



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**EL TEATRO DE CALLE COMO UNA HERRAMIENTA PARA
LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN**

Trabajo especial de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciada en:
Comunicación Social

Autora: Marina A. Georgescu S.
Tutora: Lic. Hilayaly Valera

Caracas, Octubre del 2008

RESUMEN:

La libertad de expresión es, aparte de una necesidad, un derecho universal de los seres humanos. No admite ni censura previa, ni restricciones más allá de las legalmente establecidas y normalmente implementadas por el abuso de este derecho hacia terceros. Es decir, la libertad de uno de decir lo que quiera es proporcional a la libertad del otro de que no sea ofendido. Este derecho ampara todos los discursos: político, religioso, científico, artístico, publicitario, etc.

El teatro de calle es un medio artístico para que el dramaturgo, director o el artista mediante símbolos verbales y no verbales (maquillaje, vestuario, iluminación, música, escenografía, y elementos proxémicos, paralingüísticos o kinésicos) en espacios no convencionales (calles, plazas, veredas, parques, etc.) transmita mensajes (ideas, sentimientos, protestas) que puedan estar afectando a la ciudadanía de un país o del mundo. Genera el pensamiento crítico en la población y garantiza, además, la posibilidad que las comunidades puedan comunicar sus problemáticas sin la necesidad de recurrir a los medios convencionales de comunicación, no accesibles para la mayoría.

El trabajo ahonda en el teatro de calle como espacio para la expresión del libre pensamiento, y se analizan por medio de entrevistas y un cuestionario algunos de los factores que limitan el teatro de calle en el contexto venezolano y cómo la política del Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle.

Se concluye que el teatro de calle sí es una herramienta para la libertad de expresión, a pesar de sus limitaciones derivadas de políticas económicas y culturales, y de los mismos artistas; y, que el Estado venezolano tiene los recursos y capacidad para ayudar a los artistas callejeros a superar estos obstáculos.

PALABRAS CLAVES: libertad de expresión, libertad de pensamiento, libertad de información, democracia, teatro, comunicación, lenguaje, teatro de calle.

ABSTRACT:

Freedom of speech is, apart from a need, a universal right of human beings. It cannot admit previous censorship or restrictions beyond the legally established, and usually implemented by the abuse of that right to others. Thus, the liberty to say what one wants is proportional to the freedom of others not to be offended. This right supports all types of speeches: political, religious, scientific, artistic, advertising and so on.

Street theater is an artistic medium for the playwright, director or actor through verbal and nonverbal symbols (makeup, costumes, lighting, music, scenery, and proxemic, paralinguistic and kinesic elements) in unconventional spaces (streets, plazas, parks, etc.) to transmit messages (thoughts, feelings, protests) that may be affecting of a country or the world. It can generate critical thinking in the population and also ensure the possibility for communities to communicate their problems without the necessity of resorting to conventional means of communication, not accessible to the majority.

The work delves into the street theatre as a space for the expression of free thought, and through interviews and a questionnaire it analyses some of the factors that can limit street theater in the venezuelan context, and how the policy of the venezuelan State can influence in the development of street theater.

It is concluded that street theatre itself is a tool for the freedom of speech, despite its limitations resulting from economic and cultural policies, and the artists themselves; and also, that the Venezuelan State has the resources and capacity to assist street performers to overcome these obstacles.

KEY WORDS: freedom of speech, freedom of thought, freedom of information, democracy, theater, communication, language, street theater.

INDICE GENERAL

	pp.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I – EL PROBLEMA	5
1.1. Planteamiento del problema	5
1.2. Objetivos de la investigación	9
1.2.1. Objetivo general	9
1.2.2. Objetivos específicos	9
1.3. Justificación y aportes de la investigación	9
1.4. Limitaciones	11
CAPÍTULO II - MARCO TEÓRICO	12
2.1. Libertad de expresión (de pensamiento, de opinión) -----> Libertad de información	12
2.1.1. ¿Qué se dice y quién lo dice?	18
2.1.2. Restricciones	22
2.1.3. Censura	27
2.2. Democracia sin libertades: Imposible	33
2.3. El Teatro: fundamentos básicos previos para entender el teatro de calle	39
2.3.1. ¿Qué es el teatro?	39
2.3.2. Características del teatro	43
2.3.2.1. Características generales	43
2.3.2.2. Características particulares	45
2.3.3. Elementos principales	47
2.3.3.1. El actor	48
2.3.3.2. El espectador	49
2.3.3.3. La acción	51
2.3.4. El teatro como modelo de comunicación interpersonal	55
2.3.4.1. Definiciones. Breves descripciones	55
2.3.4.1.1. Comunicación	55
2.3.4.1.1.1. Comunicación Interpersonal	56
2.3.4.1.1.2. Elementos de la comunicación	58
2.3.4.1.2. Lenguaje	61
2.3.4.1.2.1. Formas de lenguaje	62
2.3.5. El teatro: comunicación y lenguaje	68

2.3.6. El teatro como modelo de comunicación.....	72
2.3.6.1. El dramaturgo: la fuente del mensaje.....	72
2.3.6.2. El director: codificador del texto.....	73
2.3.6.3. El actor: emisor de la obra teatral.....	74
2.3.6.3.1. Paralingüística.....	76
2.3.6.3.2. Proxémica.....	78
2.3.6.3.3. Kinésica.....	82
2.3.6.3.4. Signos externos: vestuario, maquillaje y peinado.....	83
2.3.6.4. El texto: mensaje para el público.....	84
2.3.6.4.1. La escenografía, la iluminación y la música: complemento del texto y las acciones.....	85
2.3.6.5. El público: receptor del hecho teatral.....	87
2.3.6.5.1. Las convenciones: los actores y el público están de acuerdo en algo.....	90
2.3.6.5.2. Los ruidos.....	91
2.3.6.5.3. El feed-back: éxito o fracaso de la representación.....	93
2.3.7. Funciones y efectos del teatro.....	97
2.4. El teatro de calle: la universalización del teatro y la supresión de la cuarta pared.....	98
2.4.1. El teatro de calle también es geografía citadina.....	101
2.4.1.1. La calle.....	103
2.4.1.2. La plaza.....	105
2.4.2. Características de la escena callejera.....	107
CAPÍTULO III - MARCO METODOLÓGICO.....	113
3.1. Tipo de investigación.....	113
3.2. Diseño de la investigación.....	114
3.3. Población y muestra.....	115
3.4. Técnicas de recolección de la información.....	116
3.5. Técnicas y procedimientos de la investigación.....	118
CAPÍTULO IV.....	122
DEL DICHO AL HECHO: EL TEATRO DE CALLE COMO ALTERNATIVA PARA EXPRESAR LO QUE SE PIENSA	

CAPÍTULO V	137
-------------------------	-----

LIMITACIONES MATERIALES Y ESPIRITUALES A LA HORA DE OCUPAR
LA CALLE TEATRALMENTE

CAPÍTULO VI	154
--------------------------	-----

ESTADO VENEZOLANO VS. TEATRERO CALLEJERO: COMO PUEDE LA
INSTITUCIÓN INFLUIR EN EL DESARROLLO DEL TEATRO DE CALLE

VII - CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	167
Conclusiones	167
Recomendaciones	170

BIBLIOGRAFÍA	172
---------------------------	-----

LISTA DE FIGURAS

Figura 2-1: Diagrama de las libertades de: pensamiento, reflexión, opinión, expresión e información	32
Figura 2-2: Modelo comunicacional del teatro	96

ANEXOS

- A** Instrumento de recolección de datos
- B** Validación de los expertos
- C** Cuadros y gráficas de los resultados del cuestionario
- D** Preguntas realizadas en las entrevistas
- E** Ley Orgánica de Cultura
- F** Material del taller de sensibilización: Vamos al teatro. Introducción a las artes escénicas
- G** 1er Congreso Nacional de la Cultura. Síntesis de conclusiones.
- H** CD - Quicktime movie: Entrevistas / respuestas a la pregunta: ¿Cree usted que el teatro de calle es un espacio para la expresión del libre pensamiento? ¿Por qué?

INTRODUCCIÓN

Una de las más fundamentales libertades del hombre es el derecho a la libre expresión porque es esencial en la lucha para el respeto y promoción de todos los derechos humanos. Si el hombre no puede opinar libremente, denunciar injusticias o exigir cambios, está condenado a la opresión.

La libertad de expresión es un derecho por el cual una persona puede expresar libremente sus pensamientos, sus ideas u opiniones a través de cualquier medio o forma de discurso. No protege ni promueve ningún discurso en particular, sino que debe incluir todos los pensamientos, todas las propuestas menos aquellas que inciten a la discriminación, odio nacional o llamados a la guerra, por ejemplo.

Por ello, una plena libertad de expresión e información es importante para garantizar un Estado democrático. Sin estas libertades no se puede hablar de igualdad o justicia. Todas las libertades (de pensamiento, de expresión, de información) están relacionadas, por lo tanto si se coarta o suprime una, esta carencia afectará las otras.

Así como el hombre se ha comunicado y expresado desde hace siglos, también ha recreado historias, mitos o fantasías. En pocas palabras, ha hecho teatro, y previo a su establecimiento como institución los realizaba en los espacios del diario convivir. El teatro antiguamente se desarrollaba en las calles o en espacios que las ciudades antiguas proporcionaban. El carromato de Tespis es el registro más antiguo del teatro de calle (siglo VI a.c.), y su evolución durante los próximos siglos lo convirtió en un teatro juglaresco, que utiliza distintos recursos técnicos y artísticos para sus representaciones, y donde lo ritual y lo lúdico se entremezclan para tejer un discurso directo, vivo, en contacto directo con sus espectadores y presente en la vida de los mismos: en las plazas, en los parques o en las aceras.

Por ello, el teatro de calle sale de la norma social del teatro tradicional para comunicar sin intermediarios, sin la necesidad de un espacio predeterminado, ideas, pensamientos, sentimientos o situaciones de la vida social de un país o el mundo. Es un teatro que si bien incorpora los elementos del teatro tradicional: el dramaturgo, el director, el actor, el espectador, la iluminación, la música, la escenografía, los vestuarios y el maquillaje; ha desarrollado su propio lenguaje y características, como romper con el espacio contenedor de la sala, y del espacio escénico “inviolable”; y, así, utilizar espacios no convencionales permitiendo que el público ocupe el

“escenario” donde se realiza la representación y se encuentre, de esta manera, cara a cara con el actor.

Si el teatro es un modelo de comunicación interpersonal, el teatro de calle lo es aún más. Es un teatro que exponencia el contacto con el público a tal punto que ya se le considera y constituye parte de la propuesta, y por lo tanto, lo puede sensibilizar y comunicar mensajes con mayor impacto por su cercanía, y porque abarca tanto a aquel que iba dispuesto a ver una función como aquel que no y de repente en su cotidiano andar se topó con el hecho teatral.

El teatro de calle es de carácter popular, es un arte vivo, que reúne mayor cantidad de espectadores que el teatro tradicional y utiliza la improvisación para adaptarse a las diferentes situaciones que le proporciona la calle.

También es un teatro que universaliza la obra teatral porque la hace accesible para todo tipo de público transeúnte sin necesidad de que este tenga que adquirir un boleto para verlo.

Por ello, la importancia de la presente investigación, es analizar si el teatro de calle puede ser utilizado como herramienta para ejercer el derecho de libertad de expresión, ya que esta acción cultural puede servir como un recurso instruccional para estimular el pensamiento libre de los pueblos, ya que ayuda a la creatividad, la opinión personal y al intercambio de experiencias que ayudarán a los seres humanos en la búsqueda de soluciones a los problemas que afectan a la sociedad en general.

La problemática de la investigación se enmarca en la utilización del teatro de calle como herramienta para ejercer el derecho a la libertad de expresión ya que el ejercicio de este derecho se encuentra confrontado por límites y restricciones para ejercerse libremente, y por lo tanto, le proporciona a los ciudadanos la posibilidad de expresar libremente pensamientos sobre aspectos sociales, culturales, políticos o religiosos, entre otros.

El propósito del trabajo, es establecer el teatro de calle como espacio para la expresión del libre pensamiento. Asimismo, indicar los factores que limitan esta actividad cultural, y explorar cómo el Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle.

La metodología de la investigación fue descriptiva y exploratoria, ya que la misma consistió en caracterizar un fenómeno o situación concreta indicando sus rasgos más diferenciadores (descriptiva) y por otro lado, examinó un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado

antes (exploratoria). Mientras, que el diseño del trabajo fue documental y de campo, ya que se fundamentó en la recolección de información tanto de trabajos bibliográficos de otros autores (documental); como de datos directamente de la realidad donde ocurren los hechos por medio de una encuesta y entrevistas calificadas (de campo).

La estructura del presente trabajo es de siete (7) capítulos:

Capítulo I. El problema, conformado por varios subtítulos: Planteamiento del problema, Objetivos de la investigación, Objetivo general, Objetivos específicos, Justificación y Limitaciones.

Capítulo II. Marco teórico, el cual indica de manera global el esquema para esta investigación documental, el mismo está conformado por las bases teóricas.

Capítulo III. Marco metodológico, el cual indica cada uno de los aspectos relacionados con la metodología que se seleccionó para desarrollar la investigación y recolectar los datos; conformado por: Tipo de investigación, Diseño de la investigación, Población y muestra, Técnicas de recolección de la información, y Técnicas y procedimientos de la investigación.

