

DESDE LA OTRA ACERA

DESDE LA OTRA ACERA

(Aspectos técnicos y creativos del teatro de calle.)

Trabajo de grado

Maestra en Artes Escénicas

Natalia Riveros Mendoza

Director de tesis:

Jorge Leonardo Rodríguez Suarez

Universidad Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Bogotá

2020

~ 1 ~



Fotografía I. Gonzalo Blanco. Vale la pena ser callejeras.

“¿Qué hacer con el teatro? Mi respuesta, si tengo que traducirla en palabras, es la siguiente: una isla flotante, una isla de libertad. Irrisoria, porque es un grano de arena en el torbellino de la historia y no cambia el mundo. Pero es sacra, porque nos cambia a nosotros.”

Eugenio Barba

Resumen

“Desde la otra acera” es un trabajo de investigación que surge por la necesidad de compartir los saberes de los artistas callejeros, que eligen sostener el espacio público como escenario. Para esta investigación se hace un recorrido por los hitos de la historia del teatro de calle hasta llegar a los elementos que lo constituyen en la actualidad. Para entender muchos de estos conceptos se analizan las obras “Abanderas y cargadores” y “Costuras pa destejer”.

La finalidad de esta indagación es compartir con la academia las potencias que tiene la práctica teatral callejera y como esta podría potenciar la formación de aquellos que se van a dedicar al quehacer teatral.

PALABRAS CLAVES: Teatro de calle, espacio público, actores, actrices, cuerpo, voz, espectador.

Abstract

“Desde la otra acera” is a research project that arises from the need to share the knowledge from the perspective of the street artist, who courageously chooses to hold public space as the stage. For this investigation I presented the milestones in history of street theater from past to present day. To understand many of these concepts, the plays "Abanderadas y cargadores" and "Costuras pa destejer" are analyzed.

The purpose of this inquiry is to share with the academy the power of the practice of street theater has to enhance and how it can enhance the development in many facets of life for those who devote themselves to theatrical work.

KEYWORDS: Street theater, public space, actors, actresses, body, voice, spectator.

Agradecimientos

Este trabajo de grado está en deuda con muchas personas que desde distintos ámbitos tanto personales como académicos y profesionales me han proporcionado el apoyo, el impulso y la inspiración para escribir.

Agradecimientos a mi familia, a mi madre por su confianza, su amor, su magia y su poder que me iluminaron durante toda la carrera. Por demostrarme que la distancia es metal y que no hay nada más poderoso que el amor. A mi abuela por su apoyo incondicional, por ser el brazo en el que pude sostenerme en las noches largas y madrugadas extremas.

Agradecimientos a mi segunda familia, Vendimia Teatro, a Carlos Araque por ser mi maestro y mentor durante todos estos años en la academia, por enseñarme que si le das tu vida al teatro de manera digna, el teatro te dará como vivir dignamente. A Clara Contreras, María Fernanda Sarmiento y Cristina Jiménez por ser compañeras y amigas, por compartir con paciencia y amor su pasión por el teatro.

Quiero también agradecer al colectivo Vale la pena ser callejeras, por ser fuente de inspiración y reflexión, por enseñarme otras maneras de hacer y ver el teatro. Por su sororidad y fraternidad. Por invitarme a ser parte de un proceso de creación sanador y terapéutico.

Finalmente agradezco a la academia que me brindo una red de maestros, compañeros y amigas por donde circularon vivencias, conocimientos y grandes historias que van configurando mi memoria de lo que podría ser el teatro, la profesión y la vida misma.

Tabla de contenido

Introducción 8

Inicios del teatro de calle 11

 El juglar 12

 La fiesta y el carnaval..... 14

 Teatro comunitario y popular 22

El espacio 25

 La calle como espacio democrático 27

 Cualquier espacio es un escenario..... 29

El espectador 30

El actor y la actriz de calle 34

 El cuerpo 36

 La voz..... 39

La Dramaturgia 41

Conclusiones 45

Bibliografía 48

Webgrafía..... 49

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene su origen en el espacio de fugacidad que es la calle, ese espacio donde los individuos vagan sin muchas posibilidades de relacionarse unos con otros, la calle es un espacio sin descanso y sin pertenencia. Un lugar sin identidad, en donde todos entran en dinámicas que obedecen a una configuración simbólica construida voluntaria e involuntariamente, individual y colectivamente por las interacciones que se desarrollan en ella. La calle es la urbe que consume a los seres vivos, la calle es un espacio desestructurado, donde el individuo se convierte en masa.

Pero esto no ocurre siempre, la calle se reivindica con el teatro, se convierte en el lugar de la creación, de la reconciliación y del convivio ciudadano. La plaza, el parque, la acera cambian para ser lugares entrenamiento y creatividad. Un espacio de comunicación permanente en donde el transeúnte confronta a la actriz o actor en su relación con el espectador (tantas veces olvidada en el teatro de sala en donde, usualmente, solo se tiene esta experiencia hasta el día del estreno).

Frente a los diversos discursos o posibilidades teatrales que se aprenden en la academia, el teatro callejero se ubica en una situación marginal. Primero, porque el uso del espacio público como escenario, es un hecho controversial para el teatro occidental tan cómodamente ubicado en la sala. En segundo lugar por la estrecha relación del teatro comunitario con el teatro callejero lo cual, según algunas erradas creencias, aleja al teatro de grandes apuestas estéticas para hacerlo más “vulgar”; lo que se pretende desmentir en el presente trabajo.

Para realizar espectáculos en espacio público, el actor y la actriz de calle debe realizar un gran esfuerzo y deben poseer una sólida motivación ideológica para poder sostener su labor frente a aquellos círculos artísticos que lo marginan.

Carlos Araque (2009) “En nuestro medio aún no se consolida una escuela que forme pedagogos teatrales para espacios no convencionales, capacitados para transmitir metodológicamente técnicas de actuación, dramaturgia y puesta en escena en espacios abiertos, esto ocurre porque los especialistas, investigadores, teóricos y estudiosos del arte escénico y, sobre todo, las escuelas de formación dramática no se ocupan del teatro callejero” (p. 9)

Este es uno de los principales motores para iniciar este trabajo de investigación, el arte escénico que se realiza en la calle está alejado completamente de la academia. Cuando tiene en sí mismo un universo completo de aprendizajes muy necesarios para los y las estudiantes de actuación y dirección, no solo por su postura social frente a lo público sino por sus técnicas y modalidades de entrenamiento que potencian las habilidades artísticas de quienes lo practican.

La decisión de tomar el espacio público como escenario es determinante para construir el discurso de esta modalidad teatral, no solo porque fortalece la libertad de expresión como una forma de resistencia, frente al contexto donde se desarrolla la puesta en escena, sino también porque el espacio de representación es un espacio vivo, no controlado donde se promueve el convivio espontáneo de las personas con los espectadores accidentales, con el transeúnte curioso, con el vendedor sorprendido pero también con los familiares, amigos y público de siempre. En la calle todos se juntan y gracias al teatro la habitan de otras y diversas maneras.

Pero no solo el espectador es interesante en la calle, también lo es la arquitectura y el sonido. Estas condiciones obligan al intérprete a salirse de la comodidad y ponen a prueba las herramientas actorales adquiridas en la academia. No es lo mismo rodar o ir al piso en la sala de teatro que en una plaza como San Victorino y tampoco lo es proyectar y cantar con los carros y vendedores de fondo. El cuerpo de la actriz y del actor en los espacios de calle adquiere otra

dimensión y la recepción que tiene el espectador hace que la relación entre ellos sea diferente a la que se percibe en el teatro de sala o convencional.

El teatro fuera del teatro, fuera del espacio tradicional, fuera de los ámbitos burocráticos. El teatro afuera, el teatro vivo en la calle, en la ciudad, en las plazas, en cualquier espacio. La ciudad como parte de la obra de teatro, es el lienzo, el escenario. Ese es el punto de partida. El motor esencial es el teatro de calle, la actriz, el espacio y su relación con los transeúntes.

