

Teatro de Invasión

La ciudad como dramaturgia

André Carreira



A/E

Ediciones DocumentA/Escénicas

Carreira, André

Teatro de invasión : la ciudad como dramaturgia / André Carreira ; editado
por Gabriela Halac. - 1a ed. -
Córdoba : DocumentA/Escénicas Ediciones, 2017.

236 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-987-46047-7-4

1. Teoría del Teatro. I. Halac, Gabriela , ed. II. Título.
CDD 792.01

André Carreira

Teatro de invasión

1ª ed. Córdoba, 2017: Ediciones DocumentA/Escénicas

236 páginas, 23 x 15 cm

© André Carreira

© Ediciones DocumentA/Escénicas

edicionesdocumenta@gmail.com

www.edicionesdocumenta.com.ar

Lima 364, Córdoba, Argentina

Tel. +549 (351) 153855601

Dirección editorial: Gabriela Halac

Diseño: Elisa Canello

Imagen de tapa: Foto de *Onde? Ação nº 2*
del grupo teatral Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
(Fotografía: Pedro Isaias Lucas)

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

ISBN 978-987-46047-7-4

Esta publicación cuenta con el apoyo del
Instituto Nacional del Teatro

Sobre un actor que invade las calles

El evento teatral es fundamentalmente un espejamiento: un grupo de teatro es un conjunto de espejos que se reflejan unos a los otros. No espejos muertos que devuelven un reflejo reducido de superficies, sino espejos orgánicos que interpretan, transforman, amplifican, relacionan superficies y profundidades, reuniendo a las personas en lo que sólo puede ser descrito como una danza intensa. (Schechner, 1994: 118).

La práctica de un teatro de invasión solicita un actor capaz de ocupar espacios que cambian permanentemente. Este terreno de lo imprevisible obliga al actor a buscar formas de operar en un territorio que muta constantemente. Esta cualidad movediza determina que no exista preparación –ensayo– que pueda responder, desde el punto de vista de la tarea interpretativa, a todas las variables que necesariamente funcionarán en el momento de la invasión. Consecuentemente, el trabajo del actor que se prepara para ocupar las calles no debe suponer una completa realización del proyecto en los ensayos, especialmente cuando estos ocurren en la sala. Es necesario pensar en la construcción de un instrumental que se defina por la capacidad de adaptarse y de insertarse en un espacio extremadamente mutable como es la ciudad.

Esta adaptabilidad no implica que el actor deba aprender una técnica de habilidades lo más múltiple posible que lo valore como apto para realizar cualquier tarea que el proyecto solicite. La capacidad de adaptación está relacionada aquí con la posibilidad de que el actor

comprenda los procesos de la ciudad y sus variaciones. Sería una simplificación dañina pensar la adaptabilidad en términos de expansión del potencial corporal y vocal del actor, cuyo fin sería alcanzar la mayor cantidad de espectadores posibles. Adaptarse es desarrollar la capacidad de diálogo con los acontecimientos.

Estas cuestiones abren líneas de interrogación sobre si las particularidades del proceso creador del actor de la calle implican la necesidad de una formación propia porque este actor pertenecería a un campo específico del teatro. Es importante no sobrevalorar esta particularidad. Actuar en la ciudad no debe ser encarado simplemente con una práctica de naturaleza diversa al teatro de sala. La experiencia muestra que los estudios relacionados al teatro de calle aún deben avanzar respecto a la naturaleza del trabajo actoral¹³, pues existe el riesgo de que desarrollemos manuales técnicos basados en presupuestos que aún merecen mucho estudio. Por lo tanto, este capítulo se propone reflexionar sobre algunas cuestiones, antes que establecer un cuadro técnico definitivo.

El punto de partida para tal discusión es reiterar que estoy pensando en referencias técnicas para un tipo de trabajo escénico que supone como premisa fundamental la incompletud. Aunque sepamos que el espectáculo de sala también se completa en contacto con los espectadores, en el caso del teatro de invasión eso debe ser considerado pensándose en la particularidad de las operaciones de la calle que no responden a las lógicas de la convención teatral respetadas en el ambiente de la sala.

