

# Delimitación del concepto de teatro callejero

(Un aporte a la investigación)

Por André Luiz Antunes Netto Carreira

La investigación del fenómeno del teatro callejero presenta una problemática particular. Hasta hoy, los investigadores han dedicado poca atención a este tema y, por consiguiente, existe una considerable carencia de informaciones disponibles al respecto. El objetivo de este artículo es aportar elementos que favorezcan la discusión y la investigación sobre el trabajo de los teatristas de la calle, delimitando el concepto de teatro callejero.

Las experiencias contemporáneas de teatro callejero tienen como referente un complejo conjunto de prácticas de teatro al aire libre, que van desde el teatro medieval hasta el surrealismo, pasando por el teatro de Agit-prop ruso, sin dejar de tomar prestado elementos de algunas prácticas orientales. Podemos afirmar que esta complejidad de influencias se manifiesta, en la actualidad, en una amplia

diversidad de modelos y formas teatrales callejeras.

El hecho teatral en la calle existió desde el advenimiento de la ciudad misma. Pero, tal cual lo conocemos hoy, como hecho teatral paralelo a la teatralidad del espacio cerrado, surge en la Edad Media, en el momento en que una vertiente de realizadores de teatro religioso, una vez impedida la representación en los templos, optó por utilizar los espacios

abiertos de la ciudad, en los cuales pasó a convivir con narradores, cómicos y todo tipo de artistas trashumantes. Este teatro religioso, apoyado por las corporaciones de oficio, se combinó posteriormente con el desarrollo de las fiestas civiles. Por otro lado, la tradición del juglar medieval se vio renovada por los artistas de la Comedia Italiana -Commedia d'ell Arte- que cruzaron toda Europa con sus guiones y personajes característicos.

A partir del siglo XVIII, las expresiones que dieron continuidad a la tradición del espectáculo del teatro callejero se dispersaron, constituyéndose en un corpus difícil de delimitar. Si bien el teatro de feria guardó una continuidad relativa, el eslabón más fuerte de la tradición consistió en la fiesta pueblerina (particularmente en Europa), ya sea en el carnaval, o las fiestas religiosas.

A principios del siglo XX, observamos, en la naciente Unión Soviética y en Alemania, movimientos políticos intensos acompañados por una vigorosa actividad teatral con experiencias callejeras. Las

prácticas del teatro de agit-prop ruso, del teatro político de Erwin Piscator e Bertolt Brecht fueron, posteriormente, referentes decisivos en la creación de los grupos teatrales de calle de los años 60/70. En este período, también se observó la presencia de influencias relacionadas con búsquedas ceremoniales y ritualistas, a partir de prácticas teatrales articuladas en comunidades. La efervescencia cultural y política de este período, fuertemente influenciado por el pensamiento marxista y, al mismo tiempo, por los movimientos pacifistas-colectivistas facilitó esta aproximación. Es importante remarcar estas influencias porque fue en las décadas de los '60 y '70 que se abrieron los caminos para la consolidación del teatro callejero actual.

Algunas distorsiones en la percepción de los roles, que estas influencias cumplieron en la conformación de las prácticas actuales de teatro callejero, propiciaron definiciones poco precisas respecto de esta modalidad teatral. Estos abordajes parciales, usualmente, ponen el

acento en el carácter político del hecho teatral en la calle. Un ejemplo claro es la definición que dice se trata de “un movimiento teatral de finales de los años sesenta, sobre todo en los Estados Unidos, cuyos grupos actúan al aire libre en plazas, calles, parques, *campus* universitarios, etc., escenificando y comentando hechos de la actualidad con un afán crítico y polémico”<sup>1</sup>.

