

El cuerpo: una arquitectura fantástica. Apuntes en torno al trabajo del actor de teatro en espacios abiertos

Lic. Araceli Mariel Arreche¹

*Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol,
no tiene un lugar
pero de él salen e irradian
todos los lugares posibles,
reales o utópicos.*

Michel Foucault

Resumen

El presente artículo busca definir las características del teatro de calle buscando los fundamentos de esta modalidad. En pos de este objetivo, se analiza el trabajo del actor en cuanto a su formación técnica específica para el trabajo de calle; el rol del espectador y la estructura del acontecimiento convivial callejero.

Palabras claves

Teatro callejero – Entrenamiento del cuerpo – Convivio callejero

Resumo

O presente artigo procura definir as características do teatro de rua procurando os fundamentos desta modalidade. Em pos deste objetivo, analisa-se o trabalho do actor quanto a sua formação técnica específica para o trabalho de rua; o papel do espectador e a estrutura do acontecimento convivial de rua.

¹ Artista plástica, dramaturga y Licenciada en Artes (de la Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), en la Universidad del Salvador (USAL) y en la Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica – ENERC – para el Centro de Formación Continua y Producción – CeFoPro- Email: marreche2@yahoo.com.ar

Palavras chave

Teatro de rua – Treinamento do corpo – Convívio de rua

Vivimos en un tiempo donde el rasgo principal del arte es su des – definición² y donde el teatro parecería volverse menos evidente. Así como el arte en general, el teatro está por doquier, su centro no está en ningún sitio y su periferia es indecisa. Esta *porosidad* de las marcaciones, así como el *eclecticismo* en los gestos artísticos característicos de nuestra época, hizo de la calle – el espacio de lo público - un lugar “intervenido” por diversas prácticas artísticas que lo eligen en tanto ámbito destino. El teatro callejero es parte de esta cartografía compleja, es una de las diferentes teatralidades que lo cruzan con las que comparte el fundamento de un reclamo: una *nueva mirada espectral*.

Ante esta pluralidad se nos hace necesario, entonces, volver a los fundamentos de la modalidad del teatro callejero como práctica específica, indagándola en su naturaleza estética (condición “de arte”).

La definición que André Carreira arriesgaba a propósito de la experiencia del teatro de calle en los ochenta planteaba que abarcaba a

todos los espectáculos al aire libre fuera de un espacio teatral convencional, apropiado temporalmente para el hecho teatral y permeable a un público accidental. Esta modalidad teatral se vincula, esencialmente, con la necesidad de los teatristas de establecer un contacto directo con un amplio espectro de público que no frecuenta las salas teatrales. (Carreira, 2003: 33)

Si bien el autor reconoce entonces que hay una amplia gama de espectáculos al aire libre, exigiendo una redefinición de lo que se designa como Teatro Callejero, y manifiesta también la necesidad de pesquisar en él en tanto *teatralidad* (en relación a lo específicamente teatral), su trabajo se orienta – como lo expresa el arribo a la definición citada - a pensarlo en oposición al teatro de sala. Hoy la realidad del teatro, su multiplicación en espacios no convencionales (hospitales, cárceles, etc.) y la convivencia de

² Siguiendo los dichos de Elena Oliveras, en: *Estética .La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2004, p. 64.

una práctica – en tanto lenguaje - compartida con otras teatralidades, como por ejemplo la del Teatro Comunitario, hacen de esa definición sólo un punto de partida con una actualización imprescindible³. El Teatro Callejero elige la calle para su práctica escénica⁴ y busca hacer del público accidental un espectador⁵. Ambas elecciones están sustentadas en un principio ideológico de base: la democratización del lenguaje y del espacio. Como lo afirma el Grupo *La Runfla* en el último Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos (2009), la práctica escénica es

(...) un desafío artístico, profesional e ideológico; y la ejercemos como un derecho. Amamos nuestra práctica escénica en la calle, en ese difícil y áspero territorio en disputa, pues nos mueve la convicción de poder encontrarnos con nuestros semejantes para celebrar este rito ancestral del teatro en un espacio que es de todos, con la apropiación del mismo desde un uso responsable; tal es nuestra interpretación de lo público. (Arreche, 2010)

³ El acercamiento y participación en el año 2003 y en el 2009 en el 2do y 5to Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos en Parque Avellaneda nos permitirá llevar adelante la indagación en este sentido, sirviéndonos de las diferentes manifestaciones de los grupos.