El teatro en la ciudad debe ser creado para ser completado en el momento del acontecimiento invasivo, porque contemplará la perspectiva del descubrimiento del texto urbano a la hora de la presentación. Los performers deben prepararse para percibir los rumbos que el texto tomará en el proceso de realización, dispuestos a jugar con la incompletud. En este sentido, podríamos pensar este teatro como una

¹³ El trabajo de Narciso Telles representa una iniciativa destacada en este sentido.

estructura que será completada entre los espectadores y actores durante su realización como acontecimiento escénico.

Esta incompletud generará lagunas en la dramaturgia del actor que sólo podrán ser elaboradas en el propio juego de la representación. Se puede decir que este actor-invasor, antes que llevar a la calle una profunda y sólida construcción de personajes deberá concebir una estructura flexible preparada para la tarea de la invasión. El personaje emergerá de la fricción con las diversas condiciones de su realización tomando el espacio del transeúnte, ocupando un territorio que deberá ser reconocido cada vez que la escena es presentada.

Consecuentemente, el núcleo del trabajo de la actuación no será simplemente el personaje, pues este debe ser un instrumento de diálogo con el ambiente; será entonces el esfuerzo del actor en su juego para crear un campo ficcional compartido con el espectador. Este núcleo, entonces, se proyecta más allá del relato, pues puede ser comprendido como la sensación de ficción que se instala entre quien actúa y quien asiste. Cabe recordar que el teatro es literalmente hecho por los actores conjuntamente con los espectadores. El espectador debe aceptar el acto creador como verosímil para poder entrar en el territorio de la ficción, y desde esta condición construir una forma particular de mirar ese mundo que se construye momentáneamente en la calle. Cuando se privilegia como principal objetivo del teatro en la ciudad dominar la percepción de la totalidad del relato, se despliega un gran esfuerzo técnico que no puede ser completamente eficaz debido a una multiplicidad de factores; entonces se corre el riesgo de olvidar la dimensión lúdica que está relacionada con la propia fabricación de la ficción. Vale la pena pensar que puede ser exactamente la producción de ficción el elemento distintivo de un teatro que pretende producir alteraciones en la lógica de los usos del espacio público.

El desarrollo de habilidades y de lenguajes que permitan explorar tales territorios expresivos exige el abandono de zonas de seguridad y confort en los procedimientos de creación. Aunque suene reiterativo,

considero importante decir que la mutabilidad del espacio de la calle exige que los creadores asuman lógicas cambiantes para la exploración del espacio y también de sus propias posibilidades creadoras y técnicas. A raíz de estas características, en el teatro de invasión es difícil distinguir entre el proceso y el producto final. Debido a esas circunstancias, el actor debe estar preparado para aceptar que no será posible tener un producto acabado que represente una zona de confort.

El entrenamiento de los actores debe considerar esa premisa como un punto fundamental, lo que aproxima esa forma teatral a la noción de *performance* o, mejor, de espectáculo performativo, según la mirada explicitada por Josette Féral (2008). Sin embargo, la dimensión teatral estaría preservada por la elección de un campo autodefinido, y por la percepción de que al reivindicar tal campo estamos reafirmando el elemento ficcional como componente estructurante.

La presencia de la ficción como algo central no implica la desaparición total de los elementos de realidad que tal teatro compromete. Considero que todo proceso de actuación involucra el plan de la experiencia real del actor en el proceso de fabricación de la escena. Eso es aún más contundente en el teatro, donde la repetición exige que el actor vuelva a entrar en contacto con el espacio, con los otros actores, con los materiales dramáticos y con los espectadores. El teatro siempre pone al actor en un aquí y un ahora que cruza el proceso de producción de ficción.