También es interesante notar que la expresión “teatro callejero” ha sido utilizada para definir una amplia gama de espectáculos teatrales al aire libre, en consecuencia, el campo de investigación se hizo muy amplio y con límites poco preci-

sos. En 1987, Jorn Langsted aclaraba que “El término teatro callejero era utilizado originalmente para cierto fenómeno teatral en una situación histórica precisa, pero pronto comenzó a ser utilizado en un contexto mucho más amplio; así, cualquier forma de performance que tiene lugar en la calle pasó a ser llamado teatro callejero” (Langsted, 1987: 45). El problema central de esta delimitación es que, aunque las características del espacio escénico sean determinantes para definir las características de la teatralidad callejera<sup>2</sup>, al considerar apenas el espacio escénico de la representación como parámetro, se corre el



riesgo de colocar, en la misma categoría, manifestaciones tan distintas como una puesta en escena en la esquina de una ciudad, un desfile de carnaval, un *meeting* político, una feria, o cualquier representación en un anfiteatro al aire libre.

Para profundizar en estas cuestiones, es necesario apreciar diferentes abordajes sobre el tema. El estudioso francés Patrice Pavis, en su *Diccionario de Teatro*, dice que el teatro callejero es un teatro cuya "voluntad de abandonar el recinto teatral responde al deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social" (Pavis, 1980, 477). En 1991, Carlos Risso Patrón, desde su experiencia como director del *Grupo Teatral Dorrego*, de Buenos Aires, afirmaba que lo esencial en el teatro callejero es el acercamiento a la gente común de la calle, que este teatro es aquel que "busca un público perdido"<sup>3</sup>, que busca una comunicación con las franjas

de la población que no tienen acceso al teatro. Ya Maryat Lee, directora del grupo *Soul and Latin Theater* (SALT), de New York, definió el teatro callejero como "un teatro cuya materia prima es el pueblo constituido en actor y en público"<sup>4</sup>, en tanto que el crítico brasileño Elias Fajardo propuso que "el teatro callejero tiene como principal objetivo una interacción con la realidad, en un intento por participar y cambiarla"<sup>5</sup>.

El director e investigador inglés Bim Mason afirma que la diversidad de los espectáculos callejeros hace necesaria una clasificación. Mason delimitó dos grandes aspectos, de acuerdo con los objetivos de los artistas, a los que clasificó como entretenedores, animadores, provocadores, comunicadores y artistas performáticos. En segundo lugar, distinguió los diferentes métodos de trabajo: estacionario o móvil, y examinó los aspectos de la logística de los diferentes tipos y dimensiones de actividad teatral callejera. (Mason, 1993, 7)

Excluyendo el abordaje de Bim Mason, las anteriores pro-

posiciones tienen en común el hecho de no considerar como central, en la delimitación del teatro callejero, los lenguajes del espectáculo y los procedimientos técnicos utilizados en el proceso de realización escénica. Hacen hincapié en los objetivos y propuestas ideológicas de los grupos realizadores, o en la situación social de éstos.

Es correcto afirmar que el discurso que proclama la necesidad de salir en busca del público, expresa el compromiso social presente en el ideario de la mayoría de los grupos callejeros. Este compromiso no se limitaría a encuadrar la estética en el marco de la cultura popular y hacer un teatro de denuncia, sino que, también, apuntaría a establecer un vínculo con el público, basándose en la supuesta necesidad que este público tendría del espectáculo callejero. Esta necesidad existiría porque el teatro, transformado en un arte "elitizado", se habría alejado de su ámbito natural y, consecuentemente, sería necesario articular un discurso teatral alternativo.

Como vimos anteriormen-

te, en el discurso ideológico asociado al teatro callejero, aparece como elemento vital la necesidad de acercamiento a un **público popular** que estaría particularmente excluido del hecho teatral. Sin embargo, es discutible que el público peatón conforme una audiencia popular. El sólo hecho de presentar el espectáculo en la calle no determina que el hecho teatral se constituya en una manifestación de arte popular. Sería necesario delimitar la ubicación geográfica de la calle en la cual se realiza determinado espectáculo, e identificar la selección de usos predominantes para caracterizar socialmente al público espectador.