Capítulo IV. Del dicho al hecho: el teatro de calle como alternativa para expresar lo que se piensa. Este capítulo viene a ser el desarrollo del objetivo específico “Determinar el teatro de calle como espacio para la expresión del libre pensamiento”, en base a los resultados obtenidos en el cuestionario y las entrevistas calificadas realizadas para la investigación

Capítulo V. Limitaciones materiales y espirituales a la hora de ocupar la calle teatralmente. En este capítulo se desarrolla el objetivo específico “Señalar algunos de los posibles factores que limitan el teatro de calle en el contexto venezolano”, en base a los resultados obtenidos en el cuestionario y las entrevistas calificadas realizadas para la investigación

Capítulo VI. Estado venezolano vs. Teatrero callejero: como puede la institución influir en el desarrollo del teatro de calle. Es el desarrollo del objetivo específico “Explorar cómo la política de Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle”, en base a los resultados obtenidos en el cuestionario y las entrevistas calificadas realizadas para la investigación

Capítulo VII. Conclusiones y Recomendaciones, donde se aborda el objetivo general de la presente investigación “El teatro de calle como una herramienta para la

libertad de expresión”, y se relaciona con los aportes obtenidos durante cada etapa de la investigación

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del Problema

En el mundo moderno que ha logrado fijar y establecer los derechos humanos en declaraciones y leyes, a diferencia de épocas pasadas, aún tiene dificultades para poder afianzar y garantizar estos derechos. La libertad de pensamiento es el proceso más auténtico que poseen los seres humanos, pero hay veces en que este peligra por la exposición del hombre a terceros (gobiernos, empresas privadas, personas inescrupulosas) que intentan modificarlo y cambiarlo según su parecer (lavado de cerebro). Si este pensamiento, tan íntimo, puede sufrir alteraciones, ni hablar de los derechos derivados de su práctica como son la libre opinión, la libre expresión o libre información.

Estos derechos amenazados constantemente, cada día son más presionados a limitarse, a desaparecer e incluso acomodarse a un determinada línea de pensamiento para evitar “incomodar” o “cuestionar” la situación del hombre y su posición dentro de la sociedad.

Si bien los medios para ejercer el derecho de expresión son ilimitados, no todos poseen las herramientas, los conocimientos o la posibilidad de acceso a los mismos. Los medios de comunicación de masas son la forma de mayor impacto y la que más alcance tiene para expresar una idea o una opinión, pero a su vez son los más controlados, menos sociales (en cuanto a su apropiación) y de difícil acceso para las mayorías.

Por lo tanto, el hombre en su búsqueda y necesidad de expresar sus sentimientos, ideas, necesidades y críticas ha tenido que desarrollar otras áreas de expresión.

Para Juma Montoya, el libre pensamiento de los hombres y mujeres se ha visto afectado por causas políticas, principalmente en los países cuyos regímenes son: las monarquías, dictaduras, régimen comunistas, entre otros. Por ello, esta situación, para él, ha limitado que los individuos se puedan expresar con plena libertad en cualquiera de los medios de transferencia de información (escritura, imágenes, fotos, etc.):

No obstante, una de las formas que el pueblo ha logrado transmitir tanto conocimientos como pensamientos de protesta es a través de la cultura, basado en el teatro, ya que esta actividad se puede realizar en cualquier comunidad y espacio físico. Además, es un arte que se adapta a las exigencias y necesidades fundamentadas de los acontecimientos que puedan estar sucediendo en un tiempo-espacio en una comunidad, y en particular sobre situaciones que puedan estar afectando cualquier situación de vida social¹.

Por lo tanto, el teatro es un medio alternativo, a los tradicionales, para expresar, difundir, educar e inclusive criticar ideas o acontecimientos que afectan a la sociedad en general.

Ahora, en cuanto al teatro tradicional, de sala, enmarcado normalmente dentro de las cuatro paredes del recinto o la institución teatral, muchas veces se encuentra limitado por las normativas y regulaciones de este espacio (políticas de la institución que administra el espacio, por ejemplo). De igual manera, la necesidad que los espectadores tengan que adquirir una entrada a un costo que muchas veces no es accesible para la mayoría, termina convirtiendo un hecho cultural (de características milenarias propia de la naturaleza humana) en una conglomeración elitescas que no alcanza a todos por igual.

¹ p. 29, “El libre pensamiento de los hombres y sus herramientas para la socialización”, Juma Montoya, Editorial Loran, Bogotá, 2004

Es por ello que, el teatro de calle con su filosofía de abarcar cualquier espacio urbano para su expresividad y desarrollo se identifica con todos los hombres y mujeres, niños y niñas, que pueden estar en ese espacio en el momento de la presentación. Logrando por lo tanto un hecho artístico comunicacional completo que revitaliza las ciudades, sus espacios y al ciudadano que muchas veces estresado e inmerso en su cotidianidad, se encuentra ajeno a su entorno.

Por lo tanto, Ninamar Ozaca señala que el teatro de calle es un método para el desarrollo de las personas, grupos y comunidades:

(...) es una herramienta para el trabajo comunitario, para estimular el encuentro de las personas, enriquecer los diálogos sociales, la comunicación y la creación colectiva, propiciando la participación activa de todos y todas, el cual está basado en la improvisación, creatividad, técnicas lúdicas y el uso del cuerpo como instrumento de comunicación y, por ende, de libertad de expresión, que facilita la creación de condiciones espaciales para aprenderlo y practicarlo por individuos que son autores con el único deseo de compartir con otras personas experiencias, problemas sociopolíticos, económicos, familiares y laborales de manera efectiva y eficaz².

La problemática de la investigación se enmarca en la utilización del teatro de calle como herramienta para ejercer el derecho a la libertad de expresión, puesto que en los últimos años este derecho de los seres humanos, y de manera particular, la población venezolana, se encuentra confrontando por razones políticas o privadas que restringen la posibilidad para ejercer libremente los pensamientos de los ciudadanos sobre los distintos aspectos sociales, culturales, religiosos y políticos.

Así como por un lado se encuentra el Estado venezolano que ha fundado o comprado canales de televisión, radios o periódicos, por otro lado, los canales privados también tienen su cuota de responsabilidad a la hora de brindar informaciones sobre la situación real en la cual se encuentra el país; ya que algunas veces no representan la verdadera situación, como por ejemplo: problemas de inseguridad, abandono de las ciudades, actos de corrupción, problemas en la infraestructura pedagógica y de salud, entre otros; por estar políticamente polarizadas estas opiniones.

² p. 28-29, “Desarrollo Integral de la Personalidad de los Seres Humanos y el Teatro como Instrumentos de Libertad”, Ninamar Ozaca, Editorial la fuente, Buenos Aires, 2003

El teatro de calle, entonces, puede facilitarle a las personas y comunidades la posibilidad de transferir pensamientos de protesta, sobre los distintos aspectos que puedan estar afectando a las comunidades y, por ende, a la sociedad en general, sin necesidad de tener que solicitar permiso a terceros para hacerlo, sino que tienen directamente un poder para comunicar.

Por otro lado, el teatro de calle se encuentra limitado, entre otras cosas, por leyes municipales y estatales para su desarrollo; pues esta actividad cultural requiere de una serie de permisología por parte de las autoridades de turno, para desplegar esta actividad en las distintas áreas comunes (parques, plazas, aceras, entre otros).

Por consiguiente la presente investigación plantea las siguientes interrogantes:

- ¿Es el teatro de calle un espacio para la expresión del libre pensamiento?
- ¿Cuáles son algunos de los posibles factores que limitan el teatro de calle en el contexto venezolano?
- ¿Cómo puede la política de Estado venezolano influir en el desarrollo del teatro de calle?

1.2. Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Identificar el teatro de calle como una herramienta para la libertad de expresión.

Objetivos Específicos

- Reconocer el teatro de calle como espacio para la expresión del libre pensamiento.
- Señalar algunos de los posibles factores que limitan el teatro de calle en el contexto venezolano y conocer la opinión del público.
- Explorar cómo la política del Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle y conocer la opinión del público.

1.3. Justificación y aportes de la investigación

Ernesto Basurun, en su libro “Teatro de calle y sus funciones sociales”, establece que es importante desarrollar investigaciones que le permitan a los hombres y mujeres determinar cuales son las herramientas de mayor efectividad para estimular la creatividad de los seres humanos, buscando al mismo tiempo, que las personas se estimulen para involucrarse en la estrategia comunicacional, tales como: el teatro de calle, teatro de salón, entre otros, que ayude a los mismos para que expongan sus experiencias y críticas a los problemas sociales, laborales, de salud, etc., que puedan estar afectando el desarrollo libre de su personalidad y pensamiento.

Otro aporte de relevancia fue la de Ninamar Ozaca, citada anteriormente, quien manifiesta que el progreso de investigaciones que guarden relación con la libertad de expresión y el desarrollo integral de la personalidad de los hombres y mujeres ayudan a implantar estrategias comunicacionales más efectivas para que las personas se involucren en la actividad, y los mismos, expongan de manera libre y directa los problemas en los distintos contextos que le puedan estar afectando sus niveles de vida y su seguridad personal y la de su familia, para que así se creen ambientes que ayude a los individuos a exteriorizar sus frustraciones, experiencias sin más límites que los que le da la legislación del país en un una nación democrática, como por ejemplo, el teatro de calle.

La razón de la presente investigación es analizar sí el teatro de calle puede ser utilizado como herramienta para ejercer el derecho de la libertad de expresión, y al mismo tiempo, sirva de estímulo y fomento para la comunicación ciudadana mediante el uso de técnicas teatrales, ya que esta acción cultural puede ayudar a los participantes (actores, productores y público en general) a desarrollar su creatividad y su espontaneidad, y a incrementar su capacidad de trabajo en equipo en la búsqueda de soluciones colectivas.

La importancia del trabajo es señalar algunos de los límites que puede tener el teatro de calle en el contexto venezolano, que restringen el desarrollo de esta actividad cultural en los lugares comunes utilizados por la población para el esparcimiento, y que ayuda a estimular la libertad de expresión y, a su vez, explorar cómo la política del Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle, para que este método comunicacional pueda potenciar el desarrollo del pensamiento libre de los hombres y mujeres en Venezuela.

Las ventajas de este trabajo de investigación es para todos los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, ya que los mismos podrán contar con un material bibliográfico sintetizado y analizado sobre la importancia que tiene el teatro para estimular la libertad de expresión en la población venezolana, y que los ayude a buscar soluciones colectivas que permita mejorar los niveles de vida de los ciudadanos que hacen vida en el país. Asimismo, constituye una fuente de consulta y análisis para los artistas de calle sobre su situación y posibles soluciones, ya que se sintetiza información que hasta los momentos no se había hecho. De igual manera, es una manera de hacer entender a las comunidades, personas o colectivos artísticos que el teatro de calle es un mecanismo efectivo para decir cosas.

1.4. Limitaciones

La presente investigación presentó limitaciones en cuanto a las escasas fuentes bibliográficas sobre el teatro de calle. Y, de igual manera, en cuanto a las entrevistas cualitativas realizadas a los funcionarios de instituciones culturales que no siempre hablaron libremente del rol del Estado venezolano en la evolución del teatro de calle.

CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

Bases Teóricas

2.1. Libertad de Expresión (de pensamiento, de opinión) ---> Libertad de Información

“Los hombres empezaron a comunicarse para compartir su vorágine interior, no sus cálculos”

“Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión, lo que implica el derecho de no ser inquietado por sus opiniones, el derecho de buscar, de recibir y de difundir sin consideración de fronteras las informaciones y las ideas por el medio de expresión que fuere”

³ Definición: Comunicación, p. 70, “Diccionario filosófico”, Fernando Savater, Colección: Diccionarios de Autor, México, D.F., Febrero, 1996

Declaración Universal de los Derechos del Hombre, artículo 19⁴

“Nadie podrá ser molestado a causa de sus opiniones

Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión; este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección”

Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, Artículo 19⁵

“Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir información e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección”

Convención Americana sobre Derechos Humanos, artículo 13⁶

El hombre que tiene una idea siente la necesidad, e incluso el deber moral, de expresarla; en su opinión, el hombre pensante, el hombre de sentimientos, no puede experimentar mayor afrenta a su condición humana que la negación de su derecho a expresarse⁷.

Archibald Cox

⁴ p. 21, “Censura y libertad, derecho de información en democracia”, Ponente: Antonio Pasquali, Comisión de Medios, Cámara de Diputados, Caracas, 1990

⁵ p.13, Capítulo 1: “Las restricciones a la libertad de expresión”, Cecilia Medina, en: Sistema Interamericano de derechos humanos y libertad de expresión en Paraguay, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José, 2002; o p.15, “Libertad de expresión y acceso a la información pública”, Luis Huerta, Comisión Andina de Juristas, Lima 2002

⁶ *Ibid.*, p.14

⁷ p. 205, “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, Héctor Faúndez, en: Medios de Comunicación y Responsabilidad Ciudadana, II Encuentro nacional de la Sociedad Civil, UCAB, Caracas 1995

“En la capacidad de expresar una voluntad propia, distinta de la de otros entes, radica en buena medida uno de los criterios de la personalidad en derecho. Las personas tienen opinión y de ella hacen expresión”⁸, señala Mónica Pinto.

Según Hernando Valencia, la libertad de expresión trata de un derecho fundamental, de carácter universal, que no tolera discriminación alguna; que incluye todas las manifestaciones del pensamiento y todos los medios de comunicación; que no reconoce más frontera que la responsabilidad posterior o ulterior, definida por la ley; y que se refiere tanto a las modalidades activas, o de emisión, cuanto a las pasivas, o de recepción, de la expresión humana.

La Libertad de Expresión, según Pedro Anguita, también se puede definir como:

(...) el ejercicio y/o facultad de un derecho humano, fundamental, constitucional, (dependiendo de la concepción que se tenga de dicho derecho) a expresar y difundir libremente, esto es sin trabas, sin ser molestado, **ideas** y **opiniones** a través de la palabra, a través de escritos o cualquier otro método de reproducción, es decir, comprendería la expresión en cualquier tipo de soporte, prensa escrita, radio, televisión, y a las nuevas tecnologías de la información, como Internet⁹.

De igual manera, el autor aborda la libertad de información y expresa que esta se puede definir a su vez como el “ejercicio y/o la facultad a comunicar y/o transmitir sin trabas, sin ser molestado, **información** por cualquier medio de difusión y soporte”¹⁰.

Asimismo, amplía que de acuerdo a otras opiniones, la libertad de expresión comprendería la libertad de información pues el primero, la expresión sería el concepto más general más amplio más “omnicomprensivo” que incluiría la

⁸ p. 19, “Libertad de expresión y derecho a la información como derechos humanos”, Mónica Pinto, en: Estudios básicos de derechos humanos, Tomo X, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José, 2000

⁹ p.2, Ponencia: “Importancia de la Distinción entre la Libertad de Expresión y la Libertad de Información”, Pedro Anguita, en: III Congreso Latinoamericano de Periodismo – Programas y Ponencias, Jueves 17 de Mayo de 2001, consulta realizada en Internet el 15/07/05, disponible en: http://www.celap.net/programa_y_ponencias.htm#_ftnref1 (subrayado del Autor)

¹⁰ *Ibid.* (subrayado del Autor)

información, es decir no solamente se incluirían en la Libertad de Expresión, a las ideas, opiniones, sino también las informaciones: *este parece ser por otra parte el empleo que se da usualmente a la Libertad de Expresión, en el lenguaje corriente puesto que cada vez que ocurre algún atentado a la Libertad de Información, a la que están llamados a ejercer preferentemente los medios de comunicación por algún tipo de restricción en su ejercicio se suele invocar como un atentado a la libertad de expresión*¹¹.