El foco del trabajo en el aquí y el ahora exige que el actor reconstruya su juego con el personaje de forma permanente en medio de las condiciones mutables del ambiente. Debe estructurar personajes que sean permeables, pues solamente de esta manera será posible leer los acontecimientos de la calle al mismo tiempo en que se desarrolla la escena. Es necesario que el actor sepa dejarse afectar por los acontecimientos, y que pueda descubrir el placer del juego de la actuación como algo incompleto. Esta idea no es exclusiva de una escena que se hace en la ciudad, sin embargo, es en este espacio que eso gana una

importancia crucial en la construcción de un lenguaje específico. Este principio técnico responde al deseo de construir una escena que sea real en su dimensión vivencial, dejando de lado las formas de interpretación que suponen la fabricación de un objeto completo que pueda ser ofrecido al espectador como producto.

Al plantearse la tarea de explorar los elementos del aquí y el ahora, que en el caso de un espectáculo en la calle incorpora inevitablemente la vida imprevisible de la ciudad, el actor amplificará su percepción del espacio y de sus habitantes. El entrenamiento y los ensayos de ese actor serán continuados. Cada vez que esté en escena deberá estar averiguando nuevas posibilidades expresivas con el fin de desarrollar, de forma permanente, su técnica. Pero esa idea de continuidad no debe ser comprendida de modo formal, debe ser estructurada como procedimiento, y, por lo tanto, debe ser buscada como parte de la técnica del estar en escena. En este sentido, nada más apropiado que usar la reiterada expresión "actor compositor". Este actor gana características de un actor investigador, pues sólo así podrá desarrollar de modo completo el acto invasivo, y ampliar su repertorio de diálogo con los espectadores sin cristalizar una forma única, o codificar un lenguaje repetido en búsqueda de productos preparados para el consumo de una audiencia distante. Aquí juega un papel importante la proximidad con los transeúntes, pues eso implica asumir riesgos, los cuales también amplían las posibilidades poéticas de la actuación.

El director ruso Vsevolod Meyerhold, al reflexionar sobre el vínculo con el espectador como materia del proceso creador del actor, construyó el siguiente gráfico para explicar el funcionamiento de aquel teatro que él consideraba renovador:

autor – director – actor – espectador.

Para pensar la dramaturgia del espacio urbano, es necesario considerar que en el proceso de representación invasora el ensayo se confunde

con espectáculo. Por consiguiente, es necesario un gráfico que represente la operación de mediación simbólica de la ciudad en el acto de los intercambios entre actor y público. De esta manera, llegaríamos al siguiente modelo:

actor/director – ciudad – público.

A partir de esto se puede repensar al actor, su técnica y su lugar en las operaciones creadoras de la puesta en escena, valorando su experiencia corporal, afectiva e intelectual en la ciudad. Pero eso no significa que este actor será completamente diferente del actor que podríamos llamar "actor de sala". La comprensión de los procedimientos interpretativos más diversos y la experimentación con hipótesis creadoras que fundamentan cualquier proceso de formación de actores son interesantes para aquellos que pretenden actuar ocupando espacios de la ciudad.

A pesar de que el diálogo con la ciudad exige que el actor cruce la frontera de una interpretación fundamentada en nociones que suponen una marcada interioridad del personaje, eso no implica la simple negación de la idea de personaje, y de todo procedimiento que no sea característico de un "teatro físico". Es interesante trabajar con la perspectiva de construir un material creador que entrecruce la condición del sujeto (actor) y el personaje.

El desplazamiento que este actor debe realizar no sería simplemente de lo psicológico para lo físico, pero sí de una pre-concepción total de su personaje hacia el trabajo con un material nuclear que se desarrolla en el contacto con los elementos del ambiente. Estos elementos podrán demandar una composición más física o estimular una representación más emocional, todo dependerá de la experiencia en el ambiente concreto donde se desarrollará el espectáculo.