El discurso ideológico de los grupos que se volcaron a realizar espectáculos de teatro callejero -principalmente en las décadas de los años '60 y '70- contribuyó a producir un análisis simplificador que hizo confundir la necesidad de acercamiento al público con la creación de un teatro popular. Como lo afirman las investigadoras argentinas Ana Ammann y Silvia Barei, "no puede hablarse de una corres-

pondencia mecanicista entre el tipo y el género de un espectáculo y la ideología que lo sostiene, ya que en todos los casos, confluyen las tensiones y los conflictos integrales de la sociedad”<sup>6</sup>.

Las diferentes manifestaciones de teatro callejero existentes, extrapolan los límites de lo que sería un arte popular, pues, en este sentido, encontramos espectáculos callejeros que van desde el más simple teatro de agitación política hasta propuestas de corte netamente experimental. Podremos citar, como ejemplo de esta diversidad, espectáculos experimentales tales como *Négrabox*, de la Companhia Pesce Crudo, en el que una enorme caja negra ocupa la plaza y funciona como una caja de sorpresas; *La Persecución*, del grupo argentino Escena Subterránea, que utiliza los pasillos y trenes del transporte subterráneo (metro), y también las



procesiones monumentales del *Generik Vapeur*. Por otro lado, observamos la existencia de propuestas que concentran su atención en realizar un teatro comprometido con las necesidades comunitarias y/o reivindicaciones políticas de diferentes matices ideológicos. En este caso, podemos citar los espectáculos del grupo norteamericano

Bread & Puppet; algunas puestas en escena del brasileño Oi Nóis Aqui Traveiz. También encontramos un

gran número de artistas ambulantes que, en busca de la supervivencia económica, ocupan las calles con performances cortas repetidas infinidad de veces por día. Podemos observar esta clase de espectáculo en calles peatonales, como la Rambla barcelonesa o la calle Florida de Buenos Aires, y parques muy visitados por turistas en los fines de semana.

En la delimitación del con-

cepto de teatro callejero que propongo en este artículo, excluyo, conscientemente, la fiesta popular como teatro callejero por considerar que, aunque el teatro callejero tenga diversos puntos de contacto con la teatralidad popular de la calle, es posible realizar un recorte del fenómeno con miras a la producción de un trabajo de investigación específico. Sin embargo, creo que es necesario profundizar la investigación sobre las relaciones potenciales entre el teatro callejero y las diversas expresiones de la cultura popular callejera.

Considerando que los criterios utilizados hasta ahora, para definir lo que es el teatro callejero, no abarcan completamente el campo de las posibilidades, creo que es necesario buscar parámetros que contribuyan a esta delimitación. A partir del análisis de los lenguajes del espectáculo y de la relación de éstos con el público, propongo dos puntos a desarrollar: a) La relación entre los lenguajes del espectáculo y el espacio escénico; y, b) Las caracte-

terísticas de la convocatoria y el tipo de público concurrente.

### **La calle como espacio del juego y el teatro en la calle como transgresión**

Para delimitar el concepto de teatro callejero, es necesario reconocer el espacio urbano como ámbito teatral y la calle como espacio fragmentario multifuncional. Para eso, el primer paso será analizar el espacio urbano como ámbito del espectáculo.

Las ciudades actuales conforman espacios urbanos fragmentarios y diversos, que se encuentran estrictamente articulados con sus diferentes sectores sociales en permanente relación. Este espacio fragmentario está articulado a través del flujo de vehículos y de personas, y tiene como principal característica la desigualdad en el marco de una amplia diversidad cultural.

