ese dispositivo, tan simple y sencillo como una caja, para que pudiera contribuir a generar el extrañamiento y que lograra resolver la cuestión de la intimidad presentando la escena a una sola persona por vez.

espacios públicos desde principios del siglo XX y habituales hasta entrados los años 80, se les conocía con el nombre de *minuterios*. Dentro de esta práctica, el origen del término *lambe lambe* está en discusión. La explicación más difundida es, de acuerdo con Ruben Nunes Moraes cuando cita a Kossoy, la menos probable:

A origem do termo lambe-lambe é controvertida. Segundo alguns lambia-se a placa de vidro para saber qual era o lado da emulsão o que explicaria o nome. Tal fato, porém, parece pouco viável, pois o simples tato, ou a observação da chapa em local escuro mostra qual o lado da película sensível. (2013, p. 166)

Siguiendo con sus argumentos, Moraes afirma:

Existem outras explicações, algumas até folclóricas que dizem que era por causa da lavagem das fotos no balde que o fotógrafo realizava. As fotos 9x12 e no caso das fotos 3x4 antes de cortar. Esse ato de lavar lembrava a língua de um cachorro lambendo a água, então estava à causa de chamar lambe-lambe. Outros diziam que o fotógrafo lambia para secar as fotos. (2013, p. 166)

Lambe significa lame, y esta explicación que involucra a la imagen de un perro tomando agua es con la que más concuerda la investigadora Cássia Xavier, conforme a lo conversado con ella en el marco del Encuentro de Teatro *lambe lambe* de Brasilia 2018, oportunidad en la que pudimos coincidir.

Más allá de estas controversias y conjeturas, lo que aquí nos interesa saber es que el fotógrafo *lambe lambe*, en Brasil, con su cámara-caja y su trípode, fue protagonista del momento *Eureka* de Ismine, quien, junto a Denise, llamó luego a su invento teatro *lambe lambe* y a su primer espectáculo *La danza del parto*.

Cierto es que existieron desde el Medioevo, y hay una profusa documentación que da cuenta de ello, una gran cantidad de experimentos ópticos y espectáculos dentro de una caja, los que luego, a fines del siglo XVIII, se popularizaron gracias a los mecanismos e invenciones que precedieron al cine.¹ Pero lo auténtico y original de *La danza del parto*, la obra creada por Denise e Ismine, fue incorporar títeres y presentar una obra artística interpretada en el momento, dotándola de un *aura* que no es posible disolver.

En lo que sí existe un consenso bastante amplio, que podemos encontrar explícito tanto en programas y otras piezas gráficas y digitales producidas por

1/ Para conocer más sobre este tema, recomendamos vehementemente leer el trabajo de Pedro Cobra, *Teatro lambe lambe, su historia y poesía de lo pequeño*, accesible en [🔗](#)

artistas y elencos, como en textos de diferente tipo, es en la descripción de ciertas características que hacen a un espectáculo de teatro *lambe lambe*, lo que nos anima en este momento para aventurar una definición: el teatro *lambe lambe* es una forma de teatro de títeres en miniatura, presentado dentro de una pequeña caja. Cada función suele ser para un solo espectador o un pequeño grupo, quienes miran a través de una abertura. Las presentaciones duran entre 2 a 5 minutos, con escenarios y títeres diseñados para caber en la caja.

Según nuestra visión, límites de espacio y tiempo siempre son capaces de explorarse con obras que experimentan con diferentes escalas y se aventuran con dramaturgias más extensas. Pero lo que nos parece relevante aportar involucra los dos conceptos presentados más arriba: un espectáculo de teatro *lambe lambe* se caracteriza *también* por el tipo de experiencia que ofrece a su público, en la que juegan un papel importante la intimidad y el secreto.

Quisiéramos ahora enfocarnos en dos espectáculos que son representativos de esta visión que estamos desarrollando aquí. Se trata, por un lado, de la obra *Emiliano*, de la compañía Tato Criação Cênica.² Destacamos la hechura de esta *caja*, que representa una puerta, y la propuesta que hace al espectador de *espiar* por debajo de ella. La perspectiva de la persona que mira se vuelve un ingrediente fundamental para la experiencia: aquí el espectador se convierte en un *voyeur*, alguien que cruza un límite, que lo transgrede para alimentar su curiosidad. Este efecto es explorado y explotado también por la tradición de los *Peep shows*³ ingleses. Es necesario hacer el ejercicio de ponerse en lugar del público para comprender que este espectáculo es capaz de generar algo original y muy valioso como experiencia estética. La intimidad y el secreto juegan aquí papeles preponderantes, configurando y disponiendo la mirada de antemano. La historia de *Emiliano* luego se despliega, y lo hace recurriendo a una dramaturgia sencilla y concreta, con una estructura de planteamiento–nudo–descenlace que ofrece un remate, algo que se estila en este tipo de obras y que sirve para completar el espectáculo.