Cuando se sale de la comodidad de la sala para entrenar y actuar en el espacio público, la experiencia teatral cobra otro sentido. Al experimentar esta sensación, este choque, encuentro la necesidad de compartir las potencias que tiene esta práctica que esta desde los orígenes mismo del teatro.

Se pretende investigar las motivaciones y el contexto en que se desempeña como artista el actor y la actriz de calle, así como sus estrategias actorales y los recursos que aprovecha dentro de los espacios abiertos donde interviene. A partir de diferentes conceptos teóricos se busca reflexionar sobre la naturaleza estética de la intervención en el espacio público vinculada a la disciplina actoral.

El presente trabajo se divide en tres partes, primero se presenta un recorrido histórico de manera general por diferentes etapas del teatro de calle, como el carnaval, el juglar y el teatro comunitario. Luego se analizan las particularidades de trabajar escénicamente en la calle y se enfatiza en aspectos fundamentales: el espacio, el espectador (transeúnte), el actor y actriz y finalmente la dramaturgia.

Durante todo este recorrido y para ejemplificar estos conceptos se toma la postura de dos grupos de teatro y el proceso de montaje de dos obras para la calle en las que podemos ver la

visión y el formato de teatro que tales grupos proponen. Se intenta una panorámica de las diversas posturas y maneras de señalar a esta forma teatral, con énfasis en la relación espectador-público, uno de los elementos fundantes del fenómeno, así como en el entrenamiento y sus diferentes etapas del proceso de montaje y creación. Los grupos son Vendimia Teatro con la obra “Abanderadas y cargadores” y el colectivo Vale la pena ser callejeras con “Costuras pa destejer”.

Inicios del teatro de calle

No necesariamente para hablar del inicio del teatro callejero tenemos que ir hasta el viejo continente. La academia suele poner a Grecia como la madre del teatro occidental pero olvida que en Latinoamérica la relación y diálogo que tiene el chamán con los elementos de la naturaleza y los espíritus de los antepasados, crea las condiciones favorables para la representación. En el rito aparece el uso del espacio como lugar sagrado para la transformación, pero no solo encontramos este elemento teatral también descubrimos la mimesis, el uso de pinturas para maquillar el cuerpo y por supuesto el manejo de la máscara, elemento fundamental en el teatro de calle.

Ahora bien, no podemos negar los aportes que hizo Grecia a lo que conocemos hoy en día como teatro callejero, se atribuye al griego Tespis (a quien se le ha considerado el primer actor) el uso de un carro como escenario en la plaza del mercado de Atenas, sitio donde relataba historias y las dramatizaba acercando a los ciudadanos que por allí pasaban. También se dice que por aquella época llegaban muchos viajeros a la capital griega y estos contaban sus aventuras en el centro de alguna plaza o mercado, dando así el inicio a lo que sería llamado más adelante el embrión del teatro de calle.

A lo largo de toda la historia, el teatro se ha utilizado como complemento de celebraciones religiosas, pero también como el medio que utilizan las altas esferas de la sociedad para divulgar ideas políticas o para difundir propagandas a grandes masas, como entretenimiento y también como arte.

A comienzos del siglo XVII, Agustín de Rojas Villandrando clasifica ocho tipos de teatro ambulante: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía, agrupaciones de cómicos que representaban su variado repertorio al aire libre, muchas veces con fuertes discursos sociales y políticos. De estas compañías se habla en la obra “Ñaque o de piojos y actores” del español José Sanchis Sinisterra (1999) quien a través de las desventuras de Ríos y Solano, dos míseros actores, integrantes de un ñaque, compañía teatral compuesta por sólo dos artistas escénicos, nos dan un panorama de lo que era ganarse la vida como actor de calle en aquella época. Esta obra es una reflexión contemporánea sobre la naturaleza del actor y la condición del espectador en el teatro callejero.

A continuación haremos un recorrido por algunas manifestaciones de teatro calle a lo largo de la historia.

El juglar

Se podría decir que el juglar es el primer embrión de lo que sería el actor de teatro de calle. Estos hombres-espectáculo de la Europa medieval cantaban, tocaban instrumentos, imitaban, narraban cuentos y leyendas, realizaban acrobacias y hasta se dice que domaban animales.

El juglar viene a ser un referente directo del actor de calle. No se puede hablar de una manera precisa de las técnicas que utilizaban, sino más bien de fenómenos un tanto improvisados

en un quehacer basado en la experimentación, entre los elementos principales que este tipo de representación donó al arte callejero, encontramos el dominio de la palabra para atraer a todo tipo de espectadores “Las fuentes orales, con toda su riqueza mágica, histórica y cultural nos ha permitido una dramaturgia con personajes creados en el imaginario popular de la festividad, en el crisol de los acontecimientos históricos y en esa síncretis que se llama mestizaje” (Carlos Araque. 2009. p.15)

Este mimo callejero era llamado jocalutor, que viene del latín y que significa broma o chiste. La palabra fue variando hasta que a estos comediantes se les adjudica el término juglar, actores que hacían reír y que eran utilizados para olvidar los malestares sociales del día a día.

Sus espectáculos eran erráticos, nómadas, iban de pueblo en pueblo, de plaza en plaza conquistando todo tipo de público. Resultaban atractivos para el común de la gente gracias al lenguaje popular, la comicidad y la festividad tan cercana al pueblo. Sin embargo, por encima de todo, los juglares fueron transmisores fundamentales de la cultura durante la Edad Media: difundían técnicas musicales y poéticas, noticias, acontecimientos sociales, religiosos y hasta vivencias personales.

Arturo Tello Ruiz en un artículo publicado en 2006 en la revista de musicología, habla de la relación entre la Iglesia y los juglares. En el afán de los clérigos por evangelizar de maneras didácticas, crean los primeros diálogos teatrales, que son llamado “Los tropos” que escenifican episodios principales de la biblia, estas representaciones eran en algún momento contadas por los juglares, pero más adelante ellos se independizaron del clérigo, y comenzaron a actuar solo en lugares públicos pasando por las plazas de mercado hasta los cementerios.

Según Misael Torres (2006) director del grupo Ensamblaje Teatro, existen ciertas claves que debe tener el actor festivo de calle. Primero el *asecho*, que se relaciona con la ley de reflejos y del movimiento. El *intento*, ejercicios de improvisación y su constitución en el hecho escénico (el arte de la Juglería). El *saber esperar*, este trata sobre la condición básica para entrar en “estado dramático”. Y por último el *actuar a tiempo*, fenómeno donde acción y reflejo crean “el tiempo del personaje”.

La fiesta y el carnaval



Fotografía II. Archivo Vendimia Teatro. Abanderadas y Cargadores.

“Viene de color y alegría el carnaval

Quien se viste lo desviste

Quien se avise ha de gozar

Es tiempo de atreverse

Y de normas no acatar

Son días de complacencia

Cántele a la libertad

Pocos días se celebran

Solo quítate el disfraz

Aquí el cura ya no es cura

Ni el alcalde autoridad

Las calles que se transforman

De jolgorio y de placeres

Apunta de guacharaca

A este pueblo le amanece

Sangre de indio y campesina

Es la que hierve en esta tierra

No hay reggaetón que valga

Cuando suena lo e´ mi tierra

La carranga

Bella tierra colorida

Mil historias que en su suelo

Lo mismo que en otro tiempo

Danzaron nuestros ancestros

Traiga pues las alpargatas

Pa´ sacarle brillo al suelo

Y acuérdesese de la ruana

Pa´ voliarla en su momento

Mientras tanto viene trágico

Con cara de lamento

Viene de gancho la bruja

Con la muerte en esqueleto

Celebrando nadie bueno

Nadie malo, nadie más

Debajo de ruana y sombrero

Todo el mundo sigue igual

Es nuestro este carnaval

Son nuestras las ilusiones

Que la vida sea un pretexto

Pa' alegrarla con canciones”¹

Una de las manifestaciones más auténticas y que ha ayudado a difundir la cultura ha sido el carnaval, siendo el medio a partir del cual durante las fiestas se pueden desatar muchas inquietudes expresivas, plasmándolas en una puesta en escena que sirve para transmitir mensajes de toda índole. Las fiestas de Dionisio, las celebraciones fálicas, las salidas carnavalescas, las reuniones alegres son los inicios de sacar al espacio público la fiesta y el goce comunitario.