El antropólogo brasileño Roberto da Matta considera que la calle fue expropiada a la gente por el mecanismo social que se desarrolló en la gran ciu-

dad. Es decir que el individuo vio reducido su derecho a ocupar la calle, que pasó a pertenecer principalmente al tránsito de vehículos y a responder al ordenamiento legal establecido por los códigos de tránsito (Matta, 1981). En consecuencia, los habitantes de las grandes ciudades utilizan las calles para trasladarse de sus casas al trabajo y viceversa, y, secundariamente, establecen en esos recorridos una multiplicidad de relaciones que transforman, cualitativamente, el uso de la calle y que determinan que **el ámbito callejero sea un espacio de convivencia fugaz.**

La calle solamente vuelve a ser el ámbito de comunión y de encuentro -como lo fue en la ciudad medieval- en momentos precisos: las grandes manifestaciones políticas, las multitudinarias fiestas populares y los eventos artísticos callejeros. La polifonía étnica y cultural contribuyó definitivamente a desacralizar la calle.

A pesar de la segregación espacial característica de la ciudad capitalista<sup>7</sup>, la sociedad reconoce el derecho a la

libertad de movimiento, por el cual todos los habitantes de las ciudades pueden recorrer sus calles. Esto sugiere que la calle sea un espacio democrático.

La calle, como espacio multifuncional -que contiene desde la actividad cotidiana y repetitiva hasta los movimientos más virulentos y transformadores de la sociedad- potencia las manifestaciones culturales de tipo político y lúdico. Y, en cuanto a espacio de convivencia, permite que el ciudadano disfrute de un anonimato que lo libera del peso del compromiso personal. En el espacio abierto y en comunidad, el hombre urbano se siente más capaz de actuar. Este es un comportamiento que facilita que, en la calle, exista una predisposición para la participación y el juego. Juego que, según lo definió el sociólogo francés Jean Duvignaud, es "una actividad sin objetivos conscientes, un estado de disponibilidad que escapa a toda intención utilitaria, libre y sin reglas [...] un estado de ruptura del ser individual o social, en lo cual lo único que no se cues-

tiona es el arte...” (Duvignaud, 1982, 10-12).

Por lo tanto, en la calle conviven dos tendencias: la primera es una actitud de respeto a las reglas sociales dominantes, y la segunda es la apertura hacia el juego y hacia la libertad de acción. El equilibrio entre la actitud social dominante y el juego es dinámico, y se modifica de acuerdo con los procesos socioculturales del momento.

La tendencia al juego se ve favorecida, especialmente por la no individualización, lo que provoca la sensación de libertad. Paradójicamente, es a través del juego callejero -que se pone de manifiesto en las acciones colectivas- que el individuo se expresa sin frenos y limitaciones. El juego, cuando “evoluciona de su esfera de fenómeno subjetivo individual y penetra las estructuras de la vida social” (Duvignaud, 1982, 27), se hace transgresor, porque la movilización de la energía lúdica colectiva cuestiona los códigos y las reglas sociales establecidas. Al materializarse en la superficie del ser social, el juego se plasma en ma-

nifestaciones culturales de ruptura del orden vigente.

Este juego callejero abre la posibilidad de que se manifieste la más amplia libertad creadora, porque, mientras dura, pone el mundo cabeza abajo, invierte los valores ordenadores de la sociedad. Las actividades que sobrepasan los límites de las funciones específicas que la sociedad asigna a las calles, entran en una zona de conflicto, pues cuestionan no solamente el uso de la calle, sino también el poder ejercido institucionalmente sobre el espacio ciudadano.

El juego, en cuanto experiencia lúdica, es fundamentalmente cuestionador porque tiene la capacidad de subvertir y desequilibrar el orden social que propicia tranquilidad.

En este marco, podemos afirmar que el teatro callejero -en cuanto juego- adquiere la característica de una manifestación transgresora, pues propone la ruptura del repertorio de usos del espacio urbano con miras a instalar un territorio lúdico. Esta transgresión puede variar según grados o intensidades, pero, al fin, aportará

cuestiones al sistema dominante.

La concreción de esta transgresión se hace evidente en diferentes órdenes. En primer lugar, el teatro callejero transgrede el caótico desplazamiento callejero, pues, al romper -aunque sea momentáneamente- con el uso cotidiano de la calle, recrea el espacio callejero e inventa un nuevo orden. Al mismo tiempo, impone un cambio a los ciudadanos que caminan por la calle, quienes, de simples peatones pasan a cumplir el papel de espectadores.