Esta estrecha relación entre el derecho a la Libertad de Expresión e Información, mencionada anteriormente, también se percibe entre los demás derechos de libertad de opinión y/o pensamiento, y por ello numerosos autores hacen referencia a como unos derechos influyen y afectan a otros.

Por ejemplo, Cecilia Medina, plantea que dentro del derecho llamado en términos generales “libertad de expresión” existen varios sub-derechos: 1) libertad de pensamiento o de opinión; 2) libertad de buscar información e ideas; 3) libertad de difundir información e ideas; y 4) libertad de recibir información.

Al analizar las distintas libertades, Medina señala que la libertad de pensamiento consiste en el derecho a tener un pensamiento dentro de la mente y es, quizás, el elemento más íntimo de la libertad de expresión. Por lo tanto, es difícil imaginar una manera en que el Estado o terceros puedan limitarla. Es posible, sin embargo, concebir acciones para impedir que las personas puedan tener determinados pensamientos, el “lavado de cerebro”, por ejemplo, y por ello su protección debe comprender la prohibición de interferir para que otro forme, modifique o erradique un pensamiento de la mente.

César Molinero, en cambio, expone que las libertades de pensamiento y de información dan a la persona las advertencias psíquicas para que exista la razón, para que el razonamiento aporte a su conducta una actitud externa de su personalidad:

El pensamiento, por el acopio de informaciones, razona sobre la actividad de la persona y sus decisiones confluyen hacia la opinión razonada. La persona en este ejercicio de su voluntad, de su decisión opinante, no necesariamente debe ser expuesta al conocimiento e información de otra persona. No ha nacido el

¹¹ *Ibid.*

otro sujeto jurídico. La información libremente recibida por una libertad libremente ejercida como es la de pensar, se convierte en opinión¹².

Asimismo, el mismo autor, en otro párrafo define a la libertad de pensamiento como una libertad interna que no necesariamente depende de la voluntad, y que es la primordial libertad personal: *la no existencia de esta libertad, de raciocinio y de coherencia, supone una eximente razón de anulación de la propia personalidad*¹³. Según él, la libertad de pensamiento permite la libertad de información, y ésta, a su vez, la libertad de opinión y la subsiguiente libertad de expresión.

En su libro “Libertad de Expresión Privada”, Molinero cita a otros autores como Colliard, por ejemplo, quien afirma que la libertad de pensamiento es una libertad constante, mientras que las restantes pueden ser libertades variables con dos partes diferentes: en cuanto concierne al sentido de la libertad y al sujeto que desarrolla esta libertad según sus propias opiniones. Otra perspectiva citada como la de Roche, considera a la libertad de pensamiento como fundamental y a las demás como complementarias¹⁴.

Continuando en el análisis de las derivaciones del derecho de expresión a otros derechos, César Molinero plantea que la libertad de opinión es un ejercicio de las selecciones de ideas y hechos que configuran una manifestación selectiva y variable de la propia conciencia subjetiva del ciudadano. Así, la libertad de opinión es la libertad de reflexión de la libertad de pensamiento, pero esta libertad de opinión no lleva implícita la libertad de expresión que es la libertad de manifestar la reflexión del pensamiento hacia otro u otros sujetos.

En lo que se refiere a la libertad de información, específicamente el derecho a recibir información, en palabras de Cecilia Medina, este derecho es el otro lado de la medalla de la libertad de expresión, y por ello se hace difícil separar los conceptos de libertad de expresión y libertad de información.

De hecho, según Héctor Faúndez, la libertad de información no es un subproducto de la libertad de expresión, sino uno de sus elementos fundamentales

¹² p. 42, “Libertad de Expresión Privada”, César Molinero, Editorial ATE, Barcelona, 1981

¹³ Molinero, *Op. Cit.*, p.14.

¹⁴ Citado en: Molinero, *Loc. Cit.*

que, debido al desarrollo científico y tecnológico, y a las transformaciones experimentadas por la sociedad, ha crecido y ha adquirido una importancia tan destacada que, con frecuencia, se la presenta como si fuera un derecho autónomo y distinto de la libertad de expresión de que forma parte¹⁵.

Igualmente, César Molinero se refiere a la libertad de información como el aglutinante de otras libertades intelectuales que hacen posible su ejercicio y la evolución social. Por ende, si no existe la libertad de información no puede desarrollarse la libertad de pensamiento, ni fundamentarse una libertad de opinión, ni incardinarse una racional libertad de expresión plena, ni, sin duda, fijarse los límites para el respeto a los derechos personales implícitos en la intimidad personal y su añadida libertad de expresión privada.

El autor señala que la libertad de información es la primera exteriorización humana y que el intercambio de opiniones, de ideas o de hechos con los demás es una expresión de la voluntad de comunicarse; y comprende el fundamento de la libertad de pensamiento, de la libertad de opinión y de la libertad de expresión.

La libertad de información es un derecho que encierra un doble aspecto que es el derecho a recibir información y el derecho a emitir información. Pero, la libertad de información no es un derecho objetivo y sin límites. Con excepción de la libertad de pensamiento y sus libertades complementarias (la de opinión y de recibir información) las demás libertades pueden encontrar limitaciones en su ejercicio si afecta las libertades de los demás.

En pocas palabras, *la libertad de información es una libertad individual, subjetiva y pública, que por su condición de pública, añadida a la subjetiva, le advierte de sus dos grandes derechos: 1º, a ser informado de todo lo que le interesa y afecte, y 2º, al respeto a los demás derechos públicos y subjetivos de los restantes sujetos de la relación, tanto el Estado como los demás ciudadanos.*¹⁶

¹⁵ p. 53, “La Libertad de Información”, Faúndez, Héctor (2003), Revista “Comunicación”, Nro. 122, Centro Gumilla, Caracas. Pp. 52-59

¹⁶ Molinero, *Op. Cit.*, p. 11, 33 y 34

2.1.1. ¿Qué se dice y quién lo dice?

En nuestro mundo moderno y democrático la libertad de expresión y la libertad de información no han podido convivir establemente: *hasta hace un tiempo, el acento caía invariablemente sobre el primero de tales derechos, pero ahora se va trasladando gradualmente al segundo, en vista de la enorme y siempre creciente exposición del hombre actual a los grandes medios de comunicación*¹⁷.

Según Antonio Pasquali, en “Censura y Libertad, el derecho a la información en democracia”, el concepto de libertad de expresión es un concepto previo a las rotativas, es un concepto eminentemente decimonónico y abundantemente superado por la tecnología de las comunicaciones: *el mismo ha puesto en una crisis irreversible la noción de libertad de expresión, concepto sobre el que se sigue insistiendo a justo título, porque desde luego la libertad de expresión no es que deba negarse pero debe sintetizarse en un concepto superior, que hoy día es el de la libertad de difusión*¹⁸.

En el texto de Luis Huerta, “Libertad de Expresión y Acceso a la Información Pública”, se señala que los medios o procedimientos a través de los cuales se puede ejercer la libertad de expresión son de diferentes tipos. La prensa, la radio y la televisión son medios que permiten transmitir ideas e informaciones a un número importante de personas; al igual que la Internet, cuyo desarrollo en los últimos años, ha permitido contar con un medio de especial importancia para la libre circulación de ideas e informaciones: *sin embargo, las formas de expresar una idea o información no se limitan a estos medios, por lo que se debe mantener siempre un criterio amplio al analizar este tema, que permita garantizar las múltiples maneras que existen para ejercer la libertad de expresión*¹⁹.

Según Cecilia Medina, la libertad de expresión abarca bastante más que la expresión de las ideas u opiniones a través de las palabras. El ser humano puede expresarse también con su arte, con su vestimenta, con su silencio, con su actitud, y

¹⁷ Pinto, *Op. Cit.*, p. 21

¹⁸ imaginen a un hombre realmente sabio conversando y emitiendo opiniones absolutamente preciosas con un vecino. Hoy día, en 1990, ese sabio que malgasta su tiempo con un vecino, lamentablemente vale cien mil veces menos que la opinión idiota de un locutor necio, perifoneándole necedades a cien mil radioyentes, porque así es el mundo de hoy, un sabio hablando maravillas con un vecino, pesa cien mil veces menos que un locutor que se está dirigiendo a cien mil oyentes. Este es el mundo de hoy, entonces hay que pesar la libertad de expresión en términos de libertad de difusión.

Pasquali, *Op. Cit.*

¹⁹ Huerta, *Op. Cit.*, p.23

todo ello queda cubierto por la protección que el derecho internacional le otorga a la libertad de expresión.

Por ejemplo, Molinero escribe: *la libertad de información supone la libertad de contacto humano tan sencillo, a veces, con un simple intercambio de miradas que manifiestan connivencia o desagrado*²⁰.

Y, así como existen diversos medios para expresarse, existen diferentes discursos. Por ello, según Héctor Faúndez, si bien es cierto que la libertad de expresión es un derecho esencialmente político, la misma no puede proteger sólo el discurso de contenido político, sino también aquellos de contenido religioso, académico, científico, literario, artístico e, incluso, de carácter comercial²¹. Es decir, que la libertad de expresión protege todo tipo de expresión, independientemente del contenido del mensaje.

En cambio, según Cecilia Medina, no parece ser lo mismo proteger la libertad de expresión sobre la política, la música, el arte, que proteger la libertad de expresión para la propaganda. Señala que en el caso de la propaganda hay un factor de fe pública que se debe considerar, así como también no es lo mismo aquella propaganda sobre artículos de vestir que aquella que recomienda una medicina o el tabaco *porque las consecuencias de una propaganda engañosa pueden ser extremadamente importantes para la vida y la salud de las personas*²².

En otro texto, “La Libertad de Información”, Héctor Faúndez afirma que un aspecto no menos importante de la libertad de información radica en que, por sus características, ella puede ejercerse directamente por cada individuo, o delegarse en las instituciones y empresas cuya actividad esencial gira en torno a la comunicación e información. Por ello, Faúndez, argumenta que la libertad de expresión está diseñada para proteger al ser humano y no para privilegiar una actividad empresarial.

Es una libertad que persigue el desarrollo espiritual del hombre, facilita la búsqueda de la verdad y proporciona una herramienta para el proceso político. Afirma, además el autor, que su función no es lucrativa y no es ejercida únicamente

²⁰ Molinero, *Op. Cit.*, p. 11

²¹ p.17, “Aspectos Jurídicos de la Libertad de Expresión en Venezuela”, H. Faúndez, UCAB-Escuela de Comunicación Social, 1993

²² Medina, *Op. Cit.*, p. 21

por los medios de comunicación, aunque la prensa y los medios de comunicación radioeléctrica constituyan uno de los canales principales para su ejercicio.

De hecho, César Molinero expresa que la libertad de información es una libertad para todos; *no únicamente una libertad para los periodistas*²³.

El Instituto Interamericano de Derechos Humanos en su Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión señala que toda persona tiene derecho a comunicar sus opiniones por cualquier medio y forma; y, agrega, que la colegiación obligatoria o la exigencia de títulos para el ejercicio de la actividad periodística, constituyen una restricción ilegítima a la libertad de expresión.

Esta libertad de circulación de ideas e informaciones sobre cualquier tema, en palabras de Luis Huerta, permite, asimismo, el desarrollo de una sociedad cada vez más tolerante. Por ello, *una sociedad que limita la libre circulación de ideas e informaciones solamente acrecienta los prejuicios existentes en la sociedad y la intolerancia hacia las personas o grupos con ideas diferentes*²⁴.

De la misma manera, el autor determina la importancia de que la libertad de expresión sea comprendida por todas las personas, autoridades y entidades estatales: *permitirá alcanzar una actitud ciudadana y una política pública tendiente a respetar las ideas e informaciones que se difunden y a condenar cualquier medida a limitar la libertad de expresión*²⁵.

Al poner la información al alcance de la población se podrá transformar en gran parte la sociedad, perfeccionar la organización social, o mejorar las condiciones de vida y de trabajo. Una pregunta importante, hoy en día, es si el ciudadano está correctamente informado, si recibe mucha información inútil o más bien carece de ella; y si la información que se maneja actualmente responde a sus intereses o lo ayuda a mejorar su calidad de vida.

²³ Molinero, *Op. Cit.*, p.37

²⁴ Huerta, *Op. Cit.*, p. 26

²⁵ *Ibid.*

2.1.2. Las restricciones

“La justicia es la última palabra de la libertad; y las dos acaban por fundirse”

Proudhon

Dejad (que el niño) crea que es él quien decide siempre, aunque deba ser el maestro quien siempre decida realmente. No hay más perfecta forma de dominio que aquella que parece respetar la libertad, pues con este procedimiento uno se apodera de la voluntad misma (...) Sin duda alguna, siempre debería ese niño poder hacer lo que quiera; pero debería querer hacer solamente lo que vosotros queréis que haga. No debería dar un paso que no haya sido previsto por vosotros. No debería abrir la boca sin que **vosotros*** supierais de antemano qué es lo que va a decir. (subrayado personal)

Juan Jacobo Rousseau, “Emilio” consejo a los maestros
**Estado, Iglesia, Militares, etc... (opinión personal)*

El acceso a la información en poder del Estado es un derecho fundamental de los individuos. Los Estados están obligados a garantizar el ejercicio de este derecho. Este principio sólo admite limitaciones excepcionales que deben estar establecidas previamente por la ley para el caso que exista un peligro real e inminente que amenace la seguridad nacional en sociedades democráticas.