Los grupos profesionales que se presentaron en los encuentros mencionados son: *Teatro a la Intemperie*, *Brazo Largo*, *El Bavastel*, *La Runfla*, *Oxo Teatro*, *Caracú*, *El Reciclao*, *Tierra Verde*, *Fugadetelón*, y *Elenco Estable* - todos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires-. *El Baldío* (Palomar), *TercerCordónTeatro* (Moreno) - de la provincia de Buenos Aires-. *Kasalamanca* (Río Negro), *La Tramoya* (Santa Fe) , *La Pericana* (Mendoza), *La Rueda de los Deseos* (Mendoza) y los grupos *Tecal* y *Ensamblaje* invitados de Colombia. Si bien todos ellos cuentan con diverso tipo de experiencia en común y diferentes formaciones, todos dan cuenta de un fuerte compromiso con el trabajo colectivo, con lo social, y con el teatro como experiencia estética y modo de vinculación del arte con lo social-político.

⁴ Es aquí donde creemos reconocer el fundamento de una teatralidad distinta al teatro comunitario en tanto éste último elige la práctica escénica para decir sobre lo público.

⁵ Subrayamos la condición de pasaje: de *público* a *espectador* en tanto fundamento de la *estructura convivial* que pone de manifiesto la indagación sobre ésta teatralidad y que buscamos aquí desarrollar.

Ahora bien, esbozar una reflexión estética demanda preguntarse cómo dichas elecciones nos ayudan a comprender la experiencia en tanto *teatralidades poiéticas*. (Dubatti, 2007: 152) Si bien todo espacio no convencional enfrenta a sus agentes productores con el problema de



la planificación de las estrategias necesarias en la búsqueda de garantizar el encuentro, la designación del lugar destinado a la escena y su correlato - el destinado a la actividad espectral - una vez fijado, se vuelve convención. Este principio no se verifica en la calle. Daniel Conte - actor de *La Runfla* y director de *Tierra Verde* - lo reconoce al afirmar que en el teatro callejero “(...) *no existe lo establecido. Y es así, porque el vínculo entre actor y espectador se produce en estado puro. No hay convención en la mayoría de los casos y si la hay ésta se puede abandonar cuando se quiera.*” (Alvarelllos, 2007: 147)

Esto hace que el teatro callejero se sirva de un repertorio de procedimientos expresivos para jugar un acontecimiento en permanente riesgo⁶, un hecho donde el contrato implícito entre actor - espectador se renegocia permanentemente para que exista el *convivio*⁷. Como lo observa otro de sus practicantes, Paco Redondo, se trata de “*establecer un pacto en el que ambas partes juegan a que esa plaza, en ese momento, es otra cosa, y que es verdad que eso está sucediendo*”. (Alvarelllos, 2007: 155)

La calle no puede ser apropiada por el hecho teatral. Su naturaleza pública no sólo condiciona los procedimientos expresivos, estéticos, técnicos e ideológicos como lo manifiesta Carreira, sino que rivaliza con la naturaleza del acontecimiento teatral de tal modo que es en ese juego inestable - entre lo representacional y lo presentacional, de la ficcionalización a la esfera del trabajo - donde se funda la identidad de la *teatralidad*

⁶ Un riesgo mayor al que como *acontecimiento aurático* tiene el teatro, que se funda en la intervención de la calle.

⁷ Entiéndase por *convivio* a: “(...) la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana”. (Dubatti, 2008: 28)

poiética callejera. “(...) Hace falta una violencia del signo para que se imponga al nivel de interferencia que en la calle es alto.” (Paco Redondo)⁸

Desde sus propias lógicas, la calle se resiste al diálogo entre la “creación fundadora” – la de los artistas – y la “creación dirigida” – la de los espectadores – durante el convivio teatral⁹. Roberto Uriona del grupo *Diabломundo* lo registra al distinguir entre el hacer teatro callejero y el hacer teatro en la calle, “*Una cosa es montar algo al aire libre y hacer un ruedo, y otra cosa es tomar todo lo que está en la calle y hacerlo parte del espectáculo, [el quehacer] exige una decisión estética.*” (Alvarellos, 2007: 151)

Se trata entonces de indagar en la naturaleza del convivio callejero (en su dimensión diacrónica y sincrónica), tomando por centro al actor en tanto encrucijada expresiva en donde se cifra la responsabilidad de romper la lógica de la calle.

Rastreando en los dichos de los artistas callejeros, la búsqueda de un “lenguaje propio” y la necesidad de una “formación específica” son las inquietudes que se repiten en la mayoría de los grupos. El dictado de cursos, la apertura de escuelas y la aparición de nuevos artistas, corolario de estos espacios, prueba que para ser actor de calle, en primer término, se necesita una técnica.