Los orígenes del carnaval se remontan a Dionisio, el dios del vino, el teatro y la vida. Las pequeñas fiestas dionisiacas, se celebraban especialmente en el campo durante la primavera y en ellas intervenía toda la comunidad festejando la vendimia y las cosechas con un baile de enmascarados.

En el mes de marzo se trasladaba la fiesta del campo a la ciudad, en Atenas la fiesta duraba unos seis días. La celebración comenzaba con una procesión “religiosa”, transportando unos falos en honor a Dionisio y culminaba con los sacrificios y libaciones vertidas por los diez miembros del Estado Mayor en el recinto del templo. A ellas concurrían los grandes poetas y dramaturgos de la época. En honor al dios, se declamaban y se cantaban unos himnos especiales que se llamaban Ditirambos. (Subirats, Chantal. 2013)

Una de las versiones del origen de la palabra carnaval, es la del latín *carnelevale* que significa la despedida de la carne, esta no se comerá en los siguientes 40 días de la cuaresma

¹ Canción de la obra “Abanderadas y Cargadores” (Vendimia Teatro. 2017)

cristiana antes de la pascua. O la relación con la celebración en honor a Carna, hija de Heleno, diosa de las habas y el tocino (Andulante, Lula.2009).

Posteriormente surgió otra etimología, la palabra italiana *carnevale* que hacía referencia a que durante la época del carnaval la “carne vale”. Todo lo contrario de la idea de la cuaresma, en algunos pueblos de Italia y Grecia, se vivía el despilfarro, durante los días del carnaval se comía y bebía en abundancia.

El combate entre don Carnal y doña Cuaresma, una obra del pintor Pieter Brueghel el Viejo. Es un óleo, pintado en el año 1559 que refleja esta idea “católica” del carnaval. En el cuadro se observa al gran señor del carnaval sentado sobre un barril de vino, con trozos de jamón y embutidos quien se enfrenta a doña cuaresma. El carnaval ganará, como parte del ciclo constante de la vida, y él reinará en la ciudad, levantando las prohibiciones y tabúes, y de cierta forma retando a la autoridad, quien supervisa e intenta controlar aquello que ellos mismos patrocinan.



El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma. Pieter Brueghel el Viejo.

En la actualidad para el común de la gente, el carnaval se ha convertido en una fiesta popular de carácter lúdico. Un carnaval es, pues, una celebración pública que combina algunos elementos de la cultura popular, de los saberes ancestrales con disfraces, desfiles y fiestas de calle.

Existe un elemento clave que hace al carnaval lo que conocemos hoy día y es que en esta fiesta popular el pueblo tiene la oportunidad de una vez al año, o cada dos años, trastocar el orden social establecido. Es una fiesta anti jerárquica, una imagen burlesca e irreverente contra las altas esferas sociales, religiosas y políticas. El que está arriba de la pirámide social puede experimentar lo que es estar abajo y viceversa. En estas fechas todo se vale, se otorgan permisos, para reír y festejar. Se le da poder a los débiles y los poderosos no les queda otra opción que

mirar y divertirse, aunque por su naturaleza siempre va a molestar, estorbar, incomodar a todos aquellos que son satirizados en la fiesta.

De esta manera las situaciones de juego, así como la inversión de los valores, se convierten en sátira, se critican las costumbres, la apariencia, la sociedad, la autoridad. La impertinencia esta al orden del día. Los ánimos se calman, se desahoga el cuerpo y es a su vez una forma de mantener la tranquilidad el resto del año. Es una vía de regulación social, el espacio que decidió ceder la iglesia y el gobierno para que todos los ciudadanos se liberen de la opresión y así no se rebelen en ningún otro momento ni espacio.

La franqueza, la desfachatez, el descaro, la frescura y la ocurrencia, son la materia prima durante el carnaval, para generar el ambiente que lo caracteriza, todo esto le sirve de inspiración al teatro de calle, para liberar a la calle de la opresión social y política. La ciudad presenta una cara diferente, extracotidiana. “El carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma” (Bajtín. 2003. p.9), es un estado, un espacio, un cambio, un paréntesis dentro de la cotidianidad, que aparece cada año o cada dos.

El carnaval ha sido gran fuente de inspiración para diversas ramas del arte, la literatura y poesía. El hecho de que involucre a todos los miembros de la sociedad, sin importar raza, color o estrato hace que sea un tesoro cultural que todos han luchado por mantener hasta nuestros días. El poeta José Tomás de Cuellar (2016) escribe algunos versos sobre este fenómeno:

Ya viene el Carnaval con sus hechizos,

Derramando vivísimos placeres,

Ya viene el Carnaval con sus mujeres

De ardiente, enamorado corazón.
Mirad ese fantasma que se ostenta
Orlada la cerviz de mil colores,
Y vierte aromas por doquier y flores
Y trae la copa con que brinda amor.
Sobre carro de púrpura y de oro
Viene asentando la voluble planta,
Y en medio de las músicas levanta
Con hondo grito su sonora voz. (p.18)

En nuestro país tenemos un calendario festivo que abarca los 365 días del año. Hay una variada oferta de fiestas populares en toda la geografía nacional desde reinados pasando por los carnavales, las fiestas municipales hasta los aguinaldos.

El Carnaval del diablo en Riosucio es uno de los más populares en nuestro país y que vale la pena resaltar. Esta fiesta surgió por la enemistad entre los españoles e indígenas durante los siglos XVIII y XIX. Cuando finalmente lograron hacer un pacto de paz decidieron celebrarlo en las fiestas de los Reyes Magos, fiestas que se trasarían al pasar de los años en un gran carnaval. Se considera que el seis de enero de 1847 los indígenas de la Montaña intervinieron por primera vez con sus ritos en la fiesta de los reyes magos; en esta se mezclaban danzas y cantos de origen africano con teatro sacro español y formas coreográficas de ancestros europeos.

Surgieron entonces las “Diversiones Matachinescas” con leyes festivas que ordenaban la reconciliación de los antiguos rivales.

El carnaval es una muestra del sincretismo de nuestros indígenas, quienes ponen como rey del carnaval al diablo, un diablo mestizo que se nutrió de las danzas ancestrales y de las ceremonias indígenas al sol, la luna y la tierra. Es un diablo bueno y parrandero a quien se le dedican las coplas y canciones. El carnaval se celebra cada dos años en el mes de enero, y sigue siendo una muestra de la mezcla entre tres culturas; conquistadores, indígenas y africanos.

Para el teatro de calle el carnaval ha aportado importantes elementos como los personajes creados en el imaginario popular de la festividad, las máscaras, el convivio, la inversión del orden social, el mestizaje, el color en los trajes extravagantes, la comparsa entre muchos otros.

Teatro comunitario y popular

El teatro comunitario y popular involucra activamente a la comunidad, utilizando los espacios concretos donde transcurre la cotidianidad de las personas, del grupo social donde se desarrolla. Este teatro invita a la participación y la inclusión transformadora de todos los miembros de la comunidad, bien sea desde la actuación, la música, la escenografía, el vestuario o simplemente desde la observación y acompañamiento de la puesta en escena.

Al igual que el teatro de calle, el teatro popular y comunitario se toma, en su mayoría, el espacio público como escenario, recuperando la historia del barrio, la ciudad y el país, a través de una dramaturgia y actuación colectiva. Es un teatro de vecinos para vecinos, cargado de una fuerte crítica y compromiso social, que busca acercarse siempre a la sociedad que los identifica. El teatro popular es un teatro que nació y creció arropado por el pueblo.

El teatro comunitario es teatro que hace la sociedad con la sociedad y para la sociedad, con la maravillosa capacidad de transformar. Y es que, desplegando todos sus recursos, puede contribuir a la mejora de la calidad de vida de las personas y aporta a la construcción de un territorio más igualitario, dando la posibilidad de que todos sin importar sus condiciones puedan acceder a la educación y la práctica artística.