En segundo lugar, al ocupar la calle, el teatro se hace permeable a la influencia de lo que se podría llamar la 'cultura callejera'. Esta sería la mezcla de las culturas de los usuarios del espacio callejero, es decir, todo aquello que se manipula como modo de actuar propio de la calle: los miedos, los códigos gestuales, las formas de ocupación del espacio, etc.

Diversas expresiones del teatro callejero toman prestados elementos formales de las manifestaciones callejeras, especialmente de aquellas rela-

cionadas con las luchas políticas o sindicales. Este fenómeno responde a que, en el seno de estas manifestaciones, se ha desarrollado una manera particular de ocupación y uso del espacio callejero, que subraya el aspecto más democrático de la calle. También se puede observar que, en las últimas dos décadas, las formas de la fiesta popular callejera han sido objeto de mayor atención por parte de los grupos de teatro callejero.

Es importante resaltar que, aunque se pueda ver en la calle manifestaciones artísticas que no se proponen como prácticas transgresoras -especialmente en aquellos casos en que las instituciones de la cultura transponen espectáculos de ámbitos cerrados a escenarios callejeros, o cuando organismos oficiales de cultura realizan actividades callejeras- se puede decir que, en esencia, el teatro callejero transgrede el principio jerárquico espacial dentro del que la sociedad burguesa actual encuadra las manifestaciones artísticas.

**El carácter transgresor del teatro callejero determi-**

na que éste ocupe un lugar social que podría ser definido como el espacio la marginalidad reivindicada. La poca rentabilidad del teatro callejero y la marginalidad de sus realizadores, ubican esta modalidad teatral en un lugar social desprestigiado. En el cuadro de los valores de nuestra sociedad -cuyo principal referente social es el poder adquisitivo-, el teatro callejero es casi sinónimo de *diletantismo*, y, dentro del propio contexto teatral, ocupa un lugar marginal. Esta marginalidad proviene, principalmente, del hecho de que los realizadores del teatro callejero, al utilizar el espacio de la calle, ya se encuentran en una actitud enfrentada con la cultura dominante, que asigna un valor superior al teatro realizado en las salas.

Esta clase de valoración proviene del momento mismo del nacimiento de la sala teatral, que fue parte de un fenómeno de estratificación social. Jean Duvignaud, comentando el nacimiento de la escena a la italiana, dice que: “El movimiento (sociocultural) que encierra el espectáculo dentro de los muros,



y lo aísla del resto de los hombres, apartándolo de las miradas ‘vulgares’, se afirma en el momento en que las monarquías se imponen” (Duvignaud, 1980, 261).

El teatro callejero se situaría, entonces, en el campo del discurso teatral marginal cuya subyugación, según Juan Villegas, “se funda tanto en la marginalidad social de sus productores o receptores como en su discrepancia con respecto al código estético y cultural hegemónico”<sup>8</sup>. Frente a los diversos discursos teatrales dominantes, el teatro callejero ocupa una posición de marginalidad que determina que, para llevar a cabo su tarea, los integrantes de los grupos callejeros deben realizar

grandes esfuerzos, tanto en lo que se refiere al mundo espiritual como al mundo material; deben poseer una potente motivación ideológica, la que los condena a ocupar un lugar de oposición y de combate frente a la cultura que los margina. A partir de la identificación de estas características, se articuló una forma de contracultura teatral que, generalmente, se asocia a la cultura de los sectores menos privilegiados de la sociedad. La gran mayoría de los teatristas de la calle han elaborado discursos que reivindican esa marginalidad, que los ubica en una actitud de combate frente a la cultura teatral hegemónica.

La consecuencia inmediata de esta situación de marginalidad es la existencia, tanto entre los teatristas de la calle como en la crítica especializada, de un enfoque que considera el teatro callejero, fundamentalmente, como una manifestación del teatro popular, como lo comenté al principio de este artículo.