Otro ejemplo en el mismo sentido aporta el espectáculo *O segredo da bruxa*, de la compañía Alma Livre.⁴ Aquí podemos encontrarnos con una obra que propone un vínculo íntimo entre espectador e intérprete, cuando este último se vale de un personaje caracterizado que invita personalmente a espiar al público por el ojo de una cerradura. En esta obra, la bruja convida de manera explícita a espiar y conocer su secreto, por lo que configura también la experiencia desde el principio, generando

2 / [Puede verse en](#) 

3 / Para comprender mejor recomendamos [la lectura del artículo](#) 

4 / [Puede verse en](#) 



complicidad y disponiendo de un modo especial a quienes asisten como espectadores. Estos ejemplos concretos sirven para tener una idea de algo que, en realidad, sucede con cada caja cuando encontramos una original forma de interpelar al público mediante un vínculo efímero pero estrecho con la persona a cargo de la interpretación, y con la oportunidad de ser un único espectador del hecho artístico, o a lo sumo de serlo con tan solo una o dos personas más.

Quisiéramos ensayar, ahora, una explicación para comprender el porqué del vertiginoso proceso mediante el cual el teatro *lambe lambe* conquista nuevas tierras, con su expansión sostenida y consistente. Para ello, analizaremos la influencia de varios factores. Tendremos en cuenta el rol de las personas y los elencos, que llevan adelante sus producciones y las muestran en cualquier parte: plazas, festivales, escuelas, foyeres, callejones; y de quienes llevan sus talleres de formación para nuevos artistas y los programan en centros culturales, teatros, casas de familia. Luego, consideraremos las organizaciones: festivales, ferias y eventos de todo tipo que propician el encuentro entre artistas y públicos. Asimismo, será importante

Cajas *lambe lambe* de Umami Teatro. Festival de Teatro Callejero “Corriendo la coneja”. Entre Ríos, 2017. PH: Pablo Vallejo.

analizar los contextos: la ingente cantidad de información que circula en Internet y su consecuente influencia en los comportamientos de las personas, la búsqueda de protagonismo y la adopción de una actitud activa respecto de los consumos culturales y la *estetización* de la vida cotidiana en el capitalismo tardío. Por último, consideraremos la dimensión económica: las castigadas artes escénicas que, diagnosticadas con la enfermedad de los costos, o enfermedad de Baumol y Bowen,⁵ buscan una hendidura para colarse y sortear los mecanismos de producciones costosas y arquitecturas financieras complejas, en un corrimiento hacia lo artesanal, en la búsqueda del gesto mínimo y de la poesía, del encuentro con una humanidad más despojada de intermediarios y de algoritmos.

Acerca de las dos primeras observaciones, aunque carezcamos de estudios sistemáticos sobre el número de personas que se dedican, de espectáculos que se estrenan y de festivales que programan teatro *lambe lambe*, datos concretos como los que arrojan los catastros de espectáculos en Brasil, Argentina y Chile, constituyen evidencia fehaciente del incremento en el número de producciones a lo largo de este último lustro.⁶ Y no hace falta más que hacer una búsqueda rápida en Internet para encontrar nuevos festivales dedicados a la técnica que comienzan a llevarse adelante en Europa y Asia, lo que sirve de ejemplo para dar cuenta de la expansión de este lenguaje escénico más allá de sus primitivas fronteras.

Para abordar el análisis de los otros dos factores, el contexto social y la dimensión económica, es necesario reconocer, primero, que es extremadamente difícil detenerse a pensar en las características particulares de los tiempos que corren y en los que interactuamos: la complejidad, que se acrecienta a la par de las transformaciones en usos y costumbres por la influencia del desarrollo tecnológico en las comunicaciones, hace de cualquier intento por analizar alguna coyuntura concreta una tarea abrumadora.