Roland Barthes, especifica algunas cualidades para el teatro popular, un público de masas, un repertorio de alta cultura y una dramaturgia de vanguardia. Barthes señala que el teatro popular tiene que disipar el prejuicio que quiere limitar el teatro comunitario a un repertorio vulgar, como si solo las grandes obras clásicas o contemporáneas fueran exclusivas de actores y directores profesionales.

El escenario abierto, la reducción de los decorados, la promoción de la luz, toda esta liberación del escenario no es, sin duda, una panacea; podemos imaginarnos otras dramaturgias. Pero lo necesario es terminar con la estética conformista y glotona de los teatros del dinero. Y reconozcamos que el gran público se siente perfectamente cómodo ante una dramaturgia audaz, cuya misma desnudez obliga a pensar, a imaginar, a crear. El teatro popular es el teatro que confía en el hombre. (Barthes, 2009. p, 126)

Del teatro popular se ha hablado mucho y más en Latinoamérica, donde el teatro del pueblo es cosa exclusiva del pueblo, de un pueblo en su mayoría oprimido. Después de atravesar una coyuntura política convulsa, sobre todo durante la década de los setenta, donde los espacios de creación artística fueron reprimidos por las dictaduras militares en muchos países de la región. Gracias al teatro se empieza a generar una recuperación del espacio público a favor de la libertad de expresión por parte de algunos movimientos comunitarios y de índole artística.

Frente a este fenómeno, el director y dramaturgo brasileño Augusto Boal (1972) menciona tres categorías. “El teatro del pueblo para el pueblo” es la primera, en donde encontramos los espectáculos realizados en plazas, parques, sindicatos, creados por el pueblo con el fin de tocar y cambiar la mentalidad del pueblo, su objetivo es la comunicación con el público popular y humilde. En esta categoría se puede tomar como ejemplo el teatro didáctico, propagandístico o teatro cultural. La segunda categoría se refiere a un teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario, la clase hegemónica. La tercera categoría, es el teatro de perspectiva antipopular dirigido al pueblo, que trabaja con elaboraciones dramáticas en donde se camuflan los conflictos sociales, con el fin de neutralizarlos y ocultarlos, y si bien disponen de una gran audiencia y se pueden realizar en circos o plazas, lo popular en ellos es mera apariencia, facha, es un arte que los grupos dominantes producen para transmitir la ideología de opresión.

En Bogotá el teatro popular y comunitario ha sido muy importante para escribir la historia de las artes escénicas en la capital. Grupos como el TEF (Teatro Experimental de Fontibón) fundado en 1979, han venido trabajando el teatro popular. Este grupo se caracteriza por una producción artística cuya fuente primordial es la tradición oral y las manifestaciones de la expresión popular como los matachines y el carnaval. El Teatro Experimental de Fontibón ha generado múltiples espacios para el aprendizaje como su escuela de teatro popular, en donde comparten sus conocimientos a niños, jóvenes y adultos. Constantemente están en la creación de obras de sala y de calle de muy alta calidad y con proyección internacional. Pero el TEF no es el único grupo que ha trabajado con las comunidades y el teatro en barrios y localidades, por lo que decidieron crear el Encuentro Distrital de Teatro Comunitario en donde se reúnen grupos como: Teatro del Sur, fundado en el año 2005; Nuevas Máscaras, que se formó en el año 2008; DC Arte, conformado en 2004; y Luz de Luna, en el 87, entre muchos otros. Estos son solo algunos

DESDE LA OTRA ACERA

de los grupos de larga trayectoria, que están trabajando para la comunidad, brindándole oportunidades que solo el teatro, la danza y la música pueden ofrecer.

El espacio



Fotografía III. La López Fotografía. Vale la pena ser callejeras.

Estamos acostumbrados al espacio teatral occidental, al teatro arquitectónico, que ha definido formas específicas de producción, de actuación y de dirección. Al entrar en la sala se

tiene la idea de que lo que se está a punto de ver es ficción y esto en gran parte gracias a la disposición espacial, la convención de la sala, la escenografía, la iluminación, el sonido y demás elementos que integran la teatralidad convencional.

En el teatro callejero no se tiene toda la escenotecnia que apoya esa construcción mental. El uso del espacio público como escenario es un hecho controversial, que pone a prueba la imaginación y creatividad del director, la actriz pero también del espectador.

Santiago García (1994), reflexiona sobre este aspecto, el cual considera fundamental en los procesos de creación:

El comportamiento espacial. Contempla todas aquellas relaciones que determinan la comunicación interpersonal, en las cuales el espacio juega un papel fundamental. Aquí, claro, quedarían incluidos todos los aspectos proxémicos de la comunicación o sea, la utilización del espacio personal y social y la percepción del mismo por parte del hombre.
(p. 194)

Lo que diferencia al teatro de calle de otras posibilidades teatrales es la elección del espacio donde se realiza. Por lo tanto, se concibe una estricta vinculación con el sentido geográfico del concepto espacio público. Esta elección del espacio público es determinante en el teatro de la calle.

Para intentar aclarar la esencia del teatro de calle habrá que analizar las relaciones que los lugares abiertos, no convencionales, establecen con otros elementos que integran el fenómeno teatral, el tiempo de la ficción y el tiempo del cotidiano, de la vida real en la calle.

La calle como espacio democrático

El teatro callejero utiliza un espacio que nos pertenece a todas y todos. Se apropia de lo público para crear una ruptura en la cotidianidad desde el arte. El aspecto colectivo del espacio público, así como su importancia a nivel socio-político y cultural, hacen que se constituya como un terreno fértil para la exploración, creación y reflexión no solo del artista sino del espectador.

El espacio público es el terreno en el que se materializan diversas categorías de cualquier ciudadano como diferentes ejercicios democráticos o de convivencia, civismo y sentido de pertenencia y por el que se debería poder ver transitar a una masa de seres libres e iguales que emplean ese espacio para ir y venir de trabajar, estudiar, festejar o simplemente habitar y consumir.

El arte callejero hace que los transeúntes, tantas veces agobiados por el ritmo y hostilidad de la ciudad, se comuniquen y creen un espacio de comunión. Reconociendo y reconociéndose en lo extraordinario, excepcional y único de encontrar casualmente arte. Y a través de este encuentro, intenten llenar con nuevas experiencias el rostro de ese día a día propio de la ciudad. El teatro de calle provoca y transforma espacios y situaciones del cotidiano en hechos excepcionales.

La calle se convierte entonces en un espacio multifuncional, donde la actriz y actor de calle trabajan en un escenario con altura infinita, amplias dimensiones laterales y todo tipo de profundidad. Con una escenografía que se compone de la propia arquitectura convirtiendo el paisaje urbano en un verdadero espacio escénico.

El creador contemporáneo intenta generar nuevas formas de relación entre los habitantes de la ciudad y el espectáculo. El espacio y el tiempo, que forman parte de la concepción de una

obra de arte, incitan a nuevas formas de cómo habitar la ciudad, la calle se vuelve el escenario para un acto de convivencia, los espectadores sentados en círculo alrededor de los intérpretes, remiten a la ritualidad. A través de este compartir, se ve el espacio público desde otra mirada, llenando de color la metrópoli tantas veces gris en el imaginario colectivo.

El espacio es un círculo, en general. En torno a los actores está el público. Un público activo que no asiste a un espectáculo sino forma parte de él. El círculo es la imagen de la unidad, de la serpiente que se muerde la cola. Es un espacio al mismo tiempo infinito y definido, porque es el contorno de todo, es la imagen concreta de una unidad misteriosa e inaprehensible. Es al mismo tiempo, el sumun de la simetría y es un espacio que se repite, que se rodea constantemente a sí mismo, es un espacio dinámico y estático al mismo tiempo, como imagen. (Buenaventura, Enrique. 1965. p.7)

El espacio callejero está lleno de símbolos y signos que interfieren en el cuadro visual de una puesta en escena. El sonido de los carros, vendedores, transeúntes, animales... hacen parte de la acción dramática de la obra, no sé pueden obviar y por tanto la labor de los artistas callejeros es involucrar ese presente en la puesta en escena, de la forma más creativa posible. En este sentido, la principal característica espacial del teatro de calle es la transparencia, nada se esconde, nada queda entreverado. El espectador es testigo de todo lo que allí sucede y el actor, actriz y director juegan a la atribución de significados distintos a los que tenían el proyecto artístico original.