Este actor está convocado a hacer de su acto artístico una experiencia que se aproxime a las dimensiones del juego, en el cual coexisten los elementos técnicos de la interpretación (personaje) con una vivencia

que dialoga con las incertezas propias del espacio. Por eso, el rol creador del actor cumple una función axial en los procesos de puesta en escena en la ciudad. El actor es el mediador que fusiona, en el acto de la presentación, los elementos dramáticos que se hacen presentes respondiendo casi exclusivamente a las leyes del azar.

La interpretación en las condiciones de un teatro de invasión es una interpretación que demanda mucho el juego del actor en un lugar doble, donde se actúa y al mismo tiempo se "escribe" la situación escénica.

A parte del sentido tradicional de la improvisación, estamos frente a una clase de juego en el cual el actor aprovecha aquello que emerge del ambiente. La tarea fundamental sería leer el ambiente y buscar re-verberar en las acciones de la escena esa dramaturgia, modificando las condiciones de recepción y su propia condición de representación. El actor de la calle deberá saber cómo penetrar la ciudad y al mismo tiempo ser capaz de dejarse penetrar por las dinámicas de dicho espacio, porque invadir es comprender la porosidad de la ciudad, y descubrir cómo su cuerpo y su espectáculo serán interferidos por ella.

El espacio de tensión que se abre entre actor y espectador puede ser definido como un espacio liminal (TURNER)¹⁴. Este espacio donde se crea y se produce conocimiento no por la relación entre discurso y aprehensión, sino por la experiencia del sujeto en relación al Otro. Este espacio liminal representa un umbral, un sitio de tránsito y de indefinición donde se enfrentan los significados con los lenguajes materiales y sus procesos de funcionamiento (CORNAGO, 24). El espacio liminal sería entonces un sitio de fricción entre el habla del lenguaje hablado y el habla del cuerpo (el elemento performativo) construido en el marco de las relaciones entre actor y espectador.

Tomando como referencia el pensamiento del antropólogo Victor Turner, la investigadora Ileana Diéguez Caballero (2007) reflexiona

¹⁴ Esta idea puede relacionarse con el concepto de Zona de desarrollo próximo formulado por Vigotski.

sobre la liminalidad y las situaciones ambiguas que se relacionan con el arte y la acción política, en las cuales se puede destacar la experimentación de prácticas de inversión y la realización de vivencias en las zonas fronterizas de los mundos sociales, políticos y artísticos. Eso se desdobra en la noción de "*communitas* como una antiestructura en la cual se suspenden las jerarquías, bajo la forma de 'sociedades abiertas' donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales. (Diéguez Caballero, 2007: 38). El modelo utópico de la *communitas* no puede ser tomado como hipótesis factible de materializarse en los eventos teatrales de una manera directa, dado que el arte no tiene todos los componentes que percibimos en las prácticas sociales. Sin embargo, las condiciones relativas a la suspensión de las jerarquías que eso supone puede funcionar como meta para los teatristas que se proponen realizar un teatro que exceda al mercado del entretenimiento. La búsqueda permanente por instituir una condición de evento social que orienta al teatro que invade la ciudad conduce a la necesidad de buscar territorios liminales.

El trabajo del actor es fundamental en la relación con estos territorios. La liminalidad es una característica del actor. Como apuntó Turner en el libro *The Ritual process: structure and anti-structure*, los actores pueden ser considerados liminales porque están en una zona marginal de la cultura. Ileana Diéguez rechaza las idealizaciones que afirman que los artistas serían seres "poseídos por un espíritu de cambio antes mismo que los cambios sean visibles en la esfera pública" (2007: 38), pero reivindica la condición

... frontera de los artistas / ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como podría señalar la naturaleza ambigua de aquellos que utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en los propios foros de la sociedad desafiando sus representantes (...)
Estos entes liminares son portadores de estados contaminantes

propios de las antiestructuras, lo que podría sugerir una especie de dionisismo ciudadano, que puede ser llamado "pathos liminar" (2007: 38).