Las características más importantes del teatro callejero son:

1) La existencia de múltiples interferencias accidentales propias de la calle, que condicionan

el tiempo teatral imponiendo un uso específico de los lenguajes del espectáculo.

A diferencia de la sala teatral, que permite una atenta recepción del espectáculo, la calle es un espacio que fomenta la dispersión -tanto del público como de los actores- a través de ruidos y de acontecimientos diversos.

Este hecho determina que el espectáculo teatral callejero se constituya, ante todo, en un ejercicio de concentración y dispersión de signos teatrales que disputan, al ambiente urbano, la atención del espectador. Por regla general, el teatro callejero es un teatro de síntesis expresiva. Síntesis desplegada en un espacio escénico que se caracteriza por tener una altura infinita, amplias dimensiones laterales y las más variadas profundidades.

2) El espacio escénico<sup>9</sup> del teatro callejero es el ámbito urbano resignificado. Es decir, la representación teatral, en un sitio de la ciudad cuyo espacio escénico no se cierra, incluye el paisaje urbano y realiza una apropiación teatral de la silueta de

la ciudad creando infinitas posibilidades expresivas.

Cada edificio u objeto callejero, y hasta los mismos peatones, pueden configurar diferentes elementos del dispositivo escénico. En un espectáculo cuyo espacio escénico esté delimitado por la ubicación y disposición del público -al no existir un telón de fondo-, se puede afirmar que la principal característica espacial es la **transparencia**.

El espacio callejero está poblado de signos que interfieren en el cuadro visual de una puesta en escena. Transparencia significa, en este caso, que la gran variedad de acontecimientos que penetran en el espacio de significación del espectáculo, posibilitan la creación de significados ajenos al proyecto escénico primario.

Veamos el ejemplo de la puesta en escena de *Juan Moreira* (1984), por el *Grupo Teatro de la Libertad*, en el antiguo barrio de San Telmo, en Buenos Aires. El ámbito constituido por una mezcla de antiguas casas coloniales y modernas edificaciones sugería, entre otras cosas, la

atemporalidad: el papel del mítico héroe traspasaba la historia de las injusticias del pasado y se acercaba a la Argentina concreta de los años '80.

3) La existencia de un público fluctuante, que es consecuencia de la misma penetrabilidad espacial que multiplica la significación del espacio escénico.

En la calle, las convenciones sociales no son tan rígidas como en una sala de espectáculos y, como el ciudadano no paga entrada ni tiene un lugar determinado para asistir a la representación callejera, se siente, en todo momento, en libertad de entrar o salir del ámbito de la representación. Esta movilidad crea diferentes planos de atención de los espectadores. Desde aquellos que establecen una relación más comprometida y buscan estar lo más cerca posible (aunque no siempre se comprometan a sentarse en el suelo para ver la función), hasta los que observan a distancia, en una actitud que se equilibra entre la curiosidad y la crítica.

Los lenguajes empleados en escena tratan de dialogar, si-

multáneamente, con los diferentes niveles de atención del público. El punto de vista preferencial, en el que se ubicaría el 'espectador ideal', en el teatro callejero es múltiple y, por lo tanto, virtual. Por más que, en ciertos espectáculos, se pueda fijar un mejor punto de observación, lo concreto es que la incomodidad inherente a la representación callejera hecha por tierra el concepto de espectador ideal. Quizás, los primeros quince minutos de un espectáculo deban ser vistos desde un lugar específico (el espectador sentado), pero es muy probable que, en la siguiente media hora, el espectador tenga una necesidad imperativa de pararse para estirar las piernas y descansar su espalda. El público está, entonces, potencialmente condenado a un movimiento permanente, aun cuando no está obligado a desplazarse para seguir la acción dramática.

El público que va al teatro cerrado, sale de su casa y tiene como destino su butaca para ver el espectáculo. En el teatro callejero, el público -en su enorme mayoría- se dirige a algún

lugar determinado cuando se encuentra con el espectáculo. Su atención siempre está dividida entre la actividad a la que se dirigía y el espectáculo que se cruza en sus planes.