El teatro callejero propone muchas veces la toma de lo público desde los desfiles, pasacalles, paradas, con lo cual se genera una continua relación entre ejecutantes y observadores. Producciones artísticas que ponen en contacto a los transeúntes con el arte del teatro. En la obra

“Abanderadas y cargadores” del grupo Vendimia Teatro, los actores y actrices se toman la calle con banderas de diferentes colores que tienen estampados símbolos muisca. Este elemento genera un impacto importante en el transeúnte, quien al ver el movimiento y tamaño de las banderas vuelca inmediatamente su atención a las actrices y actores, dejando de lado el ritmo ciudadano. El inicio de la obra, se siente como una suspensión, una pausa, un respiro en la ciudad. Ocho banderas, ocho cuerpos, ocho voces a unísono cantando hacen de lo público un lugar para el divertimento y la reflexión.

Cualquier espacio es un escenario

Para el teatro de calle todos los espacios son escénicos. Cualquier lugar es una posibilidad para actuar y para ver. La obra sucede en un espacio encontrado al aire libre, no diseñado, no fabricado, sino encontrado. Usualmente la disposición es circular, con el público envolvente, acabando con el canon escénico occidental (teatro a la italiana). La circularidad además coloca a todos a un mismo nivel lo que facilita la reflexión al estar unidos, actores no están por encima del espectador, espectadores no están lejos de los actores, es una disposición que nos remite a la comunión, al rito, al convivio “Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo” (Dubatti, 2008.). En la calle nada se esconde, todo se ve. Todos los frentes son posibles por lo que la actriz y el actor se enfrentan a la expansión máxima de su cuerpo y voz.

El proceso de creación de “Vale la pena ser callejeras” toma como premisa principal de exploración, la ciudad. Se crea una especie de mapa en donde cada sesión es la oportunidad perfecta para tomarse un lugar icónico de Bogotá. El laboratorio pasó por estaciones de transmilenio, por parques como el Santander, Ciudad Jardín, Los Periodistas, Bicentenario, por

plazas como la de San Victorino, Bolívar, la plaza de mercado del Restrepo y hasta iglesias como la del barrio Egipto entre muchos otros espacios. Demostrando así que el teatro de calle tiene esa increíble posibilidad de apropiarse de lo público desde lo creativo, todos los lugares fueron fuentes de inspiración y en cada uno la creación se potenciaba desde diferentes puntos. El montaje constantemente se estaba acoplando con la variedad de arquitecturas, con la iluminación, el ruido del ambiente y con el público que se acerca imprevisiblemente al lugar de representación.

En un artículo publicado a finales de 2019 por el colectivo Vale la pena ser callejeras se habla sobre la importancia que las actrices le dan al espacio público en su proceso creativo:

Entendemos la creación teatral callejera, como aquella que no necesita de los espacios cerrados para consolidarse. En cambio, bebe de los espacios públicos para alimentar cada gesto, cada sonido, cada acción. Es la calle la que nos brinda el material creativo. Efectivamente, nuestras experiencias como actrices, intelectuales, mujeres y poetas entran a ensanchar esa interacción, pero todos los conocimientos y experiencias que el equipo pueda tener, no serían suficientes si estos no estuvieran en permanente contacto con el espacio público. De esa forma, la calle no es solo un escenario, la calle es el lugar del ensayo, del error, de la inspiración, de la errancia, de la acción y de la transformación. (p.2).

El espectador

La misma penetrabilidad espacial que multiplica la significación del espacio artístico posibilita la existencia de un público fluctuante. El teatro de calle sale en busca de un público espontáneo y heterogéneo. El uso de zonas centrales de la ciudad suele generar una relación entre

distintas clases sociales. La acción del teatro callejero en estos espacios provoca que se mezclen diversas realidades, se reúnen jóvenes, niños y ancianos, clase media y alta con el habitante de calle, católicos, cristianos, krishnas... todo tipo de ciudadanos alrededor del hecho teatral.

Aunque los grupos de teatro de calle convocan y promocionan sus espectáculos, al igual que el teatro de sala, la verdadera potencia de este tipo de espectáculos es el espectador-transeúnte, su aproximación al público popular, aquel que por su parte se encuentra ajeno al hecho teatral. Es por esta razón que el teatro callejero intenta disminuir la diferencia entre actores y espectadores, a través de dramaturgias que inviten a la reflexión pero que en sí mismas son sencillas, parlamentos breves que conllevan a un intercambio sobre algo común, que logran identificación en el espectador a la vez que van develando el mensaje cultural.

Cada puesta en escena lleva implícita la tarea de exponer sus propias convenciones, de convencer al público y de jugar con ellas. En la obra “Abanderadas y Cargadores” se utilizan textos de Eduardo Galeano, que los actores y actrices apropian para poder comunicarlos a todo tipo de público de la forma más clara y directa posible. Esta obra combina la exploración de la literatura, el carnaval, la música, elementos del lenguaje teatral con una lectura más compleja de la ciudad y el espacio público para que de esta manera todo aquel que por allí pasé sienta algún tipo de identificación con lo que se representa.

Pensar en el espectador como alguien pasivo es despojarlo de su experiencia de vida, de su pensamiento, de su voluntad de elegir, y en el teatro, usualmente, se buscan algo más que simples voyeristas. Las acciones que el espectador realice tendrán consecuencias directas sobre la representación. En las obras “Abanderadas y Cargadores” y “Costuras pa destejer” se le habla directamente a todos aquellos que observan, se les canta, baila y también de les invita a ser parte

DESDE LA OTRA ACERA

de la escena. Por ejemplo, en el cuadro final del proyecto de Vale la pena ser callejeras, las actrices invitan a la danza de cierre a todas las mujeres del público, quienes después de bailar se convierten en la virgen María, las callejeras se arrodillan ante ellas y les rezan:

Que hoy te alces María

Llena estas de rabia

El furor es contigo

Solita no eres entre todas la mujeres

Compartimos la magia de tu vientre y virtud.

Alegre María

Madre del gozo

Juega por todas las callejuelas

Ahora y en la hora

De nuestra muerte

Bailen

Amen.

(Vale la pena ser callejeras, 2019)

Esta acción hace que la obra rompa con esa barrera invisible, pero siempre impuesta, entre actrices y espectadores. El público es ahora parte de la imagen escénica, es un actor más de la obra generando una acción dramática contundente, lo que posibilita también que el mensaje

llegue de una manera más íntima y personal. Se ofrece una perspectiva didáctica-mental, donde el público se inmiscuye y vive la experiencia.

Acercar realmente al público al teatro. Cuando se habla de teatro invisible o de algunos experimentos escénicos en donde no se plantea la distancia, los actores y actrices “camuflados” con los transeúntes, logran crear mayor impacto, pues el espectador genera un grado mayor de identificación.

El teatro de calle trata de hacer lo mejor posible para que la gente del común se haga veedora de teatro. Tratando de que se identifiquen con lo que están viendo y así también reconozcan el trabajo de los artistas. Como el espacio público esta desvalorizado, también esta desvalorizado hacer teatro en él. Es muy difícil que el espectador pague por lo que ve en la calle, el hecho de la gorra es una parte importante de esta relación entre los actores y quienes observan, pues se hace también pedagogía de valorar el trabajo y por lo tanto pagar por la labor artística y cultural. En la calle el que tiene plata puede ver la función pero el que no tiene también la puede ver, no existe que el que tiene dinero está adelante, y el que no tiene esta atrás. Tampoco la separación de actores y actrices con los espectadores, en la calle el artista no está arriba en el escenario. Todos sobre el mismo suelo, todos iguales.

El actor y la actriz de calle



Fotografía IV. La López. Fotografía. Vale la pena ser callejeras.