Esta marginalidad puede ser considerada también un elemento que contribuya a la comprensión de los significados del trabajo en la ciudad. En las calles tenemos innumerables yuxtaposiciones de marginalidades y comportamientos liminales, porque este es un territorio que no está circunscripto por el refuerzo espacial de las convenciones y por las reglas de la recepción educada del arte. Por eso, el actor puede construir relaciones múltiples e interferidas por dinámicas mutables estableciendo liminalidades casi exclusivamente por la fuerza del juego de la actuación y de la interacción con el público fluctuante de las calles.

Es posible suponer la utilización por parte del actor de recursos muy diversos en este proceso. De una forma inmediata se puede reconocer como material creador los elementos acrobáticos, las prácticas circenses, los métodos improvisacionales, así como una amplia variedad de técnicas que contemplan formas populares de expresión. Sin embargo, eso no implica considerar que este tipo de teatro se encuadre necesariamente dentro de una teatralidad de tipo popular. Cabría preguntar por qué la escena de la ciudad no puede estar apoyada en una actuación basada en el detalle de una técnica naturalista. Eso dependerá siempre de las dimensiones que se buscan en el espectáculo. Una escena minimalista no es contradictoria con la dinámica de la calle. Todo dependerá de las decisiones del proyecto escénico. De hecho, es interesante pensar las hipótesis de técnicas que no impliquen de forma directa la ampliación del gesto, sobre todo cuando eso signifique necesariamente la utilización de formatos tradicionales de la escena, al aire libre.

En este aspecto es interesante reflexionar sobre la técnica vocal apropiada para un trabajo en la ciudad. No quedan dudas de que este es un elemento que preocupa a los creadores que exploran las calles, y en general se tiene la sensación de que la calle puede más que la voz de los

actores. Pero la técnica vocal apropiada para la calle será aquella que cada espectáculo demande con su especificidad. No es posible establecer nada que pueda atender de forma genérica al teatro de invasión, aunque es necesario decir que la cuestión de la voz pasa menos por el volumen que el actor utilice y mucho más por el alcance de su voz como instrumento poético.

Sabemos que el ambiente de la ciudad es un ambiente sonoro contaminado donde la competición por la atención se da, en la gran mayoría de las veces, a través de la potencia del sonido. Comerciantes, conductores y políticos llevan los decibeles a los límites con el fin de captar la atención de los ciudadanos. Por eso, la batalla del teatro por el volumen está perdida antes de ser iniciada. Resta al teatro descubrir alternativas que puedan ir desde la utilización de micrófonos hasta la creación de espectáculos en los cuales los procedimientos creen la posibilidad de que los espectadores puedan oír y entender los textos por la proximidad, o por la utilización de las estrategias de invasión del espacio.

Existe una enorme variedad de posibilidades que se pueden explorar antes que simplemente utilizar la amplificación, pues esta tiende a hacer que el espectáculo se fije en un espacio. Sin embargo, existen muchas alternativas: la amplificación puede ser realizada considerando la lógica del movimiento y de los desplazamientos de la escena, así como la relación entre la fuente del sonido y los cuerpos de los actores. El desarrollo técnico y la miniaturización de los aparatos abrió una gama enorme de alternativas para la creación de ambientes sonoros en el espacio urbano.

Sin embargo, el trabajo con los actores para la creación de procedimientos vocales es un elemento central todavía por investigar. La experimentación vocal que no se basa en el volumen permite que el actor multiplique su atención en el espacio. La percepción de las diferentes capas de espectadores, de las posibilidades y las demandas que eso implica para la emisión vocal contribuye a que el actor defina cómo ponerse en la calle. El elemento que se destaca en este caso es que la

perspectiva del actor ya no tendrá como foco la necesidad de hacerse oír por todos al mismo tiempo y con la misma calidad. Una recepción sonora tan homogénea no pertenece al ambiente de la calle y, por lo tanto, no necesita ser una preocupación del actor. El reconocimiento de la multiplicidad de alternativas sonoras permite al actor crear modos propios de estar en la ciudad. Antes que eso, este actor debe descubrir cómo crear un trabajo de composición vocal que establezca relaciones variables con las condiciones que la calle impone.¹⁵