Siguiendo la perspectiva de Eugenio Barba en su tratado de *Antropología Teatral*, se entiende por técnica¹⁰ al trabajo que prepara al actor para el proceso creativo del espectáculo, ayudándolo a incorporar el modo de pensar y las reglas del teatro al cual pertenece, y como valor en sí mismo en lo que corresponde a la profesión del teatro. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra- cotidianas que dilatan la dinámica corporal, ponen en forma al cuerpo y lo reconstruye para la ficción teatral, volviéndolo un “cuerpo artístico” y “no natural”. Gabriela Alonso (actriz del grupo *La Runfla* y directora del grupo *Teatro a la Intemperie*) lo refiere al describirlo como:

⁸ En: Alvarellos, Héctor. 2007 *Teatro Callejero en la Argentina 1982 – 2006*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo: 154.

⁹ Dentro de la naturaleza diacrónica y sincrónica del convivio, llamamos convivio teatral “(...) al momento en que efectivamente se reúnen en el espacio y el tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad los artistas y los espectadores”. (Dubatti, 2007: 67)

¹⁰ La idea de Barba se sujeta a la de su referente, Grotowski, para quien el actor era capaz de crear signos, “sacudidas visuales, auditivas y psíquicas para el espectador y para la imaginación colectiva.” Dicha creación se basa en la lógica teatral que presupone una técnica. “El dominio de esa técnica se convierte en un proceso personal que permite al actor descubrir su flora y su fauna interior, alcanzando el territorio común de la imaginación colectiva.” (Barba, 2006: 45)

un trabajo de resistencia y estado físico necesarios para transitar diferentes cambios que van desde corridas de espacio, cambios de vestuario en pocos minutos, entrar y salir de los personajes con cambios de ritmo, de posturas corporales, subirse y bajarse de zancos, andamios, espacios de altura (...) sostener un personaje que muchas veces requiere de posturas no habituales y mantener atrapada a la gente en todo su desarrollo. (Alvarellos, 2007: 141)

Este cuerpo “extra-ordinario” - y su percepción en acción de forma coherente y real - depende de la eficacia de la base *pre-expresiva*, de este nivel de organización elemental del teatro. Y en ella, de los principios que en situación de representación organizada se modelan de forma diferente a aquellos de la vida cotidiana, principios que retornan, aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos.

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. Se trata de un antes lógico y no cronológico. (Barba, 2005: 25)

Un cuerpo *creíble* que da información en tanto lo pone en forma volviéndolo artístico / artificial.

Revisando la primera parte de los contenidos de capacitación del proyecto “Centro de formación del actor para su trabajo en el espacio abierto” (Alvarellos, 2007: 168-169) nos encontramos con los momentos del entrenamiento donde se subraya las condiciones de este cuerpo (cuerpo – voz) como “instrumento”. Un primer tiempo de desbloqueo para ponerlo en *situación lúdica*. Un registro primario desde la observación y la exploración en el espacio. Un trabajo que se concentra sobre el manejo de la energía y sobre los movimientos – *engramas motores* - en la búsqueda de “nuevos patrones para el comportamiento corporal y vocal”.

Se trataría entonces, de una nueva cultura del cuerpo del actor a través del entrenamiento donde se desarrollan nuevos reflejos nerviosos – musculares fijando una nueva coherencia, una segunda naturaleza artificial pero signada por el *bios*. “*Las diferentes codificaciones del arte del actor son, sobre todo, métodos para evitar los automatismos de la vida cotidiana creando equivalentes.*” (Barba, 2005: 56) “*Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner-en-visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión*”. (Barba, 2005: 85)

El cuerpo del actor se vuelve una entidad diferenciada aún antes de buscar una significación determinada, el equilibrio natural es rechazado y el actor interviene en el espacio con un equilibrio de “lujo”, un equilibrio inestable, complejo y con un alto costo de energía¹¹.

En la búsqueda de un “actor – animador” (Grupo *El Reciclao*) capaz de movilizar al público y atraer su atención en espacios abiertos. Un “actor – artesano” (Grupo *La Runfla*) que trabaja paciente y profundamente con su principal instrumento, el cuerpo, para indagarlo y transformarlo en la creación de su personaje. Un “callenauta” (Grupo *Tecal*) en tanto tiene que estar al acecho, ser un observador de la calle, navegarla e intervenir en ella.