El actor y la actriz de calle tienen que enfrentarse a la turbulencia de la vida callejera, sonidos de tráfico, perros, vendedores, dispersión, urgencia de los transeúntes. Están desprovistos de la intimidad y la seguridad que da la sala de teatro, por lo que es necesario un entrenamiento y dominio de la técnica actoral, que aunque parecida a la del actor de sala, tiene sus particularidades, especialmente en cuanto a la expansión de la energía. El rol del actor de calle requiere de un compromiso constante respecto al perfeccionamiento de una técnica puntual que lo prepare para el momento de accionar sobre el escenario callejero.

Se podría decir que en la calle el espectador es testigo de la soledad pública del actor y la actriz, en contraste con el actor de sala quien se encuentra arropado por elementos técnicos como la escenografía, luz y sonido.

La actriz y el actor de calle usualmente tienen como base de su entrenamiento, la improvisación, en los montajes callejeros los intérpretes aprovechan lo que la calle les ofrece, tienen la libertad para apropiarse de cualquier incidente que se produzca durante la representación. Una ambulancia, la respuesta inesperada de un espectador, un niño que camine por el escenario entre muchas otras escenas impensadas. La regla para el actor y la actriz sería utilizarlo, utilizarlo siempre.

Ellos y ellas deben estar listos para incorporar todo al presente de la obra y aprovechar esos nuevos elementos. Elementos que sí son considerados, pueden transformarse en herramientas a favor del actor, de la escena, de la obra misma. Si son negados, ignorados, es posible que se transformen en elementos que distraigan al público de la necesaria tensión de la escena y pierdan el hilo de la pieza teatral. El actor y la actriz deben, por lo tanto desarrollar sus sentidos, su capacidad de mirada periférica para poder captar todo lo que sucede alrededor, además de seguir adelante con la acción. Es un esfuerzo, una energía extra a la de la actuación en una sala cerrada.

Teniendo en cuenta que en la calle el actor y actriz están estado alerta constantemente es usual encontrar en las obras personajes de carácter simple, por nombrarlos de alguna manera, personajes con roles muy definidos, que tienen pocos o ningún cambio, que son claros en su acción dramática durante toda la obra. Así el intérprete puede mantenerse atento para resolver cualquier situación que se presente sin perder su rol y también el espectador puede llevarse una

idea clara de que personajes intervienen en la obra y que les sucede a pesar de los muchos posibles distractores que puedan aparecer durante la representación.

Es vital que los actores y actrices callejeros logren transmitir en su totalidad la fábula de la obra, atrapando por completo la atención de los observadores. Esto lo logran gracias a su entrenamiento constante, que lo sensibiliza frente al exterior. Sus cuerpos están dispuestos para crear, para reaccionar, para improvisar, sus cuerpos son atractivos a cualquier ciudadano que por allí pase.

El cuerpo

El entrenamiento en el teatro de calle es importantísimo. Siempre, antes de cada función se realiza una serie de rutinas para preparar el cuerpo, la voz, la mente y la energía del actor y la actriz. Es una forma de entrar en calor, salir de la cotidianidad corporal y disponerse a representar. El entrenamiento y calentamiento siempre ha sido parte esencial de la labor actoral tanto en sala como en calle. Para llevar esto a cabo, se dedica un primer tiempo de desbloqueo del cuerpo para prepararlo y llevarlo a un estado dinámico y creativo, un estado de alta energía disponible para el trabajo actoral en el espacio público. La actuación en el espacio abierto requiere mayor expansión de la energía y la proyección de la presencia en escena por parte de las actrices y los actores.

El actor y la actriz de calle necesitan de un trabajo de resistencia y estado físico suficientes para transitar por diferentes cambios que van desde caminar por el espacio; cambios de vestuario en pocos minutos; entrar y salir de varios personajes con sus respectivos cambios de ritmo, de voz y de posturas corporales; subirse y bajarse de zancos, andamios, tarimas y definitivamente mantener la atención del público durante toda la puesta en escena.

El cuerpo debe estar muy presente, se debe estar en un aquí y ahora absoluto, el cuerpo debe tener energía para poder atraer a los transeúntes que por allí pasen. Parte de la estética del teatro callejero tiene que ver con eso, con llamar la atención y ser convocante, la mayoría de las veces todo se realiza para afuera.

El cuerpo se expande, la voz también, los gestos son grandes y extravagantes. Por estas particularidades del teatro callejero es que encontramos tantas veces las máscaras, la acrobacia, elementos circenses, zancos, música y cantos, elementos que no pasan desapercibidos en la calle, la plaza, o el parque.

La búsqueda de ampliar las herramientas actorales es propiciada muchas veces por el grupo, por el colectivo de teatro calle que generan un ambiente de estimulación para que el actor y la actriz, formados en academias o teatros convencionales, se atrevan a buscar espacios y conquistar terrenos que hasta ese momento se les han sido negados por el aula o la sala. Un ejemplo de esto es el proceso que se lleva en el colectivo “Vale la pena ser callejeras” en donde desde un inicio se propone un entrenamiento desde y para la calle. Cada una de las integrantes propone diferentes entrenamientos que ha adquirido a lo largo de su carrera pero puestos siempre en el espacio público y abierto.

Con la voluntad de reconocer las sabidurías que cada una de las integrantes de esta colectiva tiene, los encuentros son protagonizados por una de las actrices. Cada una de nosotras ha compartido a modo de taller, experiencia o laboratorio, sus sabidurías, métodos y formas de vivir en el mundo teatral. Así, hemos aportado al grupo nuestros conocimientos que van desde el manejo de la voz, las diferentes expresiones teatrales del

gesto corporal, el canto, la dramaturgia y los zancos, hasta nuestras pretensiones sociales, políticas e intelectuales. (Vale la pena ser callejeras. 2019. p.2)

Se invita a salir del espacio de comodidad que es la sala, y se reencuentran las actrices con sus potencias creativas en territorios de mayor exigencia física y actoral. Esta exigencia y expansión del cuerpo es lo que ayuda a las intérpretes callejeras a manejar de otra manera su energía, una energía que le sirva para invadir ese espacio cotidiano en donde los espectadores se encuentran. Así en la calle podemos observar diferentes cuerpos y energías; el cuerpo cotidiano del público, el cual físicamente esta relajado pero atento y abierto a la comunicación, el cuerpo virtuoso, que alude al de los acróbatas, cirqueros, zanqueros y el cuerpo extracotidiano que es aquel cuerpo de la interprete callejera con una energía completamente expandida, creando formas y figuras con su cuerpo lo que resulta atractivo a las miradas del transeúnte.

Pero ante todo se necesita de un cuerpo enérgico, cuerpo que no se le permite soltar o bajar su energía, en la calle se está a un nivel máximo de expresividad y disposición siempre. Para que esto sea así el actor y la actriz deben entrenar de formas particulares, ahondar en técnicas que no siempre se encuentran en la formación tradicional que ofrecen las artes escénicas. Eugenio Barba (2015) en su tratado sobre Antropología Teatral, menciona que la técnica es el trabajo que prepara al actor para el proceso creativo de la puesta en escena, ayudándolo a incorporar las reglas del teatro al cual pertenece. Utilizando el cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas que dilatan la dinámica corporal, ponen en forma al cuerpo y lo reconstruyen para la ficción teatral, volviéndolo un “cuerpo artístico” y “no natural”. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”. De este modo la presencia del actor, su bios-escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje.

Para esto, el actor callejero suma al entrenamiento otras estrategias orientadas en un mismo sentido. Por un lado la adquisición de habilidades y destrezas: uso de fuego, zancos, acrobacia, malabares e instrumentos musicales. Además de un entrenamiento que lo aleje de las ideas clásicas de interpretación. Para este tipo de entrenamiento existen muy pocas academias que se especialicen en la formación de actores y actrices para espacios abiertos y no convencionales. En las universidades no existen asignaturas que brinden a los estudiantes herramientas para la calle ni que los pongan “a prueba” en dichos espacios.