Un elemento que está muy relacionado con las condiciones del ambiente de la ciudad es el riesgo. Este es un componente recurrente en el ejercicio de apropiación de los espacios urbanos, en primer lugar porque este es un sitio en el cual está presente una serie de riesgos para la vida y para la integridad física de las personas. Aún cuando los riesgos digan más respecto al imaginario, y respondan a una tensión que parece típica de nuestras ciudades, interfieren en la percepción de una condición fundamental de lo urbano: el sujeto en peligro. Estar en la calle en condición de representación es enfrentar los riesgos que nos propone el espacio no protegido de la calle. Este también es un elemento fundamental en la producción de las incertezas que predominan en el ambiente de la ciudad.

A partir de esta percepción consideré, con innumerables actores que trabajaron conmigo, la experimentación con el riesgo como un eje del proceso de formación y entrenamiento de actor. Así, estar preparado para abordar la ciudad pasó en varios momentos por la posibilidad de enfrentar riesgos reconocidos. Nuestras performances exigían que los actores estuvieran dispuestos a disfrutar el desafío cotidiano de exponerse ante públicos extremadamente dispersos y en ambientes adversos.

15 Estas reflexiones están directamente relacionadas con el trabajo de Mónica Montenegro, quien dirigió las composiciones vocales de espectáculos tales como *De Las Sabrosas Aventuras de Don Quijote de La Mancha* y *Paraguas*. Su abordaje repercutió de forma decisiva en los procedimientos de actuación con los cuales trabajo.

Cuando comenzamos a desarrollar con el grupo Escena Subterránea nuestros intentos en el metro de Buenos Aires, la utilización de las destrezas físicas, que implicaban grandes cuotas de riesgo, constituyó un requisito para incrementar nuestras posibilidades de diálogo con los espectadores. El primer paso fue estimular a los actores a buscar las fronteras del riesgo físico.

Luego percibimos que el riesgo además de funcionar como soporte de la actuación posibilitaba un tipo de atención particular del público, pues estimulaba a los espectadores con un juego que iba más allá de la propia historia representada.

Combinamos estos elementos con un entrenamiento realizado a partir de una base de técnicas de interpretación que podríamos considerar tradicionales (el dominio de la acción dramática). Nuestro objetivo fue ampliar el uso de la destreza física (técnicas circenses y de violencia escénica). Trabajando con estos dos elementos, teníamos la posibilidad de articular los aspectos más amplios de las escenas con una infinidad de opciones sostenidas por los detalles.

En el espacio callejero siempre existen entre los espectadores aquellos que estarán particularmente atentos a los pequeños acontecimientos de la escena, y a los caminos personales de los actores. Por eso la articulación entre los procedimientos más físicos y los procesos más íntimos representa un modo de construir espectáculos que tendrán más dimensiones. Cada presentación debe ser para el actor una posibilidad de involucrarse con el espectador como partícipe de una experiencia única.

Al retomar los elementos internos del proceso de construcción de las situaciones dramáticas fuimos forzados a reflexionar sobre cómo la idea de riesgo significaría la discusión del propio trabajo del actor, es decir, la naturaleza de ese trabajo. Experimentar el riesgo siempre implica una visita a los territorios más personales de los actores. En este aspecto, es fundamental procurar un distanciamiento de aquellos puntos de vista que encaran la formación del actor como un acto de simple

aprendizaje técnico. Este aprendizaje debe ser transformado, o mejor, consolidado como una experiencia vivencial cuyo eje será la confrontación con sus límites tanto mentales como físicos.