4) El público del teatro callejero es, fundamentalmente, un público accidental que presencia el espectáculo porque se encuentra, casualmente, con el hecho teatral que irrumpe en el espacio público y se constituye en un hecho artístico sorpresivo. Este hecho provoca una ruptura en la funcionalidad espacial cotidiana, y modifica el repertorio de usos del espacio.

Es muy común que los transeúntes que frecuentan una plaza en sus paseos dominicales, presencien una función teatral en ese sitio, o que los ejecutivos y los empleados que caminan por las calles céntricas de una gran ciudad se encuentren con un grupo de artistas que realizan su función en la hora del almuerzo.

Se argumenta que no todos los espectáculos callejeros se encuentran en este marco, y se podría tomar como ejemplo el espectáculo que la compañía



francesa *Royal de Luxe* presentó, en el puerto de Buenos Aires, en ocasión de los 500 años de la conquista de América. El ámbito elegido para este espectáculo, algo alejado del tránsito de los peatones, sugiere que el público fue exclusivamente convocado con anterioridad. Pero, aun así, se pudo observar que existía una importante cantidad de espectadores que se acercaban, atraídos solamente por la misma concentración de gente.

Por otro lado, hay que reconocer que la gran mayoría de los grupos callejeros utiliza la convocatoria a través de los medios de prensa y adoptan lugares fijos para sus representaciones, haciéndose conocidos por la regularidad del propio trabajo. Pero, lo fundamental no es delimitar si hubo o no previa convocatoria de público, sino si el espacio de la representación es lo suficiente permeable como para permitir el acceso del público acci-

dental. Y, además, si el espectador accidental está en condiciones de asistir a la función en pie de igualdad con el espectador convocado. La permeabilidad del espacio determina que el público del teatro callejero, conformado básicamente por espectadores accidentales, sea bastante heterogéneo socialmente y compuesto por personas de diferentes edades (desde niños hasta ancianos).

### Conclusiones

El teatro callejero abarcaría, entonces, 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 puede o no

tener formas estéticas y/o contenidos ideológicos propios de la cultura popular, pero, esencialmente, se vincula con la necesidad de un contacto directo con un amplio espectro de público que no frecuenta las salas teatrales.

Poder despegar el concepto de teatro callejero de la impronta del teatro popular, es fundamental para extender el campo de la investigación, desde un enfoque del estudio de la utilización de los lenguajes de la puesta en escena.

Considero que este enfoque permitiría una comprensión más profunda del significado del teatro callejero, en cuanto modalidad teatral particular, y que, al mismo tiempo, favorecería el estudio de una amplia gama de experiencias teatrales contemporáneas.

---

*André Luiz Antunes Netto Carreira. Director, actor e investigador brasileño. Licenciado en educación artística por la Universidad de Brasilia. Doctorado en teatro en la Universidad de Buenos Aires. Miembro del consejo de graduados del Centro de Artes de la UDESC. Coordinador del Núcleo de Pesquisas Teatrais para a América Latina y editor de la revista Urdimento.*

### BIBLIOGRAFIA

Ammann, Ana B. y Silvias N. Barei: *El teatro callejero: un rescate de lo popular*, en *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo X*, Buenos Aires, Galerna/Lenck

Verlag, 1989.

Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

Ávila, Alfonso: *O Lúdico e as projeções do mundo barroco.*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

Boal, Augusto: *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.

Carreira, André: *Teatro de rua depois dos anos do autoritarismo*, en *Revista Cadernos de Classe*. Universidade de Brasília. DCE. N° 0; 1988. *El teatro callejero*, en Jorge Dubatti (org.) *El otro teatro*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990. *Teatro callejero en Buenos Aires*, en *Latin American Theatre Review*, University of Kansas. Fall, 1994.

Cohen, D. y B. Greenwood: *The buskers - A history of street entertainment*. London, David and Charles, 1981.