Diversos autores, sin embargo, identifican y abordan el análisis del comportamiento de las personas en sociedades que, abandonando el antiguo y agotado Estado de bienestar, se adaptan a un nuevo modelo en el que priman la fragmentación, resultado de las segmentaciones de los mercados; un capitalismo artístico, como lo entienden Lipovetsky y Seroy cuando afirman que

estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza funda-

5 / William J. Baumol y William G. Bowen fueron economistas destacados que, en la década de 1960, llevaron a cabo una investigación encargada por la Fundación Rockefeller para estudiar la financiación de la educación superior en los Estados Unidos. Su trabajo se centró en el análisis de los costos y las tendencias de financiación en las universidades. Uno de sus hallazgos más influyentes fue la identificación del "efecto Baumol-Bowen", que describe cómo los costos en sectores como la cultura, la educación y la medicina, tienden a aumentar a un ritmo más rápido que en otros sectores debido a la naturaleza intensiva en mano de obra de estos servicios y la limitada capacidad para mejorar la productividad.

6 / [Acceso a la base de datos del catastro de espectáculos realizado para Argentina en 2019.](#)  [Acceso a los diferentes catastros de espectáculos de teatro en miniatura realizados por el grupo Girino en Brasil.](#) 

mentalmente estética, en el que, entre otras cosas, se diluyen las barreras entre quienes producen y quienes consumen. (2013, p. 9)

En lo que respecta a los cambios en los comportamientos de las personas, podríamos coincidir en afirmar la influencia de un elemento *posmo*, un elemento que, en el campo de la cultura, podría sernos útil para indagar en la naturaleza de las transformaciones que interesan a este análisis. Existe una relación directa, como un paralelismo, entre el comportamiento activo de las personas frente a la generación de contenidos que se producen y comparten en la red, con una actitud similar en cuanto a la producción artística con métodos tradicionales. Las mismas redes funcionan ampliando los intereses de las personas por la pintura, el dibujo, la escultura, el teatro y otras expresiones artísticas. Quizá lo más distintivo a este respecto es el hecho de que aquellas técnicas que no requieren más que la participación de una sola persona para su ejecución son las que más interés suscitan.

Si bien existe una gran cantidad de proyectos de teatro *lambe lambe* en los que se involucran equipos de trabajo, lo que prima es la producción individual, para la que se ponen en juego los conocimientos adquiridos en diferentes disciplinas. Con un tutorial o un curso online, la persona que se propone crear un espectáculo puede planificar y ejecutar una serie de tareas que resultarán en una obra de teatro. Tomar las riendas de un acto de creación tan concreto es empoderador, no hay lugar a dudas. Comprobar que alguien que conocemos, con escasos recursos y herramientas, es capaz de producir algo tan complejo, es altamente motivante. He aquí cómo creemos que funciona en lo pequeño e inmediato: la cosa se contagia rápidamente.

Con referencia a la dimensión económica, hablábamos más arriba de la enfermedad de los costos, un término utilizado en economía para dar cuenta de una situación que sufren las actividades de industrias con baja productividad. Sandra Rapetti realiza un análisis certero y señala:

La comparación de la evolución de costo por espectador o del precio de la entrada con el nivel general de precios permite verificar la hipótesis que los costos unitarios de los espectáculos en vivo crecen. Los precios de los espectáculos aumentan más rápido que la inflación, aún así no logran cubrir la brecha de ingresos (*income gaps*). El aumento de precios reduce la demanda (de acuerdo a los estudios de Baumol y Bowen), especialmente en las personas de menores ingresos y en los jóvenes. Asimismo, en períodos de

recesión económica los consumidores de ingresos altos pueden reducir el gasto en esta área. (2005, p. 3)

Entonces, los costos implicados en la producción de espectáculos teatrales se incrementan, inevitablemente, con el correr del tiempo. A diferencia de lo que sucede en la industria tradicional, en la que los salarios suben a la vez que sube la productividad fruto de los adelantos tecnológicos y de las mejoras en los procesos de trabajo, en las artes performáticas en general, como en la educación, o la atención médica, no es posible aumentar la producción sin sacrificar la calidad. Para dar un ejemplo clásico a este respecto, la interpretación de una determinada sinfonía requiere el mismo número de músicos y la misma cantidad de tiempo para ser interpretada hoy que hace 100 años. El trabajo realizado por Baumol y Bowen nos permite comprender que las artes performáticas necesitan de aportes externos para poder desarrollarse, lo que ha influido en el diseño de políticas públicas para favorecer su financiamiento.