El uso de las técnicas corporales y del riesgo no fue un capricho ni una simple cuestión de gustos, sino un elemento incorporado a nuestro trabajo con el sentido de construir espectáculos que superen el simple uso de nuevos espacios. Para el grupo era necesario hacer que el público tuviera vínculos fuertes con el acontecimiento escénico. Al poner al actor bajo riesgo, el espectáculo ofrece al público una posibilidad de aproximación, entonces existe en este caso una potencial invitación al evento compartido, aunque el espectador sea simplemente un cómplice del acontecimiento.

Para actuar en la calle como un co-autor de los lenguajes de la escena, el actor debe buscar una preparación que le permita visitar zonas de riesgo. Eso debe ser un elemento del trabajo cotidiano. La mirada que explora la ciudad debe buscar estructuras y usos que produzcan tensiones y desplazamientos, de modo que a partir de ellas pueda construir nuevas formas de relación con los transeúntes. Es necesario ofrecer a los espectadores un acontecimiento antes que una simple historia. Es interesante citar la hipótesis sobre la participación que Richard Schechner discute cuando comenta su espectáculo *Dyonisus 69*:

La participación [del público] comienza en aquel punto en que la obra deja de ser obra y comienza a ser un evento social — cuando los espectadores se sienten capaces de sentirse libres para entrar en la performance como iguales. (...) la mayor parte de la participación en *Dyonisus 69* ocurrió según un modelo democrático: dejando al público entrar en la obra, y hacer lo que los performers hacían: “disfrutar de la historia” (1994: 44).

Este principio democrático de la participación que está directamente relacionado con el “disfrutar de la historia” es una referencia que

podemos vincular con el proyecto de invasión del espacio urbano. Pero eso sólo puede ser explorado si los actores desarrollan sus habilidades enfocando el juego con los espectadores.

Todas las técnicas de interpretación que ayudan a crear un ambiente lúdico con los espectadores, aparte de contribuir a la ruptura con los flujos del cotidiano, deben ser consideradas instrumento para que los actores desarrollen la capacidad de leer las posibilidades que el público ofrece al espectáculo. Así, no basta el desarrollo de destrezas, sino, que es preciso el descubrir cómo una determinada habilidad pueda funcionar como forma de conversación con los espectadores, o por lo menos como herramienta para la apertura de diálogos.

La realización de ensayos y entrenamientos en los espacios de la ciudad contribuye a que el actor pueda ir reconociendo cómo se da este diálogo. El dominio técnico en ese caso no puede prescindir de la mirada del público, porque es exactamente con su percepción que la técnica se completa.

Por otro lado, la experimentación de las técnicas más diferentes en la calle es un modo de formar a los actores y al mismo tiempo desarrollar la poética de invasión del espacio que cada colectivo elige. Descubrir cómo se realiza un determinado ejercicio y averiguar cómo eso formula una hipótesis sobre la utilización del espacio público es una forma económica que potencia el proceso creador. Quizá sea esa una particularidad del teatro que se hace fuera de las salas teatrales. Por eso, vale la pena enfatizar en esa forma de trabajo cuando buscamos el desarrollo de un "actor de la calle".

La calle es el espacio inhóspito que se opone al confort y a la seguridad de los espacios íntimos y es eso lo que atrae la mirada del artista como punto de partida del proceso creador. La ciudad invadida no es un escenario, y, por lo tanto, no contiene la escena. Ella modula la técnica y condiciona la percepción del público, pues a diferencia del escenario el espacio urbano es propiedad de los usuarios y constituye

un campo de significación previo a la intervención teatral. Esto representa un fuerte campo de intercambio que es lo que justamente interfiere en la propia performance del actor. El espectáculo que ocupa este espacio también debe adueñarse del mismo proponiendo un uso poético y lúdico de la ciudad.

Es interesante pensar que la idea del repertorio de usos del espacio urbano podría interferir en la construcción de nuestra percepción de una dramaturgia del espacio. Como en esta dramaturgia interfieren las líneas de los edificios, las tensiones de los usuarios, el tránsito de vehículos y personas y el control social del lugar público, el actor tiene que desarrollar la habilidad de leer las operaciones de estos elementos.