Cruciani, F. y C. Falletti: *El teatro de calle*, México, Ed. Gaceta, 1992.

Dieterich, Genoveva: *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Duviganud, Jean: *Sociología del Teatro (Ensayo sobre las sombras colectivas)* México, Fondo de Cultura Económica, 1980. *El juego del juego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Erestein, Robert L.: *From fifth-ridden and venal Folk to National Cultural: Street theatre*, en *Maske und Kothurn* (33/Jahrgang/1987).

García, Silvana: *Teatro da militância*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1990.

Javier, Francisco y Diana Ardisson: *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1986.

Kuner, M.: *Street theatre, from entertainment to protest, the 1960's to 1970's*, en *Maske und Kothurn* (33/Jahrgang/1987).

Langsted, J.: *Is street theatre, theatre?*, en *Maske und Kothurn* (33/Jahrgang/1987).

Matta, Roberto da: *O universo do carnaval: imagens e reflexões*, Rio de Janeiro. Edições Pinakotheke, 1981.

Mason, Bim: *Street theatre and other outdoor performance*, London, Routledge, 1992.

Melquior, José Guilherme: *Formalismo e tradição moderna*, São Paulo, Ed. Forense.

Pavis, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós, 1980.

Risso Patrón, Carlos: *Apuntes de teatro callejero*, en *Espacios*, año 5, N° 10, octubre de 1991. S/p.

Seibel, Beatriz: *Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de múltiples manifestaciones*, en *Latin American Theatre Review*, Fall, 1989.

Villegas, Juan: *El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas*, en *Latin American Theatre Review*, Fall, 1989.

## CITAS

<sup>1</sup> Genoveva Dieterich. *Diccionario del Teatro*, pág. 260.

<sup>2</sup> Considero el teatro callejero una teatralidad antes que un género, porque las características que lo definen se relacionan más con el hecho teatral y la utilización del espacio escénico que con las reglas de elaboración del texto dramático. Patrice Pavis dice en su Diccionario del Teatro que los criterios sobre los cuales hay que ponerse de acuerdo acerca de la definición de teatralidad son: “la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores en la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconocidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable, de presencia física y sistemática de acontecimiento” (Pavis, 1980: 471).

<sup>3</sup> Carlos Risso Patrón en su artículo “*Apuntes de teatro callejero*” aparecido en la Revista *Espacios*, año 5 N° 10. Octubre de 1991, s/p.

<sup>4</sup> Manifiesto del Grupo S.A.L.T. New York, 1973.

<sup>5</sup> Elias Fajardo “*A festa dos atores sem palco*”. *Jornal do Brasil* (2C) Río de Janeiro, 16-10-1990, pág. 6.

<sup>6</sup> Ammann, A:B. y Barei, S.N. “*El teatro callejero: un rescate de lo popular*”. En *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Galerna/Lenck Verlag. 1989, Buenos Aires, pág. 78.

<sup>7</sup> La desigualdad en la ciudad se observa en el fenómeno que los urbanistas llaman “segregación espacial”, es decir, el proceso por el cual las diferentes clases sociales van ocupando diferentes zonas de la ciudad a través de la exclusión económica y/o jurídica. El régimen del “apartheid” que existió en Sudáfrica es el ejemplo cabal por el cual la segregación espacial alcanza *status* jurídico.

<sup>8</sup> Juan Villegas en “*El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: algunas reflexiones estratégicas*”. En *Latin American Theatre Review* (Fall, 1984: págs. 5/12). El código estético y cultural hegemónico es aquel que domina el contexto cultural dictando normas y procedimientos artísticos que son admitidos por la sociedad como patrones de referencias de calidad artística.

<sup>9</sup> Según el investigador argentino Francisco Javier, espacio escénico es el espacio en el cual se desarrollan las acciones del espectáculo. Este puede o no coincidir con el espacio teatral arquitectónico. Ver *Los lenguajes del espectáculo teatral* de Javier, Francisco y Ardissonne, Diana. 1986, Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras UBA.