Lo que podemos argumentar es que, más allá de las diferencias entre las políticas culturales que se diseñan y se aplican actualmente en Latinoamérica y en Europa para dar respuesta a esta realidad expuesta, existe una brecha entre proyectos artísticos profesionales que cuentan con equipos propios de gestión y artistas que pueden estar profesionalizados o no, pero que no cuentan con una estructura que les permita la gestión y administración eficientes de los recursos económicos. Hay un acceso desigual al financiamiento y, por ello, son muchas las personas que quedan al margen de las condiciones mínimas necesarias para la supervivencia. Las subvenciones, mecenazgos y aportes especiales del estilo, ya sean estatales o del sector privado, suelen conseguirse a través de complejos mecanismos de gestión que insumen tiempo, dinero y un conocimiento específico por fuera de lo que tiene estrictamente que ver con el quehacer artístico.

En concreto, en nuestro país, según Gustavo Schraier: “En las artes escénicas existen dos grandes Sistemas de Producción —Pública y Privada— que están a su vez integrados por otros sistemas y subsistemas” (2011, p. 22). El sistema de gestión pública se financia a través de los Estados para sostener su estructura, que a veces puede llegar a ser realmente grande.

En el sistema de producción privada, el *teatro empresarial* consigue su financiamiento principalmente mediante la gestión de patrocinios y con la venta de localidades en las boleterías. Este modelo suele responder a la lógica del mercado a tra-

vés del ofrecimiento al público de productos que puedan garantizar de antemano cierta rentabilidad, más allá de que el objetivo del lucro muchas veces no sea alcanzado. Dentro del sistema privado también se encuentra, siguiendo con el trabajo de Schraier, el *teatro alternativo*, que despliega diferentes estrategias para subsistir con cierta independencia de las reglas de la oferta y la demanda, y muchas veces depende de subsidios especiales y/o del aporte individual de las personas que integran sus proyectos. Los elencos que producen dentro de este sistema y que logran sostener sus actividades en el tiempo suelen ser formados por pocas personas. En el caso del teatro de títeres, la mayoría de las veces nos encontramos con elencos unipersonales.

El teatro *lambe lambe* puede ser producido con pocos recursos, algo que sucede con la mayor parte de los espectáculos. Encontramos en propuestas más complejas, como las de grupos o elencos consolidados, que las utilizamos como ejemplo más arriba, la articulación de sus miembros en tareas necesarias como la dramaturgia, la realización plástica, el diseño, escenografías y vestuarios, la puesta de luces y la edición de sonido. Sin embargo, en la mayoría de los talleres de formación se brindan herramientas para que una sola persona pueda cumplir con todos estos roles, y es lo que solemos encontrar que sucede con los primeros trabajos de quienes asumen el desafío de producir y llevar a escena una historia en este lenguaje. La obtención de recursos financieros para la producción de un teatro *lambe lambe* puede resolverse de manera relativamente sencilla, con aportes propios o recurriendo a programas y subsidios en la forma de becas, que suelen revestir menor complejidad para su solicitud que aquellos destinados a producciones teatrales más convencionales. En Argentina, aportes como la beca creación del Fondo Nacional de las Artes han podido financiar la producción de espectáculos de teatro *lambe lambe*.

El elenco Umami Teatro, del cual soy director, ha producido, para dar un ejemplo concreto de versatilidad y variedad de recursos para la realización, una trilogía de espectáculos *lambe lambe* basados en la obra de Julio Verne. El primero de ellos surgió como parte del proyecto “El espejo de la lectura” presentado en el año 2013 al gobierno de la provincia de Mendoza, junto al grupo Teatro *lambe lambe* Mendoza, para ser realizado en el marco de la Feria del Libro organizada en el espacio cultural Julio Leparc. Con recursos económicos limitados, conseguidos mediante un austero aporte de dinero por parte del Estado provincial, en una estrategia de colaboración

El teatro *lambe lambe* puede ser producido con pocos recursos, algo que sucede con la mayor parte de los espectáculos.

entre el resto de los artistas que tuvieron por delante el desafío de realizar otros siete espectáculos para el mismo proyecto, en menos de un mes vio la luz *Viaje al centro de la tierra*. Luego, en 2017, con apoyo del Fondo Nacional de las Artes, por medio de una beca grupal de creación, se consiguió producir *De la tierra a la luna* y *Cinco semanas en globo*, tarea que fue realizada con un presupuesto relativamente acotado y que pudo programarse para la Feria del Libro de la ciudad de Buenos Aires ese mismo año. Estas obras, como el resto de las producidas en teatro *lambe lambe* por nuestra compañía hasta entonces, fueron creadas para ser presentadas a tres personas a la vez. La inversión más grande en tecnología significó la compra de auriculares y de un amplificador para poder conectar varias señales al mismo tiempo sin perder la potencia.