Este actor tendrá un papel central en la construcción de la escena cuando se comprenden las reglas de la ciudad y su funcionamiento como material dramático. La tarea estará relacionada con la reinterpretación de la ciudad como eje de articulación del discurso escénico, reconociendo las estructuras físicas, sociales, culturales y afectivas de la ciudad como soporte de la construcción espectacular. Ver la ciudad desde la perspectiva del proceso interpretativo significa aceptar el desafío permanente de interponer al teatro el ritmo corrosivo de la propia ciudad.

Como la producción de esta clase de espectáculos no se inicia necesariamente en la operación canónica de la puesta en escena del texto de un autor, este tipo de producción se relaciona menos con la idea de texto dramático, y más con la noción de guion de acciones. Esta dramaturgia propone una gran proximidad con la lógica de la escritura del guion cinematográfico, porque trabaja con imágenes que constituyen la materia básica de este teatro, o mejor, de la ciudad como dramaturgia.

Las imágenes urbanas deben funcionar como elementos disparadores que proporcionarían la construcción de las secuencias de acciones dramáticas. En este tipo de procedimiento funcionaría una lógica que toma de las imágenes urbanas los componentes de operación del espacio. De eso nacería la matriz para la construcción espectacular, de tal

forma que el diálogo con estas estructuras constituiría el habla propia del espectáculo. Por eso, el lugar del actor —su experiencia corporal en el espacio— debe ser muy influyente en el proceso de escritura y de puesta en escena.

La noción de la ciudad como objeto cultural tiene un papel clave en la modulación de este abordaje, al tomarla como un habla el actor que invade la calle incomoda al transeúnte, y está deformando las líneas que definen esa ciudad. De esa manera, este actor exige que nuestra mirada suponga una nueva escritura que sostenga el fenómeno espectacular.

El ciudadano que transita en estos espacios compone un aspecto del espectáculo y al mismo tiempo representa su público potencial. El espectáculo hace de ese sujeto externo un objeto de deseo, buscándolo como audiencia e interlocutor; un componente del mecanismo de la puesta en escena. Una vez invadido el espacio de uso cotidiano, el público —no voluntario— se ve frente a la cuestión de aceptar el acontecimiento y tratar de develar sus códigos o simplemente distanciarse.

De todas las formas de invasión posibles, aquella porción de la ciudad que es invadida tendrá sus reglas modificadas y el ciudadano será convocado para la tarea de espectador. No un espectador que se define por la pasividad y por la distancia, sino por una proximidad que es propia del procedimiento de invasión. Esta condición de la recepción reafirma el papel central del actor en el proceso de circulación (lectura) de la ciudad realizando directamente la interface con la audiencia.

La diversidad de usos del espacio escénico en la contemporaneidad, particularmente las experiencias escénicas de invasión de espacios públicos, exige una nueva comprensión del funcionamiento del propio espectáculo teatral y la articulación de nuevos referentes; consecuentemente, estamos obligados a repensar al actor y su poética. Cuando es el espacio urbano el que conforma el espacio teatral, se da un proceso por el cual la mirada del actor sobre el teatro como fenómeno debe

alterarse de forma significativa para poder continuar comprendiendo el espectáculo como habla.

La aproximación entre la performance teatral y el cotidiano podría hacer borrar los elementos ficcionales que definen la existencia de lo teatral. Sin embargo, el teatro que nace de la propia ciudad, y que la toma de asalto, opera mediante la intensificación del juego teatral, y pone énfasis en la experiencia de la ficción, proponiendo que los espectadores descubran o inventen nuevos "ordenamientos" temporarios de la ciudad.

El actor de este teatro media nuevas posibilidades de estar en la ciudad, es quien instrumentaliza el juego de invasión y abre los espacios para la ficción que rediseña la ciudad.