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. Por otro la utilización dramática de aparatos, objetos y máscaras. Un cuerpo que insiste en no ser sometido a las lógicas de lo público, subrayando - como lo expresa Michel Foucault - sus recursos propios de lo fantástico que lo hace ser visible, “*el cuerpo como un gran actor utópico*” (Foucault: 2010,13) que lejos está de las ideas clásicas de interpretación (en donde la emoción es forma continua, en donde se encarna e interpreta) y que, como material representa, no reproduce. El cuerpo deviene en materia de un lenguaje cifrado que lo hace fragmento de espacios imaginarios que buscan comunicar.

Por fuera de la heterogeneidad de estilos que lo circulan, el teatro callejero hace del sincretismo uno de los rasgos de su poética. Sus espectáculos condensan técnicas del clown, del bufón y de otras teatralidades tales como el circo, la murga, y la comedia del

¹¹ Energía es un término de traducción compleja, que debe “ser llenado de virtualidad operativa”. La pensaremos aquí como aquella cualidad que posee el actor de “estar en trabajo.”

arte¹²; de una amplia tradición teatral que tiene como centro al actor. “*Un cuerpo dilatado según un espacio que le es interior y exterior a la vez*” (Foucault: 2010, 15)

Se trata entonces de un cuerpo exaltado, que hace de la trasgresión consciente su voluntad de juego, voluntad de transformarse de cuerpo *poético* a cuerpo *poiético*¹³

De algún modo la indagación de los cuatro momentos que presenta la estructura del *acontecimiento convivial* callejero (en su diacronía) nos acerca a comprender la especificidad de esta zona de experiencia y subjetividad singular.

El primer momento, el del *convivio pre – teatral*¹⁴, que es el momento del “llamamiento”, donde la mayoría de los grupos de teatro callejero trabajan la convocatoria desde diferentes estrategias en búsqueda del público¹⁵. Es un momento fundamental, donde se despliega la singularidad de esta teatralidad: los actores, desde la máscara de alguno de sus personajes, buscan sorprender al transeúnte y seducirlo de tal modo que lo acompañe al juego. El actor como *cuerpo poético* buscará transformar al transeúnte en público y concertar con él desde una participación activa su nueva identidad: la de espectador.

El segundo momento, el del *convivio teatral*¹⁶, es el del *acontecimiento poiético*. El pasaje entre el primer momento y éste es muy difícil de precisar en esta experiencia porque, como lo expresa el director de *La Runfla*, “(...) *no hay un escenario montado, ni planta de luces, ni butacas (...) el director elige el espacio ideal para la realización y allí se ubicarán los elementos que conformarán la actuación*” (Alvarellos, 2007: 145)

Es nuevamente el actor quien dará las claves, transformando en su hacer al público en “celebrante”.

¹² En especial la apropiación del código enérgico de actuación. Véase a Marcos De Marinis, 1997: 137-141

¹³ En tanto cuerpo que se diferencia de la vida cotidiana por el pasaje ontológico que implica al instalar otro régimen del ser en el ente poético, generando expectación y zona de experiencia y subjetividad singulares. (Dubatti, 2007: 179)

¹⁴ Momento de confluencia y concentración de teatristas y público hacia donde se producirá el acontecimiento poético.

¹⁵ Gabriela Alonso lo explica - al revisar algunos de los trabajos de *La Runfla*- del siguiente modo: “En los inicios los personajes con un bombo, un redoblante y algún otro instrumento voceaban el inicio de la función. Con el grupo hemos implementado diferentes formas de convocatoria en relación al espectáculo desde un sendero de antorchas en *Fuenteovejúncia* en el que los actores iban sumándose en escenas de juego de pueblo a lo largo del parque, o como en *El Gran Funeral* que el público trasladaba un féretro acompañado por un cortejo fúnebre”. (Alvarellos, 2007: 145)

¹⁶ Momento en el que se da la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio).

Desde siempre el actor deberá estar alerta a qué ocurre con el entorno y con el público que está muy cerca, casi en contacto con uno, a veces interviene, opina, a veces se ubica de manera inesperada en relación a la escena y aquí aparece la gran compañera, la adaptación. Más que nunca el actor deberá buscar la posibilidad de resolver en escena inconvenientes que pueden surgir, interferencias sonoras, movimientos entre los espectadores, impredecibles que suelen aparecer. (Alvarellos, 2007: 146)



Las palabras de Gabriela Alonso (actriz de *La Runfla*) así como los dichos de los actores del *Teatro Ensamblaje* al referir a un cuerpo permeable, presente, perceptivo y abierto “a todo lo que pueda surgir, ya que eso permite jugar con cualquiera de sus reacciones”. (Grupo *Teatro Ensamblaje*)¹⁷ refuerzan la hipótesis que sostiene este itinerario: la calle no puede ser apropiada, se resiste a transformarse en espacio de lo escénico y el actor de calle lo sabe. Esta tensión ontológica es lo que funda la *teatralidad poiética* del convivio callejero.