Existen, sin embargo, algunas escuelas, cursos y talleres sobre actuación en la calle; un ejemplo de ello es la Escuela Internacional de Teatro Callejero: Proyecto pedagógico creado por el Teatro Taller de Colombia en 1993 en el Centro Poblacional de La Jagua, Municipio de Garzón, Departamento del Huila. Desde sus inicios se ha contado con el apoyo del Ministerio de Cultura, dentro del programa de “Formación Artística y Escuelas Concertadas” y de algunas instituciones nacionales. “El objetivo principal es la formación artística y cultural en el lenguaje del teatro calle y las artes circenses, brindando un programa pedagógico encaminado a compartir herramientas para el trabajo y el desarrollo humano y la instrumentación básica a jóvenes, niños y niñas de la región en riesgo de exclusión social, brindándoles la oportunidad de desarrollar actividades artísticas y culturales como opción de vida [...] El intercambio de experiencias con maestros nacionales e internacionales, la realización de encuentros de teatro y artes circenses y las presentaciones artísticas a nivel regional y departamental beneficiado a los creadores de las artes escénicas y a la población en general” (Fundación Teatro de Calle Colombia, 2011)

La voz

Otro factor importante es uso de la voz en el espacio abierto. Esta requiere una formación y entrenamiento específico. La calle demanda manejar una técnica donde se aprovechan los

resonadores del cuerpo del actor y la actriz, pero también los resonadores externos del espacio. Durante el proceso de ensayos y montaje se van encontrando lugares concretos que permitan el rebote acústico de manera natural para amplificar la palabra.

Como ya sabemos la calle tiene su propia vida por lo tanto sus propios ritmos, olores y sonidos. Esta realidad es la situación de base de todos aquellos que realizan teatro callejero, quienes son conscientes de la obligada convivencia con los demás ruidos que acontecen en el espacio elegido para la representación. El conocimiento de la arquitectura y los materiales son muy importantes para el trabajo vocal. Es conveniente estar cerca de paredes de materiales sólidos en los que pueda rebotar el sonido. Los materiales duros pueden devolver las ondas haciéndolas rebotar y lograr un cierto efecto de reverberación, pero en cambio las plantas, las maderas blandas, las telas, los cuerpos de las personas absorben el sonido.

Cicely Berry, preparadora vocal de la Royal Shakespeare Company, en su libro *La voz y el actor* (2006) propone pensar el suelo del auditorio como un espacio de resonancia, allí el actor y la actriz deben apuntar con la voz a un punto medio en el suelo entre su cuerpo y la pared de fondo de la platea. En el teatro callejero, este punto sería entre el actor y la primera fila de público. El sonido rebotará en el piso, elevándose y llenando el espacio. En cambio si el actor dirige su voz hacia arriba y afuera probablemente se perderá más rápido. Berry también afirma que el uso de la voz en espacios abiertos necesita mayor nitidez en la articulación y una colocación precisa de las palabras.

La voz es una de las herramientas más importantes en función del teatro callejero. Cuando se habla del hecho teatral se habla de algo que cuenta, que comunica, que narra y en este sentido la voz es parte fundamental de dicha comunicación. Pero en este acto comunicativo del

teatro no solo importa la voz, también juega un papel determinante la dramaturgia. Si bien una obra pensada y escrita para sala, un grupo la puede adaptar para la calle, la tarea no resulta tan fácil para el colectivo o director. Tendrá que pensar en el espacio que van a usar, las interferencias propias del lugar, la relación con el público, entre muchos otros elementos propios del hecho teatral en el espacio público.

La Dramaturgia

Cuando se habla de dramaturgia se habla de una estructura que contiene no solo el texto escrito, en donde se encuentran los diálogos y sucesos, sino en donde también se detallan muchos de los elementos necesarios para la escenificación de la obra. En el diccionario teatral de Patrice Pavis encontramos la siguiente definición de dramaturgia:

La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicas teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (p. 148)

Para encontrar dichos principios de construcción de la obra a los que se refiere Pavis, es necesario tener en cuenta, en la dramaturgia para la calle, el espacio y el tiempo. Si se requiere equipo técnico o modificación del espacio, si el espectáculo es itinerante o fijo, si se requiere iluminación, sonido, tarimas, zancos, fuego, banderas u otros artilugios escénicos. Los dramaturgos callejeros buscan, usualmente, historias que tengan que ver con el espacio público como epicentro del trabajo de escritura.

La dramaturgia para espacios abiertos resulta muy interesante, requiere de todo un estudio y rigurosidad, sin embargo, es curioso encontrar que son realmente pocos los textos que se escriben pensados exclusivamente para la calle. Es común encontrar adaptaciones, de obras clásicas o convencionales, para espacios abiertos en donde se modifican muchos elementos para que funcionen en la calle pero que en sí su dramaturgia no fue pensada desde un inicio para este tipo de espacios.

El trabajo de escritura para la calle tiene sus distintivos, el dramaturgo o dramaturga tiene a su disposición un espacio que se ensancha, se atraviesa y se eleva. Tiene la posibilidad de trabajar con elementos inmensos y de alto riesgo (andamios, tarimas, zancos, fuego, espadas, andas), tiene la ciudad como telón, escenografía y ambiente sonoro, lo que genera una reflexión entre la poética de la obra y la ciudad.

También, tiene la posibilidad de romper los espacios delimitantes de actor y espectador, en la dramaturgia callejera es muy importante tener en cuenta el papel del público tanto para los diálogos como para los juegos e imágenes escénicas.

Existen muchas formas de crear textos dramáticos para calle; el grupo Vendimia Teatro en su obra “Abanderadas y cargadores” crea una dramaturgia a partir de la exploración de textos de Eduardo Galeano, cada uno de los actores de la obra toma uno o dos textos como inspiración para la construcción de escenas callejeras. Se recopila un material para la dramaturgia a partir de las escrituras corporales de los actores y actrices, de los hallazgos escénicos y de las improvisaciones.

Después de la exploración se ordena el material creando una secuencia con los cuadros y se arma un hilo conductor entre ellos. Este hilo conductor se divide en dos elementos: el primero,

son las banderas, objeto esencial y narrativo de la obra, y el segundo, un personaje, la pajarita, que viaja a través de los cuadros invitando siempre al espectador a transitar con ella.

En el colectivo Vale la pena ser callejeras, la construcción del texto dramático fue diferente, para la narrativa se indagó sobre la metáfora del tejer y destejer, evidenciando comportamientos arraigados en la cultura, que como artistas y mujeres quieren desestructurar. Estas mujeres buscan en la puesta en escena una apertura hacia la otredad, hacia lo híbrido.

Siendo una producción completamente femenina su dramaturgia tiene distintivos. Tratar una dramaturgia femenina es hablar de una situación generalizada para toda expresión femenina. Cuando se escribe de mujer para mujeres tratando temas femeninos todo se tiñe de un color diferente al que estamos acostumbrados. Su temática, su estética, su construcción de imágenes, su discurso y hasta el mismo lenguaje que emplea, lenguaje que se puede considerar subversivo para el patriarcado, son puntos de partida para pensarse otras formas de escribir y hacer teatro.

El aspecto subversivo en la obra que crean las callejeras tiene que ver con el destejido, con la ruptura a lo tradicionalmente impuesto. El espectador ve mujeres en escena bailando y cantando contra el peso de la tradición, contra las violencias impuestas, contra las críticas sociales... Las callejeras, en cuanto autoras y creadoras, no niegan la tradición, sino la discuten y la enfrentan.

En la primera etapa de construcción se toman dos listas, una de “opresiones” que llamaron tejidos y otra de “liberaciones” destejidos. Cada actriz o grupo de actrices, según la sesión, tomaba una palabra de cada lista y creaba una imagen, que con el paso de las semanas se fueron convirtiendo en escenas que no solo narraban para la calle sino con la calle, pues todas y cada una de ellas fueron creadas en el espacio público.

Finalmente se crea un texto en donde se ordenan las imágenes y las canciones para narrar como estas actrices, que en la obra toman el nombre de “destejedoras”, van soltando esos hilos que a lo largo de sus vidas las han tenido atadas y no solo a ellas sino a las mujeres del público a quienes invitan a ser parte de la obra, convirtiéndolas en protagonistas. Las callejeras crean un texto desde la calle, para la calle, pensado en todos los elementos que allí circulan e involucrando al público no como testigo sino como actuante.