El resultado fue un espectáculo compuesto por tres propuestas diferentes, con intérpretes caracterizados que interactuaron con las personas más allá del momento específico en el que se espía, en una estrategia que buscó la complicidad con el público, que encontró una manera de lograr la intimidad presentándose para pocas personas a la vez, y que pudo ser *secreta* por proporcionar diferentes puntos de vista, por medio de un sistema de mirillas, que aislaron a los espectadores de su entorno y ofrecieron una experiencia *inmersiva*.

el recurso del teatro *lambe lambe*, de la obra producida con recursos limitados y ejecutada por una sola persona, puede volverse una alternativa de producción artística que no sacrifica calidad, sino que propone un minimalismo extremo.

Conclusiones

El panorama económico descrito es ante el que las diferentes políticas públicas han venido reaccionando, cada cual acorde a los tiempos e ideas de los gobiernos que las han diseñado e implementado, y es por ello importante reconocer que el acceso desigual al financiamiento disponible atenta directamente contra la diversidad de propuestas teatrales. Aquí, el recurso del teatro *lambe lambe*, de la obra producida con recursos limitados y ejecutada por una sola persona, puede volverse una alternativa de producción artística que no sacrifica calidad, sino que propone un minimalismo extremo. El eco resuena y se amplifica en sociedades en las que personas con hambre de acción y protagonismo encuentran en esta forma de hacer teatro una oportunidad de tomar las riendas para la creación de sus propias formas de ver

el mundo, de expresar sus rasgos identitarios, de interpelar a sus iguales y de participar activamente de la vida social izando sus banderas estéticas.

El horizonte luce esperanzador respecto del desarrollo del teatro *lambe lambe*. Sin embargo, en nuestra opinión, este crecimiento vertiginoso enfrenta desafíos propios de dicha difusión acelerada y otros relacionados con la particular naturaleza que lo caracteriza y que conforma su lenguaje escénico, cuando requiere de una serie de recursos y herramientas específicos para poder alcanzar su potencia expresiva. La aparición de gurúes con recetas rápidas, de autoproclamados referentes que aprovechan el poco conocimiento y la escasa existencia de material teórico para imponer terminología y canon, los intentos tempranos y apresurados de incorporar su enseñanza desde el ámbito académico y la proliferación de propuestas de producción *exprés* y poco cuidadas en sus estéticas y narrativas atentan, según nuestro parecer, contra el espíritu del teatro *lambe lambe*, que pone en primer lugar la construcción de un vínculo honesto con su público para, en una presentación que se realiza de manera íntima, contada como un secreto, poner a jugar la sorpresa y la maravilla al servicio de la imaginación. ~

Referencias

- Baumol, W. J. y Bowen, W. G. (1966).** On the performing arts: the anatomy of their economic problems. *The American Economic Review*, 55(1), 495–502.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2013).** *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama.
- Nunes Moraes, R. (2013).** De fotógrafo À retratista *lambe lambe*. *Expedições: Teoria da História & Historiografia*, 4(1).
- Rapetti, S. (2005).** El problema del financiamiento de la cultura: una aproximación a partir del estudio de casos. *Anuario Ininco*, 17(2), 217–240.
- Schraier, G. (2011).** *Laboratorio de producción teatral I*. Ebook. Edición de autor.

Leonardo Javier Olivieri

Gestor cultural y titiritero. Desde el año 2003 trabaja en producción, docencia e investigación con el teatro *lambe lambe*. Dirige el elenco Umami Teatro, la sala Al pan pan teatro y organiza el Festival Cultural en las Sierras Puntanas. Reside en la localidad de El Trapiche, provincia de San Luis, Argentina.

Para citar este artículo:

Olivieri, L. (2024). Teatro *lambe lambe*. Origen, características y algunas ideas acerca de su expansión. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0037