Principio 4

La Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión²⁶

²⁶ p. 48, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, “Libertad de Expresión en Las Américas. Los cinco primeros informes de la Relatoría para Libertad de Expresión”, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José de Costa Rica, 2003

La Corte Interamericana de Derechos Humanos establece que las restricciones a la libertad de expresión son, pues, las conductas definidas legalmente como generadoras de responsabilidad por el abuso de la libertad de expresión²⁷. Mónica Pinto agrega que es un principio general de derecho que quien comete un daño tiene la obligación de repararlo; y por lo tanto del mismo modo, quien comete un ilícito en el ejercicio del derecho a la libertad de expresión debe repararlo.

Al crear obstáculos a la libertad de expresión, no sólo es el derecho del individuo que se está socavando, sino también el derecho de todos a recibir informaciones e ideas. En otras palabras, es así que se pone de manifiesto las dos dimensiones de la libertad de expresión: *por un lado que nadie sea arbitrariamente menoscabado o impedido de manifestar su propio pensamiento y, representa, por tanto, un derecho de cada individuo; pero implica también, por otro lado, un derecho colectivo a recibir cualquier información y a conocer la expresión del pensamiento ajeno.*²⁸

Según Antonio Pasquali, los paraísos de las comunicaciones no existen, ya que no se ha dado nunca en las dimensiones históricas de la humanidad un lugar, una sociedad, ni siquiera el ágora ateniense, en que las comunicaciones entre hombres hayan llegado a un estado ideal u óptimo. Siempre ha habido y siempre habrá algún margen de control, de manipulación o de abuso: *permítaseme recordar al maestro Aristóteles, que decía que el hombre es un animal condenado a perseguir la felicidad aun a sabiendas de que no la alcanzará nunca. Aquí estamos condenados a perseguir algún estado de perfección en las comunicaciones aun a sabiendas de que ese paraíso no será, no es alcanzable*²⁹.

De la misma manera, afirma Faúndez, en el texto “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, que a lo largo de la historia, la libertad de expresión ha sido temida y combatida por quienes tienen el poder; primero por los detentadores del poder civil y eclesiástico y, ahora, también por quienes tienen el poder económico.

²⁷ Pinto, *Op. Cit.*, p. 42 (Corte IDH., La colegiación obligatoria de periodistas (artículos 13 y 29 Convención Americana sobre Derechos Humanos, Opinión Consultiva OC-5/85 de 13 de noviembre de 1985. Serie A No.5 párr. 35)

²⁸ Huerta, *Op. Cit.*, p. 17

²⁹ Pasquali, *Op. Cit.*, p. 23

En realidad, el acceso a la información, su evaluación, y la expresión de las ideas que ello sugieren constituyen en sí mismos un instrumento de poder. De hecho, la libertad de expresión ha sido percibida, por muchos, como una amenaza a la autoridad que, en consecuencia, hay que combatir o, por lo menos, controlar. De modo que cualquier restricción tiene que ser vista con sospecha porque como muy bien ha observado Lord Bridge, “la libertad de expresión es siempre la primera víctima bajo un régimen totalitario”³⁰.

En otro texto, Faúndez, expresa que las restricciones derivan de los conflictos probables que surgen entre la libertad de expresión, y los derechos de terceros o los intereses de un grupo social, haciendo que la primera pierda su carácter preferente porque si bien la libertad de expresión es de suma importancia para una sociedad democrática, no sólo en cuanto al proceso político sino en la búsqueda de la verdad y del desarrollo personal y colectivo, se supone que no puede tener un carácter absoluto así como tampoco debe dejar de ser objeto de restricciones legítimas a la hora de amparar otros derecho o intereses igualmente dignos de protección. *Después de todo, las ideas son más peligrosas que las armas y las palabras también pueden causar daño*³¹:

¿Por qué debería permitirse la libertad de expresión y de prensa? ¿Por qué un gobierno que está haciendo lo que cree correcto debería permitir que lo criticaran? No permitiría la oposición con armas letales; pero las ideas son cosas más fatales que las armas³²

Pierce, afirma que si tradicionalmente se considera que los gobiernos de la nación son los únicos poderes facultados para restringir la libertad de comunicación; las pruebas recogidas en décadas recientes indican que los propietarios, los sindicatos, los terroristas, las turbas, los proveedores, los distribuidores, las autoridades religiosas, los organismos internacionales y hasta los gobiernos extranjeros pueden influir en la dosis de la libertad de los massmedia de un país. Así como también asegura que la censura previa es una restricción demasiado directa, y muchos Estados prefieren poner en práctica maneras más

³⁰Faúndez, “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, *Op. Cit.*, p. 202

³¹Faúndez, “Aspectos jurídicos de la libertad de expresión en Venezuela”, *Op. Cit.*, p. 20

³² *Ibid*, p. 67 [Cita 12 (Pensamiento de V.I.Lenin, citado por Simon Lee, en *The cost of free speech*, Faber and Faber, London – Boston, 1990, p.21)]

sutiles como: el cierre y la suspensión de medios, la incautación de ejemplares, el control de personal, los controles económicos, la propiedad del Estado (gerencia y propaganda), los controles de contenido, la notificación y leyes, la censura oficial, la publicación forzosa, el secreto y los castigos personales; sin mencionar la autocensura como medida preventiva para evitar posibles represalias.

Como lo expresa Molinero en su libro “Libertad de expresión privada”, el ejercicio de la libertad de información está limitado por unos hechos determinantes: *la libertad de expresión en la esfera privada de las personas y respecto a su vida íntima y familiar, su imagen, su honra y las personas menores de edad pública, civil y política*³³.

En pocas palabras, según el mismo autor, *el origen dialéctico y hasta el principio jurídico que debate en el fondo de esa libertad de expresión es la difícil delimitación de una libertad de la persona contra otra libertad de otra persona...*³⁴

Por ello, el Dr. Juan Nuño, en “Censura y Libertad, el Derecho a la Información en Democracia” parafraseando al Presidente Roosevelt, concluye que la democracia es cuadrúpeda, porque camina sobre los siguientes cuatro principios establecidos por Roosevelt: la primera es la libertad de hablar y expresarse, establecida por doquier en el mundo; la segunda, es la libertad que tiene cada cual de rendir culto a dios como juzgue conveniente, y por doquier en el mundo; la tercera es la libertad de no carecer de lo imprescindible por doquier en el mundo; y la cuarta, es la libertad de no tener temor en ningún lugar del mundo.

Asimismo, afirma que esas cuatro libertades siguen ofreciéndose a los hombres como un ideal a conseguir, porque para que sean verdaderas se debe cumplir las siguientes premisas: que las cuatro libertades han de ir juntas, y que deben cumplirse en todas partes, porque de nada sirve disfrutar de la libertad de expresión si ésta no va acompañada de la libertad de no carecer de lo indispensable, o de la libertad de no sentir temor ante expresiones de cualquier tipo. Además, la libertad en cualquiera de sus manifestaciones, según las palabras de Roosevelt, o es universal o no sirve. Ello quiere decir que algunos hombres o países pueden ser todo lo libres que se quiera, pero si lo son a costa de que otros no disfruten de esas libertades; entonces, resulta una forma odiosa de perpetuar la peor de las injusticias, y que se fundamenta en las distinciones entre los hombres.

³³ Molinero, *Op. Cit.*., p.36

³⁴ *Ibid*, p. 41

Además, en palabras de Molinero, la opinión es libre pues no es ni cierta ni falsa: simplemente una opinión³⁵.

2.1.3. La censura

La censura previa, las restricciones a la circulación de los medios o a la divulgación de sus mensajes, la imposición arbitraria de información, la creación de obstáculos al libre flujo informativo y las limitaciones al libre ejercicio y movilización de los periodistas, se oponen directamente a la libertad de prensa.

Principio 5
Declaración de Chapultepec³⁶

Debido a la importancia del derecho a expresarse y del derecho de terceros a recibir lo expresado, los tratados internacionales y muchos ordenamientos jurídicos domésticos no permiten restricciones previas a su ejercicio, sino que solo admiten responsabilidades ulteriores cuando a través del ejercicio de la libertad se han afectado ciertos valores establecidos en normas legales que consagran y protegen esta libertad de expresión.

Según Cecilia Medina, una limitación *ex ante*, es decir, la censura previa, no limita sino que anula el derecho completamente, por lo que no podría calificarse

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Consulta realizada en Internet el 1ero de Julio del 2005, disponible en: <http://www.declaracionchapultepe.org/declaracionchapultepec.htm>

como una “restricción”. El Estado está autorizado, por lo tanto, a establecer responsabilidades para el caso de que el derecho se ejerza de manera abusiva, entendiéndose que es abusivo el ejercicio cuando con él se pone en peligro la seguridad nacional, el orden público o la salud o la moral públicas, o cuando se falta el respeto a los derecho o a la reputación de los demás. No es suficiente para hacer una restricción permisible que se sostenga que una idea choca, inquieta u ofende al Estado o a una fracción cualquiera de la población.

A veces no es fácil decidir si una acción emprendida por el Estado constituye o no censura previa. La Corte Interamericana estableció que habría censura previa cuando exista cualquier procedimiento que condicionara la expresión o la difusión al control gubernamental³⁷.

Según la Declaración de Chapultepec, en la sección Contribución a los Diez Principios, la censura supone un control de la información antes de que la misma sea difundida, y consiguientemente, la posibilidad del veto total o parcial por parte del censor: ella ha sido utilizada y continúa siéndolo por parte de los regímenes políticos totalitarios; y, como herramienta de restricción de una libertad fundamental del hombre, merece la condena en cualquier lado que se presente y cualquiera que sea el fundamento esgrimido para justificarla³⁸.

La supresión radical de la libertad de expresión, según Luis Huerta, tiene lugar cuando por el poder público se establecen medios para impedir la libre circulación de información, ideas, opiniones o noticias.

De igual manera, el Principio No. 5 de la Declaración de Principios sobre la Libertad de Expresión señala que:

“La censura previa, interferencia o presión directa o indirecta sobre cualquier expresión, opinión o información difundida a través de cualquier medio de comunicación oral, escrito, artístico, visual o electrónico, debe estar prohibida por la ley. Las restricciones en la circulación libre de ideas y opiniones, como así también la imposición arbitraria de información y la creación de obstáculos al libre flujo informativo, violan el derecho a la libertad de expresión”³⁹.

³⁷ Medina, *Op. Cit.*, p. 23

³⁸ Consulta realizada en Internet el 1ero de Julio del 2005, disponible en: [http://www.declaracionchapultepe.org/cont 10 países.htm](http://www.declaracionchapultepe.org/cont%2010%20países.htm)

³⁹ p.46, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, “Libertad de Expresión en Las Américas. Los cinco primeros informes de la Relatoría para Libertad de Expresión”, Instituto Interamericano de Derechos Humanos, San José de Costa Rica, 2003

El derecho a buscar información implica la necesidad de que la información contenida en fuentes públicas debe ser abierta y estar al acceso de todos.

Según Medina, sólo puede imponerse restricciones *con el fin de proteger los derechos de terceros, la seguridad nacional, el orden público y la moral o la salud pública*⁴⁰.

Por ello, para Carlos Molinero, el Estado no puede tener más secretos oficiales que los establecidos por las normas de seguridad de la nación como Estado soberano, pero no puede amparar los llamados actos políticos o de gobierno que no afectando a la Defensa Nacional, sean considerados como “materias clasificadas”⁴¹.

En este punto, Héctor Faúndez en su libro “Aspectos jurídicos de la libertad de expresión en Venezuela”, afirma que cualquier persona (incluso un periodista o un estudioso de las relaciones internacionales) puede incurrir en el delito de espionaje por no ser depositario o guardián de los secretos de Estado, ya que la Seguridad Nacional también puede imponer restricciones a la libertad de expresión al obligar al individuo a que proporcione algún tipo de información que, de otra manera, éste preferiría omitir.

Otro punto sensible es el de los funcionarios públicos. Según, Huerta, la vigencia de las leyes de desacato ha sido justificada en la necesidad de proteger el honor de los funcionarios públicos contra todo tipo de crítica o expresión ofensiva, a fin de garantizar el desarrollo de sus actividades y del orden público.

Las leyes de desacato son una clase de legislación que penaliza la expresión que ofende, insulta o amenaza a un funcionario público en el desempeño de sus funciones oficiales, y tienen sus antecedentes en los tiempos de los romanos habiendo sido promulgadas para defender el honor del emperador. Hoy en día, las leyes de desacato subsisten en los Estados con el pretexto de la necesidad de proteger el adecuado funcionamiento de la administración pública.

El tipo de debate político a que da lugar la libertad de expresión generará inevitablemente ciertos discursos críticos o incluso ofensivos para quienes ocupan cargos públicos o están íntimamente vinculados a la formulación de la política pública. De ello, se desprende que una ley que ataque el discurso que se considera

⁴⁰ Medina, *Op. Cit.* ., p.31

⁴¹ Molinero, *Op. Cit.* ., p. 35

crítico de la administración pública, en la persona del individuo objeto de esa expresión, afecta a la esencia misma y a al contenido de la libertad de expresión.

Estas limitaciones a la libertad de expresión pueden afectar no sólo a quienes se silencia directamente, sino también al conjunto de la sociedad: *en una sociedad democrática, las personalidades políticas y públicas deben estar más expuestas – y no menos expuestas – al escrutinio y la crítica del público. La necesidad de que exista un debate abierto y amplio, que es crucial para una sociedad democrática, debe abarcar necesariamente a las personas que participan en la formulación o la aplicación de la política pública. Dado que estas personas están en el centro del debate público y se exponen a sabiendas al escrutinio de la ciudadanía, deben demostrar mayor tolerancia a la crítica*⁴².

Según la Declaración de Principios de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre la Libertad de Expresión, Principio No. 11:

Los funcionarios públicos están sujetos a un mayor escrutinio por parte de la sociedad. Las leyes que penalizan la expresión ofensiva dirigida a funcionarios públicos generalmente conocidas como “leyes de desacato” atentan contra la libertad de expresión y el derecho a la información⁴³.

Además, la aplicación de las leyes de desacato para proteger el honor de los funcionarios les otorga injustificadamente un derecho de protección del que no disponen los demás integrantes de la sociedad: esta distinción invierte directamente el principio fundamental de un sistema democrático que hace al gobierno objeto de controles, entre ellos, el escrutinio de la ciudadanía, para prevenir o controlar el abuso de su poder coactivo⁴⁴.