El tercer momento, el del *convivio de los intermedios*, es el de los desplazamientos del público de un punto a otro de la geografía elegida para el desarrollo de las escenas. A diferencia de otros espacios - convencionales o no convencionales- la calle exige a los teatristas que este momento no sea percibido como intervalo por parte de sus espectadores. Es una instancia que de transitarse – muchos espectáculos callejeros no lo hacen – necesita de un arsenal de estrategias por las que el actor abandona la escena pero no su condición de cuerpo – espectáculo.

Y por último, el momento denominado *convivio post – teatral*, que es el momento de cierre. Este tiempo de clausura dista de otras teatralidades en su movimiento, en principio porque el teatro callejero profesional hace de “la gorra” (un momento clave, el de recaudación) un último ritual.

¹⁷ En: ARRECHE, Araceli. 2010. CUERPOS A LA INTEMPERIE. *Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos*, Buenos Aires, AINCRIT.

En tanto muchos de los espectáculos exaltan la condición festiva del convivio, una vez que éste ha finalizado los allí reunidos son convocados a otras celebraciones de orden *convivial no teatral*¹⁸.

Por otra parte, la desconcentración en este tipo de teatro no sólo lleva a los actores a ser sus propios técnicos (son los responsables del desmontaje y guardado de todos los elementos) sino a encontrarse con el público desde otros tipos de intercambio. *La Runfla* lo resume así:

Nosotros hemos tenido actores que venían de hacer solamente sala, y se maravillaban de la posibilidad de actuar y que alguien que te estuvo mirando de pronto te abrazara y te dijera que le gustó lo que vio, habiendo pasado segundos. Porque no hay eso que te vas, que te desmaquillas y salís a las dos horas. Se desmitifica al actor que sale de ese halo de misterio que se puede fabricar en una sala.”(Alvarellos, 2007: 156)

A modo de sumario, donde nos hemos concentrado en las dinámicas de la “creación fundadora”- la de los artistas - interesa subrayar dos principios en los que se diseñaría la poética del teatro callejero:

- *el actor como cuerpo permeable a la contingencia*. La naturaleza del convivio teatral exige un actor entrenado – con habilidades y técnica -. En tanto cuerpo soporte y garantía de la experiencia concentra sobre sí la construcción del entramado escénico. El teatrista callejero privilegia lo colectivo, la necesidad de “agruparse para crear” está íntimamente ligada con la visión estético-ideológica que busca desarrollar. Se trata de recuperar el espacio de la reunión activa y productiva con el otro; de restaurar el ámbito de encuentro como generador de proyectos.
- *el público como celebrante*. Centro de preocupación para la mayoría de los grupos, se busca hacer del público un espectador activo, que participe de la representación como si ésta fuera una celebración en el sentido bajtiniano del término, que no se vea forzado a ella sino que se entregue de manera gozosa.

¹⁸ Por ejemplo en *Antonio Gil, ese gauchito correntino*, el grupo *La Tramoya* culmina su espectáculo regalando panes entre los participantes, propiciando un nuevo espacio “de todos.”

Dentro de las teatralidades que intervienen el espacio público¹⁹ (sociales y *poiéticas*), el teatro callejero se funda en la querella entre *vida* y *arte*. Es una *poética de tensión ontológica* ya que establece relaciones de cruce entre *vida* y *poíesis* en el acontecimiento teatral. (Dubatti, 2007: 181) En tanto *matrices estructurales*, la calle - desde su propia lógica- y el teatro - desde sus convenciones - proponen una variedad de combinatorias en su cruce: separación, des-delimitación, yuxtaposición alternativa, e inclusión (o inserción). El actor – cuerpo poético y poiético - carga sobre si la responsabilidad de dar visibilidad a esta dramaturgia, de ser punto cero del mundo, ámbito de cruce desde donde se expresa. “*Un cuerpo que irradia todos los lugares posibles, reales y utópicos*” (Foucault: 2010, 15) abriéndose paso en el juego de un equilibrio inestable que busca crear esa *heterotopía* (contraespacio) ligada al tiempo: el teatro, en un espacio público: la calle.

¹⁹ A los fines de este trabajo la condición de lo público no ha sido desarrollada más allá de un sentido general aludiendo a su carácter de espacio abierto, y no teatral. Se reconoce la necesidad de otros estudios que lo contemplen en tanto espacio socio - político y describa e interpreta sus dinámicas en relación al teatro callejero.