Los dos textos, tanto el de Vendimia Teatro como el de Vale la pena ser callejeras, están compuestos de acotaciones técnicas y otras tantas dramáticas que dan cuenta de aquello que sucede en el drama. Los textos dramáticos para calle finalmente están contruidos a modo de hoja de instrucciones que se van materializando en la medida que evoluciona el propio espectáculo. Es en este tipo de obras en donde más se juega y se construye con lo imprevisto, esto lo tiene que tener en cuenta la dramaturga o dramaturgo.

El espacio social condiciona la temática, la estética, la música, la escenografía y la noción de escritura, que en la calle se caracteriza por la praxis corporal como generadora de textualidad. La dramaturgia es concebida a partir de indagaciones vocales y gestuales de cada uno de los participantes de la obra lo que permite una estructura de creación horizontal.

A esto se suma la necesidad de tener en cuenta elementos como la imposibilidad de contener la naturaleza, humana y climática, los olores, los sonidos, las escenas del cotidiano de cualquier ciudad, en fin de controlar el espacio vivo que es la calle, lo cual condiciona no solo la manera de escribir o trabajar sino la representación misma.

Conclusiones

Este trabajo de investigación demuestra que por teatro de calle no debemos entender una disciplina diferente al teatro, ese que goza del privilegio de ser nombrado sin cuestionamientos y que es enseñado en todas las academias de artes, pues siempre que exista la convención escénica, en donde se comunican los actores y actrices con los espectadores, se llevará a cabo el fenómeno teatral.

Sin embargo, sí se deben señalar ciertas particularidades para esta forma de hacer teatro, que son tan desconocidas para la mayoría de teatristas profesionales, y que se intentaron señalar en el presente trabajo, entendiendo que el teatro callejero no es solo una forma de hacer teatro cercana al público y a lo público sino que también es una escuela para actores y actrices, que los obligan a potenciar todas sus habilidades artísticas.

Cuando se menciona el teatro de calle se piensa en él como un fenómeno apto para todo tipo de espectador, debido a su carácter público, es decir, debido al espacio que se ha elegido para su presentación, y que lo condiciona. Esta es una de las características más especiales de esta forma de hacer teatro puesto que saca el producto artístico de los círculos sociales a los que está acostumbrado y lo pone ante los ojos de cualquier ciudadano independientemente de su condición social o sus conocimientos artísticos. El teatro callejero es de y para el pueblo, para la calle, para el transeúnte, para todos.

Si se piensa en la calle, enseguida se inventan nuevas formas de presentar la ficción pues cada ciudad tiene su particular geografía, arquitectura y hasta sus ciudadanos son diferentes. La ciudad se convierte entonces en un potenciador creativo. Si el teatro cerrado o de sala da la

seguridad de hacer o en algunos casos de disponer gracias a sus recursos técnicos y escénicos; el teatro de calle ofrece la posibilidad de la sorpresa, la improvisación y la incertidumbre.

Es fundamental rescatar esta palabra, que tanto asusta en la escena, la incertidumbre, lo imprevisto que tiene el teatro de calle y con lo que se juega constantemente, es una herramienta poderosísima para el entrenamiento y la formación de la actriz y el actor. Aunque en el teatro callejero se ensaye igual que en el teatro de sala, en este caso se hace referencia a la carga horaria, nada está definido en su totalidad, se sabe de antemano que cada función tendrá variaciones increíbles y emocionantes frente al desarrollo de la obra. Empezando por elementos tan incontrolables como el clima, los transeúntes y las situaciones que cada día ocurren en las calles.

Sobre los elementos de formación que participan en la creación, en el teatro de calle debemos concluir que son los mismos que resultan suficientes y necesarios para el teatro de sala, no se requiere un actor diferente pero sí una vocación y una energía diferentes. Energía y disposición capaces de llenar espacios abiertos de enormes dimensiones y de convocar al que “no fue invitado”, al que nunca ha visto teatro, al vendedor, al niño, al policía... Cualquier actor o actriz profesional o en formación podría dedicarse al teatro callejero pero muchas veces cuando se encuentran en estos espacios se sienten despojados, cortos de herramientas y esto es normal puesto que la academia no se ha dado a la tarea de brindar herramientas para el oficio en espacios no convencionales, es entonces cuando se vuelve un trabajo empírico y por tanto muchas veces subvalorado. Al no tener una formación y acreditación profesional se ve el teatro de calle con menos “respeto” que el teatro convencional o de sala.

Al finalizar este trabajo y leer varias investigaciones dedicadas al trabajo escénico en la calle, es evidente la importancia de que este llegue a la vida académica, Carlos Araque (2009) habla sobre esto en su libro “El teatro está en la calle”.

El teatro y arte escénico de calle se enmarca en un modelo que no se rige por la capacidad de indagar sistemática y metódicamente sobre el conocimiento, sino en aplicar pragmáticamente el saber que se posee, lo que hace que se transmita técnicamente de una generación a otra, lo cual es importante, pero no da la posibilidad de enriquecerlo con el aporte que puedan realizar las academias de arte y, sobre todo la investigación perfilada desde una mirada académica.

Es necesario para el arte escénico callejero colombiano consolidar unas técnicas pedagógicas que permitan activar niveles de calidad y formas de proceder en cuanto a actuación, puesta en escena y dramaturgia se refiere. (p.11)

Sin lugar a dudas la pedagogía o formalización del teatro callejero ayudaría no solo a formar actores más completos sino que potenciaría todo el universo de técnicas que allí se condensan. El teatro callejero hace de lo híbrido uno de los rasgos de su poética. Sus espectáculos condensan técnicas del clown, del bufón y de otras teatralidades tales como el circo, el ritual, la murga, el carnaval, los juglares y la commedia dell'arte.

El teatro de calle se sostiene en su mayoría en el trabajo independiente, en la autogestión, en sistemas de producción participativos, horizontales y artesanales. El teatro afuera de los espacios cerrados, afuera de la academia, afuera de la sala es una oportunidad para aprender, para jugar, para apropiarnos de nuestras calles, plazas, parques, es una oportunidad para convivir en un espacio que es de todos y todas.

Bibliografía

Araque, Carlos. (2009). El teatro está en la calle: Disímiles estéticas del teatro callejero. Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Boal, Augusto. (1972). Categoría del teatro popular. Buenos Aires: CEPE.

Barba, Eugenio. (2015). Tratado sobre antropología teatral. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 9. Diciembre de 2015. pp. 206 – 223.

Barthes, Roland. (2009). Escritos sobre el teatro. Barcelona: ed. Paidós.

Bajtin, Mijail. (2003). La cultura popular en la edad media y el renacimiento. Madrid. Alianza Universidad.

Berry, Cicely. (2006). La voz y el actor. Madrid. Alba Editorial.

Buenaventura, Enrique. (1965). Páginas de cultura. Cali. Publicación de instituto popular de cultura de Cali.

Colección teatro en estudio (2006) Bogotá en escena 2005, noventa ensayos de crítica teatral. Bogotá. Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Cuellar, José Tomás. (2016). Los tiempos de la desenfrenada democracia. Una antología general. México. Fondo de cultura económica.

Dubatti, Jorge. (2008). Cultura teatral y convivio. Revista Conjunto. p. 136.

García, Santiago. (1994). Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria.

Pavis, Patrice. (2002). Diccionario de teatro. Barcelona. Paidós.

Sanchis, José. (1999). Ñaque o de piojos y actores. Ciudad Real: Editorial Ñaque.

Subirats Chantal. (2013). El ceremonial Militar Romano. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.

Tello, Arturo. (2006). El significado de tropo desde la concepción de género en el mundo medieval. *Revista de musicología*. Vol. 29. (Nº 1), págs. 45-58.

Webgrafía

Aldunante, Lula (2019). About Español. Recuperado de <https://www.aboutespanol.com/el-origen-del-carnaval-1278444>

Teatro Taller de Colombia. Tomado de <http://www.teatrotallerdecolombia.com>, recuperado el 20/ 12/2019