A modo de conclusión, la previa censura está absolutamente prohibida, y las únicas restricciones legítimas del derecho a la libertad de expresión se ejercen mediante la responsabilidad ulterior en el caso de que se abuse de ese derecho. Además, dicha imposición de responsabilidad debe satisfacer cuatro exigencias para que tenga validez: 1) los fundamentos para establecer la responsabilidad deben fijarse previamente; 2) estos fundamentos deben estar expresos con precisión dentro del marco de la ley; 3) los fines que se persiguen deben ser legítimos; y 4) los

⁴² *Ibid.*, p. 115

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 134-135

fundamentos para establecer la responsabilidad deben ser necesarios para asegurar el fin legítimo que se procura⁴⁵.

⁴⁵ Huerta, *Op. Cit .*, p. 134, Anexo: Informe sobre la compatibilidad entre las leyes de desacato y la Convención Americana sobre Derechos Humanos

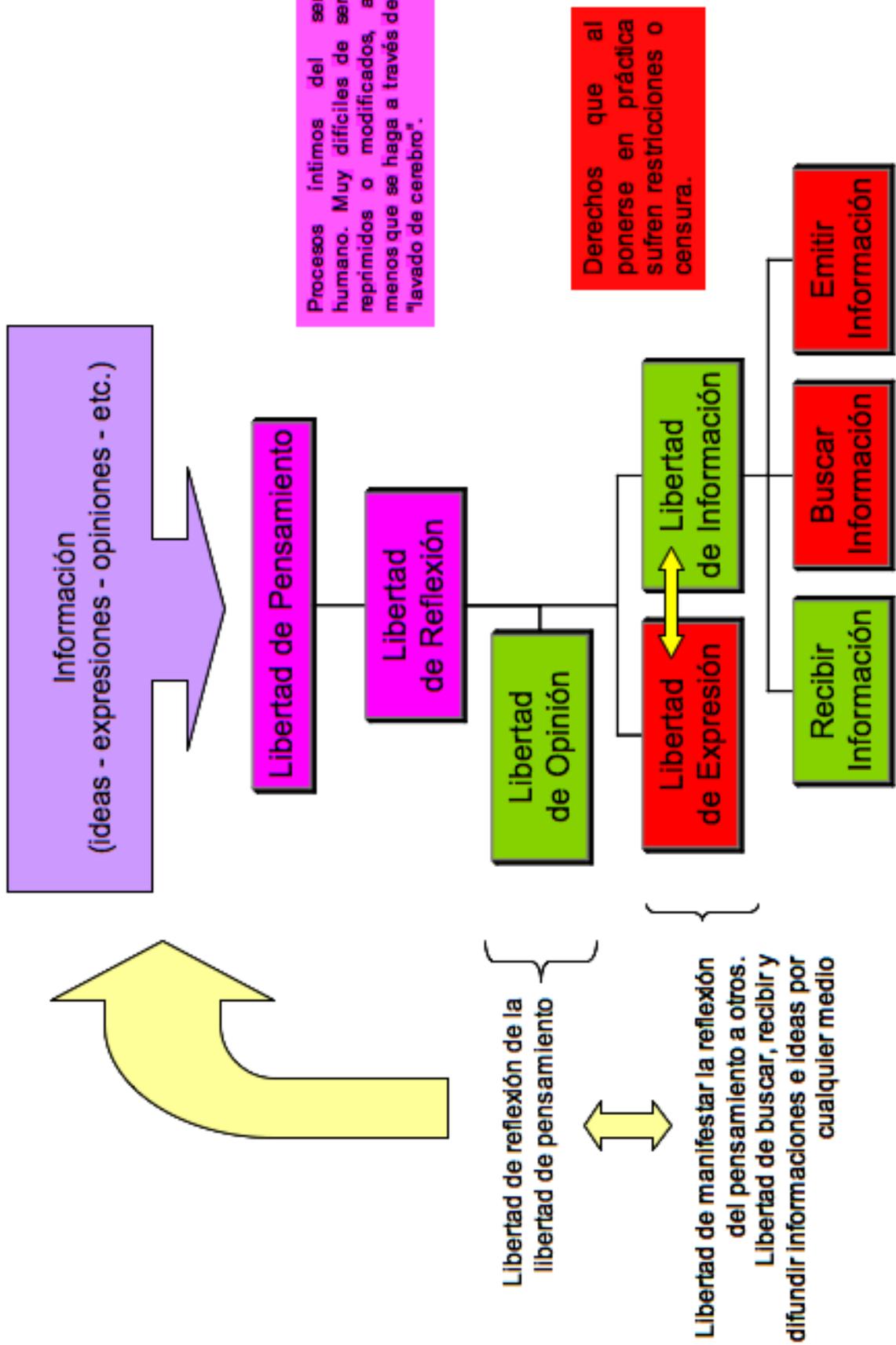


Fig. 2-1: Diagrama de las libertades de: pensamiento, reflexión, opinión, expresión e información

2.2. Democracia sin libertades: Imposible

La libertad de expresión es un medio para el intercambio de ideas e informaciones y para la comunicación masiva entre los seres humanos. Así como comprende el derecho

*de cada uno a tratar de comunicar a los otros sus propios puntos de vista implica también el derecho de todos a conocer opiniones y noticias. Para el ciudadano común tiene tanta importancia el conocimiento de la opinión ajena o de la información de que disponen otros como el derecho a difundir la propia*⁴⁶.

Corte Interamericana de Derechos Humanos,
Opinión Consultiva OC-5/85, del 13 de noviembre de 1985, Párrafo 32.

*La libertad de información también tiene que ver con la calidad de la democracia. Hace surgir la pregunta de si la democracia es simplemente cuestión de poner una cruz sobre una papeleta electoral cada cuatro o cinco años, y dejar a un pequeño grupo de un ciento de políticos y funcionarios públicos del más alto rango gobernar la nación y, ocasionalmente, decirle al resto de nosotros lo que están haciendo, poniendo en circulación alguna información en respaldo de sus decisiones. Con libertad de información podemos tener una democracia mejor informada, en la cual los grupos de presión y los individuos puedan cuestionar más efectivamente lo que se está haciendo en su nombre, e influir en esas decisiones antes de que ellas se adopten.*⁴⁷

Clive Pontin, funcionario del Ministerio de Defensa Británico
“Secrecy and Freedom of Information”
Freedom of Information ... freedom of the individual?

*...la libertad de expresión puede ser vista no sólo como una simple herramienta del proceso político, sino como un instrumento para el progreso y el desarrollo colectivo. Al permitir desafiar las ideas prevalecientes, su fundamento descansa en la contribución que ella puede aportar al buen gobierno. De acuerdo con este criterio la premisa fundamental es que las ideas hacen avanzar a las ideas, pero ellas sólo pueden germinar y desarrollarse en un ambiente de libertad y tolerancia.*⁴⁸

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos, señala que la libertad de expresión “es una piedra angular en la existencia misma de una sociedad democrática”.

Asimismo, es indispensable para la formación de la opinión pública:

Es también *conditio sine que non* para que los partidos políticos, los sindicatos, las sociedades científicas y culturales y, en general, quienes deseen influir sobre la colectividad puedan desarrollarse plenamente. Es, en fin, condición para que la comunidad, a la hora de ejercer sus opciones, esté suficientemente informada. Por

⁴⁶ *Ibid.*, p.17

⁴⁷ p. 57, Cita 22: Clive Pontin, funcionario del Ministerio de Defensa Británico, en “Secrecy and Freedom of Information”, en *Freedom of Information ... freedom of the individual?*, compilado por Julia Neuberger, Papermac, a division of Macmillan Publishers Limited, Londres, 1987, pp.17 y sig, en: “La Libertad de Información”, Faúndez, Héctor (2003), Revista “Comunicación”, Nro. 122, Centro Gumilla, Caracas. Pp. 52-59 y también en: p. 203, “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, Héctor Faúndez, en: Medios de Comunicación y Responsabilidad Ciudadana, II Encuentro nacional de la Sociedad Civil, UCAB, Caracas 1995

⁴⁸ Faúndez, “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, *Op. Cit .*, p. 203

ende, es posible afirmar que una sociedad que no está bien informada no es plenamente libre⁴⁹.

Continuando con la idea de democracia y libertad de expresión, según Luis Huerta, la libertad de expresión resulta imprescindible para el desarrollo de un sistema democrático y la realización del ser humano como tal, así como para el progreso de la sociedad en su conjunto. Por ello, en lo que se refiere a la importancia de la libertad de expresión para el desarrollo de la democracia, es común afirmar que una de las variables para calificar a un Estado como democrático consiste en analizar el nivel de respeto y garantía de este derecho fundamental.

Según Abramovich y Courtis, en su texto “El Acceso a la Información como Derecho”, el carácter público o social del derecho a la información tiende a revelar el empleo instrumental de la información no sólo como factor de autorrealización personal, sino como mecanismo o andamiaje de control institucional, tanto frente a autoridades públicas como frente a particulares cuya situación de poder de injerencia o inducción permite la determinación de conductas de otros particulares o su misma subordinación:

...el acceso a la información pública es un derecho fundado en una de las características principales del gobierno republicano, que es el de la publicidad de los actos de gobierno y transparencia de la administración (...) la publicidad de los actos de gobierno constituye el mejor factor de control – o bien de legitimación – del ejercicio del poder por parte de los representantes. El acceso a la información sobre la cosa pública posibilita a las personas opinar con propiedad y veracidad, contribuyendo de tal modo al debate público de las ideas que es garantía esencial del sistema democrático. Les permite además investigar los problemas de la comunidad, controlar a los mandatarios y participar en la vida política del Estado⁵⁰.

Según los autores, en un sistema democrático resulta esencial garantizar el pluralismo político, ya que sólo la libre circulación de diferentes ideas e informaciones políticas permite el fortalecimiento de las instituciones democráticas.

Para Antonio Pasquali, el tema de la comunicación es un tema de vida o muerte para el sistema democrático: donde no hay democracia no hay libertad de comunicación

⁴⁹ Corte Interamericana de Derechos Humanos, Opinión Consultiva OC-5/85, Párrafo 70. Encontrado en los libros: p. 24, “Libertad de expresión y acceso a la información pública”, Luis Huerta, Comisión Andina de Juristas, Lima 2002; y p. 27, “Libertad de expresión y derecho a la información como derechos humanos”, Mónica Pinto, en: Estudios básicos de derechos humanos, Tomo X, Instituto Interamericano de derechos humanos, San José, 2000

⁵⁰ p.3, “El acceso a la Información como Derecho”, Victor Abramovich y Christian Courtis, consultado el 15 de Junio del 2005, en: <http://www.cedha.org.ar/docs/doc111-spa.htm>

y la libertad de comunicar es la piedra de tope de los verdaderos sistemas democráticos⁵¹.

Asimismo, Cecilia Medina afirma que la libertad de expresión es un derecho humano que, en conjunto con otros, como los de libertad de reunión y de asociación, hacen posible el juego democrático: *No se concibe una democracia en la que las personas no puedan decir lo que piensan, escuchar lo que piensan otros e informarse sobre los acontecimientos del país y/o asociarse para un proyecto común o reunirse para manifestar una posición*⁵².

En palabras de Héctor Faúndez, la discusión pública es un deber, y el propósito de la libertad de expresión es permitirle al ciudadano comprender cabalmente los asuntos de interés público, a fin de que pueda participar eficazmente en el adecuado funcionamiento de la democracia. También afirma, que la forma de gobierno debe ser el fruto de la libertad de expresión y del debate público, pero éste sólo es posible en el marco de una sociedad democrática: *la libertad de expresión permite contar con una opinión pública informada y mejor preparada para la toma de decisiones. Es sólo mediante la libertad de expresión que el ciudadano puede emitir juicios críticos sobre el gobierno, pronunciarse sobre las políticas públicas, y participar libremente en la elección y remoción de autoridades*⁵³.

Esto se debe a que la información socialmente válida y eficaz reduce la ignorancia de la colectividad y la prepara mejor para la toma de decisiones. Es por ello, que no se puede hablar de democracia participativa sin participación en el proceso de información; precisamente porque es inimaginable que exista democracia sin que los ciudadanos se informen adecuadamente. Los conceptos de información y libertad han estado siempre inseparablemente unidos, en cuanto ambas premisas son derechos fundamentales del hombre:

La libertad de información, comprendida no sólo como libertad de expresión, es el derecho que tienen los ciudadanos para acceder a las informaciones y conocimientos, y que son esenciales para el desarrollo individual y colectivo. Y, por ello, cuando se miran las cosas de cerca, puede constatarse que, como ocurre con otros derechos humanos, tampoco se cumplen plenamente, ni siquiera en las sociedades llamadas democráticas y desarrolladas⁵⁴.

⁵¹ Pasquali, *Op. Cit.*., p.21

⁵² Medina, *Op. Cit.*., p. 15

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ p. 2 y 3, Texto: "Información y libertad", Vicente Romano, consultado el 12 de Mayo del 2004, en: <http://www.ucm.es/info/eurotheo>

Faúndez, afirma que la libertad de información es un derecho que concierne no sólo al sujeto activo del mismo, que transmite información o que la busca, sino que también al sujeto pasivo, que es el que recibe, concluye que *si bien el debate público debe ser amplio, robusto y desinhibido, también debe estar basado en la información necesaria para que sea un debate inteligente y tenga sentido*⁵⁵. En el mismo texto (“La Libertad de Información”) cita la experiencia de Lawrence Tribe quien observó como el gobierno puede influir en la opinión pública tanto por lo que dice como por lo que no dice: *no puede haber un debate informado si el gobierno revela sólo trozos de información previamente escogida, y a veces distorsionada o falseada*.⁵⁶

Expone también, el autor, que en lo que se refiere a su alcance, la libertad de información, en cuanto derecho del individuo que le permite buscar, recibir, y difundir información, reviste una importancia destacada para evaluar el carácter más o menos democrático de las instituciones del Estado: la libertad de información se encuentra en la raíz misma de una sociedad abierta y democrática, en oposición a un gobierno despótico, receloso de la ciudadanía- y en el que prevalecen el secreto y la propaganda oficial- reservando la información sobre asuntos de interés público para un círculo íntimo que administra el Estado como un feudo privado⁵⁷.

Por ello, según Pierce, los conceptos de democracia y libertad se confunden fácilmente, ya que a veces se pasa por alto el hecho de que algunas mayorías oprimen a otras minorías; y en otras ocasiones se pasa por alto que los dictadores pueden conceder una amplia gama de libertades: *hasta los demócratas y liberales más sinceros, una vez en el poder, les resulta difícil resistir el impulso de disciplinar frecuentemente a reporteros y directores desobedientes*⁵⁸.

De la misma manera, Octavio Paz reflexiona lo siguiente:

Nuestra ficticia vida política sería incompleta si no tuviéramos una libertad de prensa igualmente ficticia. Teóricamente, nuestros periódicos pueden decir lo que quieran; en la realidad práctica, dicen lo que pueden. Y lo que pueden decir es lo que el gobierno desea que digan. O la que desean que digan los grandes intereses que dominan el país... desde las grandes empresas privadas hasta las poderosas burocracias y políticas sindicales.⁵⁹

⁵⁵Faúndez, “La Libertad de Información”, *Op. Cit.*, p. 53

⁵⁶*Ibid.*, cita 3: *Cfr. American Constitutional Law, second edition, The Foundation Press, Inc., Mineola, New York, 1988, p.813*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 56

⁵⁸ p.11, “Libertad de Expresión en América Latina”, Robert Pierce, Editorial Mitre, Barcelona, 1982

⁵⁹ *Ibid.*, p. 144

Así mismo, Faúndez acota que en cuanto a la aceptación de las ideas que se expresen, si esta libertad tiene algún valor es precisamente el de amparar las opiniones minoritarias y poco ortodoxas dentro del grupo social, porque aquellas de la élite gobernante o las de la mayoría no necesitan mayor garantía de que serán toleradas. Se puede afirmar entonces, que la libertad de expresión esté en relación directa con la democracia.

En consecuencia, hay que tener en claro que no toda decisión mayoritaria es democrática. La diferencia de opiniones garantiza la pluralidad y la mayoría debe cuidar a la minoría así difieran en opiniones para expandir las opciones de vida que tenemos, para conocer distintas formas de ver el mundo y así desarrollarnos como personas integrales: *la importancia de la libertad de expresión radica en el derecho de las minorías, y de las personas de mente original y excéntrica, a expresar ideas impopulares o, incluso, desagradables. Sin la posibilidad de disentir no puede haber libertad de expresión*⁶⁰.

Además, son los Estados, precisamente, según Huerta, quienes tienen la obligación de garantizar el libre y pleno ejercicio de los derechos fundamentales a toda persona que se encuentre sujeta a su jurisdicción, sin discriminación alguna. En tanto la libertad de expresión es un derecho que consiste en difundir, recibir y buscar todo tipo de ideas e informaciones, los Estados deben abstenerse de realizar cualquier conducta dirigida a impedir la libre circulación de ideas e informaciones, pero existen situaciones donde se demuestra que los Estados no cumplen con esta obligación: esto queda de manifiesto cuando se adoptan o mantienen vigentes normas que restringen la libertad de expresión, o cuando se emiten decisiones judiciales a través de las cuales se impide, por ejemplo, la circulación de un libro o la exhibición de una película⁶¹.

A este fin, la Corte Interamericana de Derechos Humanos expresa que “el ejercicio de la función pública tiene unos límites que derivan de que los derechos humanos son atributos inherentes a la dignidad humana y, en consecuencia, superiores al Estado”⁶².

⁶⁰ Faúndez, “Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”, *Op. Cit.*, p. 204

⁶¹ Huerta, *Op. Cit.*, p. 28

⁶² Huerta, *Op. Cit.*, p. 27-28, Corte Interamericana de Derechos Humanos. Caso Velásquez Rodríguez, Sentencia del 29 de julio de 1988, párrafo 165

2.3. El teatro: principio básico para entender el teatro de calle

El teatro, ampliamente estudiadas sus características y elementos como arte, lenguaje y modelo comunicacional, constituye la base para entender el teatro de calle ya que ambos comparten los conceptos de dramaturgo, director, actor, espectador, y acción, y utilizan los elementos de iluminación, música y escenografía para su puesta en escena, por ejemplo; modificándose tan sólo el espacio en el cual se desenvuelve cada uno. El teatro tradicional utilizará la sala, mientras que el teatro de calle los espacios no convencionales que le ofrecen las ciudades o comunidades. Por ello, estudiaremos en primer lugar el teatro como antecedente y base para comprender el teatro de calle en su cabalidad.

2.3.1. ¿Qué es el teatro?

“A” encarna a “X” mientras “S” lo presencia

El teatro reducido a sus mínimas condiciones previas, necesita a una persona “A”, que presenta a “X”, mientras “S” es espectador.

E. Fischer - Lichte⁶³

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Peter Brook⁶⁴

⁶³ p. 104, “Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática”, Santiago Trancón, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006

⁶⁴ p. 5, “El espacio vacío. Arte y técnica del teatro”, Peter Brook, Editorial Nexos, Barcelona, 1986

Según Santiago Trancón, en su libro “Teoría del Teatro”, la etimología de la palabra nos remite a un espacio arquitectónico especial destinado a la observación y la contemplación: *en este espacio se producían hechos y acciones que representaban de forma ficticia y artística, mitos o sucesos, pero de tal modo que aparecieran ante los espectadores como si estuvieran ocurriendo en ese mismo momento. El teatro es, por tanto, un lugar para contemplar sucesos o acciones que ocurren en el mismo momento en que se observan como si fueran de verdad, aunque los espectadores saben que no lo son*⁶⁵.

De igual manera, Pablo Maldonado define al teatro como un conjunto de producciones dramáticas que caracterizan a una época, a un pueblo o a un actor, a donde las personas representan dramas y la comunicación del actor se realiza a través de la actuación mediante un expectación en vivo, en el cual, la palabra se relaciona con el movimiento, cuya representación se transforma en obras artísticas.

66

Otras autoras como Andreína Díaz y Perla Mariño, en su libro “El Teatro Escenario Gigantesco”, definen que el teatro desde un punto de vista semiológico podrá ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un texto, y que será la acción la que determinará la fusión de palabra, decorado, vestuario, etc., en un conjunto orgánico. Asimismo, para las autoras, el teatro es un juego, juego dramático y juego escénico, juego de la imaginación, juego de niños, juego donde el actor comprende tan solo su creencia en que una ficción es real, y el espectador cree que lo que va a recibir representa un conjunto de verdades, que el actor es personaje, y el personaje el actor:

La ficción es no verdad, no realidad, pero si la realidad es una creencia para poder jugar, entonces ya la realidad no importa, importa el juego y la verdad que ese juego representa. Es el teatro. El goce de jugar, de un guiño en el ojo al voltear, entendiendo que es un juego, pero creyéndolo realidad (...) Esto es el teatro, esto es la vida del teatro, esto es el sentido de un público sentado allí, y de una escenografía elaborada allí. Es un todo, un conjunto que forma una sola cosa: las luces, la música, la escenografía, los actores, su maquillaje, vestuario, peinado; un autor oculto, un director que ya no tiene sentido sino en cuanto a que fue el responsable del milagro, una comunicación y un espectador... un nexo

⁶⁵ Trancón, *Op. Cit.*, p. 98

⁶⁶ p. 76, “Implicaciones del Teatro”, Pablo Maldonado, Editorial H&H, Santiago, 2003

*maravilloso que los une y los separa cuando dejan de existir: el amor por la vida*⁶⁷.

Asimismo, Trancón, determina que el teatro es todo el proceso que va de lo subjetivo a lo objetivo, y de lo objetivo a lo subjetivo. Para él, el autor se objetiva y disuelve en los personajes, el actor se expresa y disuelve en el personaje que encarna, y el director se afirma y disuelve en la interpretación de los actores y en el montaje de la obra; y a su vez, todos ellos se “realizan” y “disuelvan” en los espectadores. Es decir, en el teatro la subjetividad se transforma en objetividad y esta objetividad (construida conscientemente como obra de arte), nuevamente es transformada en subjetividad en el momento de la recepción.

Agrega, el autor, que el teatro existe como tal en la medida en que es una actividad cultural, social y artística específica, directamente reconocible y como tal y distinta de otras actividades culturales, sociales y artísticas. Es un hecho social que se distingue de otros hechos sociales y que ocupa un lugar propio y distinto dentro del sistema social, institucional y simbólico. No sólo es un hecho físico realizado por seres humanos en tiempos y espacios concretos, sino que también es una realidad simbólica con conceptos y palabras que generan intercambios discursivos. Por ello, el teatro se relaciona con el orden social global tanto en su orden físico (la materialidad de la sociedad o de la cultura) como en su orden simbólico (la inmaterialidad de la conciencia y el lenguaje).

De igual manera, Santiago Trancón afirma que el teatro es una institución social y cultural que si bien ha sido valorado tradicionalmente como arte, nunca fue considerado sólo como arte, ya que la función social de entretenimiento, enseñanza moral y trasgresión controlada del orden dominante fue siempre tenida como fundamental, por encima de sus valores estéticos. Por ello, el teatro cumple funciones biológicas relacionadas con necesidades artísticas generales del ser humano:

El teatro es un lugar privilegiado en el que individual y colectivamente se pueden satisfacer impulsos profundos que han guiado gran parte del proceso evolutivo de la especie humana. Estas necesidades se pueden satisfacer en el teatro, además, sin límites previos, en la medida en que

⁶⁷ p. 167-168, “El Teatro Escenario Gigantesco”, Andreína Borges Díaz y Perla Noguera Mariño, Colección Canícula, 2da Edición, Imprecolor, Barquisimeto, 1993

*la ficción hace posible suspender las normas y limitaciones del orden social cotidiano (...) El hombre, en su evolución, ha necesitado crear un espacio de libertad en el que satisfacer ideal, simbólica y ficticiamente, impulsos que en el orden de la vida cotidiana y la lucha por la supervivencia no tendrían cabida. La utilidad social del arte teatral tiene que ver con la liberación, sublimación y potenciación de esos impulso vitales. El teatro es un arte vital, biológicamente necesario, ya que conecta al hombre tanto con tendencias instintivas y corporales regidas por el principio del placer y reprimidas por el principio de realidad, como con necesidades “espirituales”, estéticas y comunicativas que desbordan igualmente los límites de la cognición y el orden social dominante. Lo revolucionario del teatro es que, además, no apela, para su disfrute, a la mera imaginación subjetiva, a la pura experiencia interior e individual (como en realidad hace el cine y la literatura moderna, por ejemplo), sino que es ante todo un arte físico, real, corporal, visible, audible y sensible, que implica – afecta – vital y energéticamente a sus participantes. A esto le podemos llamar también **efecto catártico de la realidad**⁶⁸.*

2.3.2. Características del teatro

El teatro es una actividad social y artística específica, y por ello, según Trancón, tiene unas particularidades que la diferencian de otras actividades artísticas:

2.3.2.1. Características Generales

1) Inmediatez espacio-temporal: el espacio teatral no sólo es imaginario, sino real y tridimensional. Por ello, el tiempo teatral no transcurre sólo en

⁶⁸ Trancón, *Op. Cit.*, p. 326-327

la mente de los creadores o receptores, sino que se despliega y realiza en un espacio y tiempo concretos: se puede medir objetivamente. De igual manera, la realidad teatral es igual que cualquier otra realidad del mundo y como tal es percibida, con todas las características físicas de lo real: tridimensionalidad, peso, volumen, color, movimiento, distancia, forma, duración, intensidad, sonido, etc.

2) Separación entre espacio de la representación/espacio de la recepción: el teatro, para existir, necesita transformar el espacio social en un espacio particular destinado a la representación. Por ello, cualquier espacio físico puede convertirse en espacio teatral. De hecho, para que un espacio se convierta en espacio de la representación se necesita que los actores (o creadores del acto teatral) y los espectadores lo reconozcan como tal. El teatro como edificio o cualquier espacio teatral es un lugar dividido en dos espacios: uno reservado a los actores, y el otro destinado a los espectadores. En el teatro tradicional, normalmente, el espacio del actor tiene una condición básica que no puede ser invadido por el público durante la representación. Esta convención, en algunas situaciones (cuando un espectador es invitado a subir o pasar al escenario, o un actor se mezcla con el público), se puede romper como un recurso teatral momentáneo, que adquiere un valor de sorpresa o ruptura de la convención, en pocas palabras, un recurso transitorio.

3) Carácter lineal, fugaz e irrepitible de la representación: el tiempo de la representación es un tiempo real que no puede detenerse, ni retroceder, ni repetirse ni sustraerse de su propia linealidad. Los hechos (acciones, movimientos, palabras, gestos, etc.) que realizan los actores o personajes son únicos e irrepitibles y como consecuencia de ello no hay posibilidad de rectificación.

4) Comunicación directa entre escenario y sala: existe una comunicación directa entre actores y público sin ninguna mediación física ni de ningún otro tipo. La experiencia que se vive en el teatro no es virtual, diferida o imaginario como la literatura, sino real porque los espectadores y actores

son reales y no son sustituidos por nada. Por ello, las relaciones de identificación, proyección y distanciamiento son inmediatas y se viven y experimentan como tales, es decir, física, espacial, temporal y corporalmente.

5) Imposibilidad de transformar la representación en objeto comercial: el teatro a diferencia de la música, la literatura, la pintura el cine o cualquier otro arte audiovisual, no ha encontrado un medio adecuado para reproducir su realidad específica sin que se produzcan diferencias en relación con la obra original: *su transformación en objeto resulta técnicamente muy difícil (...) en este sentido, el teatro es una actividad anacrónica, de difícil integración en los mecanismos de producción y mercado de la sociedad capitalista actual. Este hecho es, sin embargo, una de las bases de su especificidad artística, origen de su particular atracción e interés cultural y social*⁶⁹.

6) Creación y práctica colectiva: si bien el teatro es una actividad colectiva basada en la creatividad individual, no puede haber teatro con sólo la creatividad individual porque es una actividad compleja, de naturaleza social, y no individual. La obra teatral es el resultado de la interacción y el intercambio entre todos esos impulsos creativos individuales (autor, director, actor): *la creatividad personal se integra en un todo que es algo más que la suma de las partes, ya que lo que busca la obra teatral es una comunicación global y unificada con los espectadores, no sólo la afirmación de las creaciones individuales*⁷⁰.

De igual manera, la recepción de la obra es colectiva porque si bien puede existir un solo espectador esto será una excepción ya que lo normal es que la obra teatral sea recibida por un conjunto de espectadores.

2.3.2.2. Características particulares

⁶⁹ Trancón, *Op. Cit.*, p. 140 y 141

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141-142

1) Capacidad de asimilación de todas las artes: el teatro es un espacio privilegiado para la integración de cualquier manifestación artística, porque en el teatro caben todas las artes: música, pintura, canto, arquitectura, danza, cine, literatura, entre otras. En pocas palabras, se pueden teatralizar las artes, integrándose cualquier manifestación en la realidad teatral. Eso sí, la música, por ejemplo, no utilizará en la escena para atraer toda la atención sobre ella misma como realidad artística autónoma, sino en función de la representación, para potenciar una acción, transformar un ambiente, despertar una emoción, sugerir un espacio, etc., pero siempre en relación con el momento dramático al cual se integra la música: *en la representación teatral, las artes se ponen al servicio del teatro, y no al revés*⁷¹.

2) Posibilidad de integrarse en la vida social: es un arte que puede hacerse presente en cualquier espacio, tiempo y lugar y por gracias a ello, se explica su versatilidad histórica, la multiplicidad de formas, escenarios, estilos, géneros y subgéneros que ha desarrollado el teatro a través de la historia. Hoy en día se puede encontrar teatro en conciertos de rock, fiestas populares, carnavales, festivales de todo tipo, desfiles de moda, celebraciones deportivas o conmemoraciones históricas, por ejemplo.

3) Actuación del cuerpo como totalidad: el teatro utiliza todas las posibilidades físicas, energéticas, plásticas, expresivas y emotivas del cuerpo como una totalidad integrada a diferencia de otras artes como el canto, por ejemplo, que trabaja la voz. El cuerpo del actor se presenta como algo vivo e integrado capaz de representar un personaje con todas las exigencias corporales y físicas que requiere la ficción. El cuerpo en el teatro es considerado como una totalidad orgánica e integrada, un sistema de signos-estímulos: visuales, auditivos, verbales y no verbales, entre otros.

4) Potenciación de la palabra hablada: la palabra adquiere poderes extraordinarios, cumpliendo funciones no sólo referenciales sino creativas,

⁷¹ *Ibid.*

efectos estéticos, de conocimiento y placer que ningún otro código o sistema de signos es capaz de alcanzar:

El teatro potencia la palabra al referirla al cuerpo y, a través de él, a la comunicación, la estimulación y la interrelación con los demás (...) Decimos que en el teatro la palabra se trabaja y muestra como totalidad, como signo y como voz (...) Pero el predominio del signo lingüístico, de la palabra, en el teatro, no es algo arbitrario, ni casual, ni una simple convención: el teatro reproduce la situación social más humana y común, aquella en que las relaciones sociales se establecen y mantienen a través del habla. (...) Lo que el teatro quiere recuperar es la palabra viva, física, corporal, con su valor "mágico" y sagrado, nunca separada del cuerpo (...) La palabra es el punto de unión entre cuerpo y conciencia. En ningún lugar como en el teatro la palabra puede afirmar todos sus derechos y desarrollar todas sus posibilidades, libre de la necesidad, la norma social y los usos habituales del lenguaje⁷².

2.3.3. Elementos principales en una representación

Planteamos que hay teatro desde el momento en que se puede enumerar. Primeramente un público reunido con la intención de un espectáculo; en segundo lugar, unos actores físicamente presentes, voz y cuerpo, en un espacio reservado para ellos, donde los contempla el público congregado; en tercer lugar, un referente, textual o tradicional, del que se pueda decir que el espectáculo es su representación

A. Badiou⁷³

Al hacer énfasis en la acción se recupera el origen de la palabra drama y dramático, al mismo tiempo que se destaca la condición primaria del actor que es actuar, hacer, ser sujeto responsable de acciones o actos significativos para otro, es decir, para el espectador. Es por ello, que el actor, el espectador y la acción son los tres elementos necesarios y suficientes para que se produzca la representación.

⁷² p. 149-150, Ibid

⁷³ Citado en: Trancón, *Op. Cit .*, p. 254

2.3.3.1. El actor

*actor*¹.

(Del lat. *actor*, -ōris).

1. m. Hombre que interpreta un papel en el teatro, el cine, la radio o la televisión.

2. m. Personaje de una acción o de una obra literaria.

3. m. Der. Demandante o acusador.

~ de carácter.

1. m. El que representa papeles de personas de edad.

~ de reparto.

1. m. El que desempeña papeles secundarios.

~ genérico.

1. m. El de reparto que, siendo por lo general de edad mediana, puede adaptarse a muy diversos papeles⁷⁴.

Según Gabriel Martínez, citado en el libro “El teatro escenario gigantesco”, el actor es aquel que tiene como profesión representar en el teatro. Asimismo, las autoras del mencionado libro, afirman que el actor es el que resume la esencia teatral porque es el puente que se tiende entre el nivel de la representación, y el nivel de lo representado; el espacio arquitectónico, el espacio dramático; entre el texto, como mecanismo enunciador, y el discurso, como enunciado, entre la palabra y la acción⁷⁵. En otro párrafo, extracto de una publicación de la Universidad Simón Bolívar, Díaz y Mariño, citan lo siguiente: la misión del actor es interpretar el texto, transformarlo en representación interior y, orientadas y unificadas esa interpretación y esa representación interior por el director, transformar el texto a su vez, en representación visual, en el escenario, ante el público⁷⁶

El actor, para Trancón, nos propone, antes de nada, un juego. De igual manera el actor debe aprender a *saber estar* (lo que tiene que ver con su cuerpo y su control personal), *saber hacer* (poseer habilidades y aptitudes interpretativas) y *saber ser* (y no ser, o sea, la

⁷⁴ consulta realizada en Internet el 04/08/08, disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=actor

⁷⁵ Díaz y Mariño, *Op.Cit.*, p 129

⁷⁶ *Ibid.*, p. 134 (también ubicado en: p. 24, “Lengua y Literatura,. Los Géneros Literarios. Dramática”, Universidad Simón Bolívar, Estudios Libres, Caracas, 1976)

capacidad para transformarse en personaje)⁷⁷. Por ello, el público va a ver a los que representan, no como personas, sino como actores y como intérpretes: *va a ver cómo actúan y cómo representan y, sobre todo, va a ver lo que representan, lo representado: los personajes, la relación entre los personajes, la fábula, la acción, el conflicto*⁷⁸.

2.3.3.2. El espectador

El espectador es quien asiste a una obra o espectáculo. Por definición es el sujeto que el autor de una obra construye para que la aprecie. El papel del espectador está predefinido según la voluntad del autor, sin embargo el sujeto que en la realidad percibe la obra puede no ajustarse a lo que el autor de la obra esperaba.

En el teatro en particular, el espectador reviste una importancia fundamental no solo como destinatario de la representación sino también por la comunicación privilegiada que se establece entre él y el actor en escena.

*En un espectáculo en vivo, la condición óptima para el éxito del mismo es la empatía entre el que actúa y el que mira, haciendo que la persona del público participe en la narración*⁷⁹.

El espectador es un intérprete general, que construye e interpreta la representación. Afirma Trancón, además, que todo lo que el espectador construye cognitivamente lo hace, no sobre el vacío, ni a partir de sus fantasías u ocurrencias, sino sobre o con aquello que la obra le ofrece: *va creando el sentido sobre la base de los signos que percibe, signos que tienen un significado independientemente de su interpretación. Construye el sentido, y no puede hacerlo de una vez, porque depende de la obra – del tipo de obra y montaje -, y del transcurso de la acción. Recompone los signos, los va articulando, lo*

⁷⁷ Trancón, , *Op.Cit.*, p. 263

⁷⁸ *Ibid.*, p. 264

⁷⁹ Consulta realizada en Internet el 04/08/08 disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Espectador>

*que le exige una competencia, una predisposición y una atención especial y constante*⁸⁰.

Asimismo, Trancón, sugiere que hay ciertas características que definen al espectador:

1. Separación física del espacio de la representación: ha de ocupar un lugar distinto al de la actuación
2. Las limitaciones de la percepción visual (frontal, distancia apropiada, iluminación, etc.) y auditiva (distancia, claridad)
3. La convención mediante la cual le está prohibido participar o intervenir directamente en la representación por iniciativa propia o hacer algo que dificulte o impida la actuación
4. La aceptación de la convención inicial mediante la cual sabe que todo lo que ve y oye no es “del todo verdad”: por muy real o fantástico que parezca no puede tomárselo como se toma las cosas de la vida real.
5. La necesidad de “entrar en el juego”, de suplir con su imaginación o cognición todo lo que no está directamente presente en escena o lo está de modo abstracto, estilizado, transformado, simbolizado o escenificado de forma no realista. Debe suponer muchas cosas, inferir, deducir, construir por su cuenta gran parte de la representación o ficción.
6. El espectador no es un receptor aislado, sino que es parte de un público, forma un todo con el conjunto de espectadores. Como tal, influye en los otros espectadores y recibe la influencia de ellos, aunque esté la sala a oscuras⁸¹.

⁸⁰ Trancón, , *Op.Cit.*, p. 283

⁸¹ *Ibid.*, p. 282

2.3.3.3. La acción

Podemos definir al teatro como “acción de acciones”⁸²; es decir, que el teatro es un conjunto y sucesión de acciones reales, tridimensionales y espacio-temporales, y por lo tanto, no existe un teatro sólo de palabras (pensamientos, ideas, proposiciones o enunciados de contenido semántico). Cuando vamos al teatro, vamos a presenciar una sucesión ininterrumpida de acciones que tienen un comienzo y un final: *acciones en primer lugar, de los actores-personajes, que hablan y se mueven en escena; pero también otro tipo de acciones: movimientos de imágenes, luces, sonidos, desplazamiento de objetos, cambios de escenografía, etc. Imágenes palabras y actos, todos son acciones*⁸³.

Según, Santiago Trancón, se puede establecer un esquema tripartito para clasificar las acciones dramáticas:

- a) **Acciones físicas:** son actos, hechos o sucesos reales donde algo o alguien se mueve en el espacio durante un tiempo concreto, cambia de posición o lugar, modifica algo en su entorno o realiza algo con una finalidad concreta.
- b) **Acciones verbales:** son los “actos del habla”, es decir, que la acción principal consiste en hablar, decir algo, en emitir o pronunciar un enunciado. Estas acciones normalmente van acompañadas de acciones físicas.
- c) **Acciones mentales:** son acciones que tienen lugar en la mente del sujeto, es decir, en su interioridad subjetiva.

⁸² *Ibid.*, p. 294

⁸³ *Ibid.*, p 289

En el teatro, estas acciones para formar parte de la obra teatral, han de materializarse, exteriorizarse. Para ello, se verbaliza (acción verbal) o se expresa a través del cuerpo (acción física) o de ambas formas a la vez (lo más común). Por lo tanto, las acciones mentales en el teatro, son acciones verbales y físicas a la vez, y se diferencian porque no las define la verbalización ni la acción física, sino su componente interno, mental, subjetivo: *su referente es algo que ocurre dentro del sujeto (piensa, siente, duda, desea, teme, etc)*⁸⁴.

Asimismo, el autor propone la existencia de otro tipo de acciones:

- 1) **Acciones simples:** tienen un solo actor o protagonista (sujeto de acción), se desarrollan en un tiempo breve y no plantean problemas de percepción e interpretación.
- 2) **Acciones complejas:** puede estar formada por varias acciones simples o ser en sí mismas acciones complejas, o sea, realizadas por varios actuantes, desarrolladas durante un tiempo más largo, requerir mayor atención y memoria perceptiva, exigir mayor trabajo cognitivo de interpretación.
- 3) **Acciones discontinuas o marcadas:** aquellas que aparecen claramente separadas (discretas), mediante cualquier procedimiento escénico: un oscuro, un cambio de iluminación, una pausa, un cambio escenográfico, entradas o salidas de los personajes, actos concretos que provocan una consecuencia inmediata en el desarrollo de los hechos, etc.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 291

- 4) **Acciones continuas o no marcadas:** son aquellas que no aparecen diferenciadas o separadas de otras acciones mediante ninguna marca o recurso escénico.
- 5) **Acciones sucesivas:** aquellas que percibimos y analizamos diacrónicamente, o sea, a lo largo de su transcurso temporal y de forma aislada, sin relación con otras acciones que se produzcan al mismo tiempo.
- 6) **Acciones simultáneas:** son aquellas que percibimos sincrónicamente. La acción o acciones simultáneas crean una situación, que es una visión sincrónica de la acción en un momento determinado.

Es por ello, que el trabajo de construcción de un conjunto sucesivo y significativo de acciones corresponde en primer lugar al autor del texto teatral, pero también al director y los actores, que no sólo han de trasladar las acciones del texto a la realidad escénica, sino que han de modificar, suprimir o completar acciones de acuerdo con sus criterios y objetivos estéticos y comunicativos. Por otro lado, el espectador le da sentido y continuidad a esas acciones parciales mediante un proceso constante de distinción o elaboración de acciones simples y complejas, continuas y discontinuas, simultáneas y sucesivas, relacionándolas entre sí para construir el hilo argumental de la obra y dotarla de un sentido global: *el ritmo adecuado de las acciones (su duración y sucesión) será fundamental para que el espectador pueda llevar a cabo de forma cómoda y agradable esta tarea, sin excesivo coste mental o afectivo*⁸⁵.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 295

2.3.4. El teatro como modelo de comunicación interpersonal

2.3.4.1. Definiciones. Breves descripciones.

2.3.4.1.1. Comunicación

Angel Falsil define la comunicación como:

Un medio del cual dos o más personas pueden intercambiar frases a través de un proceso en el cual se ven relacionados el emisor que es la persona que envía el mensaje, el receptor que es la persona que lo recibe y que a su vez se vuelve emisor, el cual comandan a través de un canal por medio de códigos⁸⁶.

A su vez, Jirra Hacter define la comunicación como:

El proceso dinámico entre individuos y/o entre grupos, que mediante un intercambio informativo sirve para establecer la comprensión o un estado de comunidad. La estructura de este proceso es expresión de las relaciones que median entre los participantes de la comunicación⁸⁷.

Por otro lado, Oscar Nylta, define la comunicación de la siguiente manera:

Es la interacción de las personas que entran en ella como sujeto. No solo se trata del influjo de un sujeto en otro (aunque esto no se excluye), sino de la interacción. Para la comunicación se necesitan como mínimo dos personas, cada una de las cuales actúa como sujeto⁸⁸.

Otros autores como Alfred Smith, Weaver, Wiener y otros autores, afirman que:

⁸⁶ p. 43, "Estudio de la comunicación", Angel Falsil, Editorial La Torre, Buenos Aires, 2001

⁸⁷ p. 57, "La comunicación humana", Jirra Hacter, Editorial Tilan, México D.F., 2002

⁸⁸ p. 37, "La comunicación", Oscar Nylta, Editorial Pial, Bogotá, 2003

La comunicación humana es un sutil es ingenioso conjunto de procesos. Por más simple que sea el mensaje o la transacción, contiene siempre mil ingredientes. La comunicación humana es también un variado conjunto de procesos; puede utilizar cualquier medio entre cien diferentes, sean palabras o gestos o tarjetas perforadas, sean conversaciones íntimas o medios masivos y audiencias mundiales. Y la comunicación humana es un conjunto de procesos siempre presente. Toda vez que las personas interactúan, se comunican. Para vivir en sociedades y mantener su cultura, deben comunicarse. Cuando las personas se controlan mutuamente, lo hacen en especial por medio de la comunicación⁸⁹.

Por otro lado, Santiago Trancón entiende la comunicación como:

Transmisión de mensajes e información, interrelación e interacción⁹⁰.

2.3.4.1.1.1. Comunicación interpersonal

En el libro “Conceptos clave en comunicación y estudios culturales”, el término de comunicación interpersonal se refiere a una comunicación entre personas sin la mediación de una tecnología mediática como televisión, radio, prensa o cine.

Asimismo, Fernando Trujillo Saéz en su libro “Cultura, comunicación y lenguaje. Reflexiones para la enseñanza de la lengua en contextos multiculturales”, expone que la comunicación intercultural interpersonal se refiere a la comunicación en sentido extenso y propone el siguiente esquema de los elementos que integran este tipo de comunicación:

1. El comportamiento vocal

⁸⁹ p. 7. “Comunicación y cultura. La teoría de la comunicación humana”, Alfred G. Smith, W. Weaver, N. Wiener y Otros, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972

⁹⁰ Trancón, , *Op.Cit.*, p. 416

- I. Lingüístico
 - II. Paralingüístico
2. El comportamiento kinésico
 - I. Movimientos corporales, incluida la “expresiones faciales”
 - II. Elementos que provienen del sistema neurovegetativo y comprenden la coloración de la piel, la dilatación de la pupila, la actividad visceral, etc.
 - III. La postura
 - IV. Los ruidos corporales
 3. El comportamiento táctil
 4. El comportamiento territorial o proxémico
 5. Otros comportamientos comunicativos (poco estudiados), como por ejemplo la emisión de olores
 6. El comportamiento en cuanto a indumentaria, cosmética, ornamentación, etc.

Según, el autor y parafraseando a Rodrigo Alsina, los cinco últimos “comportamientos”, normalmente olvidados como formas de comunicación no intencional, cumplen, sin embargo, importantes funciones: a) comunican actitudes y emociones; b) apoyan la comunicación verbal; c) sustituyen, en algunas ocasiones, la comunicación verbal; y, además, cada uno de estos comportamientos está mediado por la cultura⁹¹.

2.3.4.1.1.2. Elementos de la comunicación

Según Adolfo Carreto Hernández, los elementos de la comunicación son los siguientes:

Fuente: lugar de donde procede o dimana la idea a ser comunicada (la cual puede ser la mente humana o un

⁹¹ p. 73, “Cultura, comunicación y lenguaje. Reflexiones para la enseñanza de la lengua en contextos multiculturales”, Fernando Trujillo Saéz, Granada, Ediciones Mágina, 2006

acontecimiento que actúa como estímulo ante la mente humana).

Emisor: ese ser humano en capacidad de dar a conocer el mensaje, ese quien a partir de una idea, un significado, pone en acción todos los requisitos para materializar (hacer significantes a esos significados) con el fin de darlos a conocer, de ponerlos en común.

Código: sirve para codificar, es decir, para realizar una operación por medio del cual la persona que tiene interés en enviar mensajes (emisor-comunicador), a partir de la idea de la fuente, bien si ésta coincide con el emisor o bien si es exterior a él, elabora esa idea, ese significado, materializándolo, volviéndolo significativo por medio de elementos que soporten esa idea; y la soportarán si los signos y/o símbolos utilizados pertenecen a un repertorio común a quien emite y a quien recibe lo emitido, siguiendo unas reglas previamente establecidas.

Mensaje: es el contenido significativo del proceso de comunicación. Puede ser percibido por cualquiera de los órganos sensoriales: oído (mensaje sonoro), vista (mensaje visual), tacto (mensaje táctil), olfato (mensaje olfativo), gusto (mensaje gustativo), o por varios a la vez.

Canal: el mensaje codificado necesita llegar hasta el receptor para que la comunicación se efectúe. Esta necesidad de traslado la cumple el canal independientemente de la forma que tenga y de la calidad que tenga.

Receptor: dentro del proceso de comunicación es el punto de llegada del mensaje. Todo mensaje se envía para alguien, para que sea captado y comprendido por alguien, para que sea desinterpretado y, por supuesto, para que surta un efecto. Por lo tanto, es la persona que recibe el mensaje captando el significante como un estímulo para el significado y, potencialmente, para la respuesta. En pocas palabras, es todo aquel capaz de recibir e interpretar un mensaje, sin importar la naturaleza de ese mensaje, sea cual sea el código empleado en su materialización y/o los canales elegido para su transporte.

Ruidos: se considera a todo aquello que obstaculiza la transmisión que se realiza por el canal. En toda codificación del mensaje, como en toda recepción del mismo, intervienen ruidos, elementos distorsionadores, tanto técnicos como de índole personal (subjetiva-ideológica); y estos condicionantes son las grandes interferencias a las cuales hay que hacer frente y de las cuales es muy difícil que, tanto el emisor como el receptor, pueden liberarse.

Feed-back: no es, ni más ni menos, que la reacción del receptor (reacción comunicacional) ante el mensaje recibido y decodificado por él. El feed-back parte, por eso, del hecho de la reacción del receptor ante el estímulo semántico por él captado. Es efectivo, no solamente para el receptor en cuanto a la posibilidad de ejercer su derecho a la respuesta, sino también para el emisor, en cuanto puede valorar la efectividad de la comunicación emitida por él: *la fuente, el emisor, el codificador, pueden darse cuenta de que el mensaje emitido por ellos ha sido comprendido a cabalidad, ha sido mal interpretado o no ha sido comprendido; y*

*puede adoptar las medidas comunicacionales oportunas para que el auténtico objetivo del mensaje sea restablecido; bien intentando otra forma de codificación, bien intentando otra forma de codificación, bien intentando eliminar las interferencias, tanto físicas como psicológicas, que hayan podido influir en la mala captación o interpretación del mensaje*⁹².

2.3.4.1.2. Lenguaje

Toda comunicación se apoya en un lenguaje (sea cual sea), y todo lenguaje es un método para llegar a la comunicación mediante un mensaje. En su libro, Adolfo Hernández, cita a Sapir quien define el lenguaje como “un método puramente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones, deseos, mediante un sistema de símbolos voluntariamente producidos”⁹³.

Asimismo, ampliando el concepto Hernández afirma que el lenguaje es la materialización de la comunicación y es la manera de dar forma a las ideas que se tienen en mente o a los sentimientos que se quieren hacer participar:

*El lenguaje es el instrumento característico del ser humano para ponerse en relación con los otros. La comunicación es cualquier tipo de acción por medio de la cual un individuo hace participar a otro u otros individuos, utilizando los elementos que tienen en común, de las experiencias y estímulos del entorno. Y este tipo de acción se realiza por medio del lenguaje. El lenguaje es lo que permite el hecho de la comunicación*⁹⁴.

⁹² p. 245, “Lenguaje y Comunicación. Teoría y Praxis”, Adolfo Carreto Hernández, Editorial Grijalbo, Caracas, 1995

⁹³ *Ibid.*, p. 13

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15

2.3.4.1.2.1. Formas de lenguaje

Hay tres posibilidades tradicionalmente, según Adolfo Hernández, en el sistema comunicativo que son las formas denominadas como lenguaje oral, lenguaje mímico o gestual, y lenguaje escrito; que constituyen la base de las posibles combinaciones.

I. Lenguaje mímico

La mímica es una forma de expresión corporal, una comunicación efectuada tomando como base los órganos corporales. La expresión corporal es una manera de exteriorizar lo psíquico, y esto se debe a que el comportamiento humano responde a una forma de comunicación personal que permite al receptor descifrar ciertos contenidos significativos.

Se debe considerar el lenguaje mímico a dos niveles: un primer *nivel instintivo*, en el que la comunicación mímica, gestual, surge espontánea, y otro *nivel artístico o técnico*, donde la expresión corporal responde a unos patrones estudiados y planificados con anterioridad.

Los gestos transmiten mensajes, y esos mensajes, para ser comprendidos, se apoyan en el resto de los elementos que integran cualquier proceso de comunicación: los gestos *no pueden permitirse ser vagos o generalizados, tienen que ser precisos y concretos para que no se confundan unos con otros. Requieren una forma típica, pero también una típica intensidad, apareciendo con idéntica velocidad, fuerza y*

*amplitud en cada ocasión en que se asoman a la superficie*⁹⁵.

Hernández clasifica los gestos en:

- 1) **Primarios:** aquel realizado por el emisor por medio del cual envía una señal visual al receptor y lo hace en forma deliberada para comunicar algo muy preciso. El receptor lo capta con la misma intensidad e intencionalidad.
- 2) **Incidentales:** su intención no es comunicar directamente, aunque si comunican. Por ejemplo, cuando alguien estornuda no lo hace con la intención deliberada de que los receptores capten el significado del estornudo, a pesar de que ellos captan un determinado significado. El mensaje de los gestos incidentales es un mensaje indirecto o secundario.
- 3) **Expresivos:** son gestos de carácter animal, exclusivamente biológicos, es decir, sonrisas, encogimiento de hombros, asentimientos, mirar fijo o eludir la mirada, enrojecer o palidecer, entre otros. Son gestos que casi toda la humanidad realiza en todas partes del mundo.
- 4) **Mímicos:** tienen que ver con la imitación. Los artistas del arte mímico son aquellos que más ajustan sus gestos al objeto, acontecimiento, hecho o persona a la cual o cuales se refieren. Transmiten mensajes

⁹⁵ Cita de Morris, en: Hernández, , *Op.Cit.*, p. 22

esencialmente por imitación. Existen varios tipos de gestos mímicos:

- a. **Sociales:** son gestos imitados o copiados de una realidad anteriormente vivida. Por ejemplo, estar triste y sonreír ante un grupo de personas para responder a la situación en la que el grupo se encuentra es un gesto mímico social: *esta pseudotristeza no se realiza con el ánimo de engañar sino con la intención de “acomodarse a las circunstancias”, de ponernos a la par del momento que vive la sociedad, de ahí que se denominen gestos mímicos sociales*⁹⁶.
- b. **Teatrales:** el teatro está repleto de estos gestos, ya que el arte dramático se especializa en la imitación de los estados anímicos que en situaciones determinadas tienen los personajes representados por los actores.
- c. **Parcial:** son actos visuales, con la intención de imitar algo que no existe; por ejemplo, el vuelo de un pájaro, la lluvia que cae, el viento que silba, etc.
- d. **Del vacío:** son realizados en ausencia del objeto al cual se refieren. Tener

⁹⁶ Hernández, , *Op.Cit.*, p. 25

hambre o sed, cuando la comida ni la bebida están presentes, pero el emisor realiza un gesto que indica que tiene hambre o sed.

- 5) **Esquemáticos:** son abreviaciones o esquemas de otros gestos. Por ejemplo, el ganado se representa simbólicamente por un par de cuernos en diferentes culturas de la misma manera. Tienen hasta cierto punto un valor universal y no son exclusivos de una determinada cultura, pero lo abreviado del signo esquemático puede resultar un obstáculo a la hora de su comprensión y decodificación.
- 6) **Simbólicos:** son aquellos propios de una determinada cultura porque encierran un conjunto de valores propios de la cultura que los ha creado. Por lo tanto, ameritan un aprendizaje cultural, ya que para entenderlos completamente debemos remitirnos a esa cultura.
- 7) **Técnicos:** poseen un ámbito para el emisor y el receptor aún más restringido que los gestos simbólicos, ya que no son propios de una cultura determinada sino de una actividad o profesión determinada.
- 8) **Codificados:** corresponden a un lenguaje visual basado en un sistema científico y ya posee una estructura; por lo tanto, conforman un auténtico lenguaje. Un ejemplo, es el lenguaje de los sordomudos, el lenguaje del guardia de tránsito al realizar movimientos con los brazos, etc.

II. Lenguaje Oral

Es la forma más común de comunicación y especialmente de la comunicación interpersonal; mediante esta comunicación oral es que puede efectuarse de inmediato el feed-back o la retroalimentación. Es el medio por el cual enviamos y recibimos sonidos significativos articulados. Según Hernández, se basa en el hecho de producción de sonidos para la comunicación: *estos sonidos que dan forma a las palabras (las cuales a su vez, materializan la idea mental del sujeto emisor), han de ser no solamente reconocibles en cuanto sonidos sino, además, reconocibles en cuanto sonidos significativos*⁹⁷.

Asimismo, el autor, determina que los sonidos articulados significativos que conforman el lenguaje oral han de estar enfocados, necesariamente, conforme a la ubicación de los siguientes sistemas:

- **Fonético:** la base de lenguaje oral. La palabra es una sonoración, una “imagen acústica”. Tiene una doble vertiente; la primera, donde la comunicación se realiza sobre la base exclusivamente del elemento lingüístico sonoro (articulación). En segundo lugar, la comunicación por medio del elemento sonoro no lingüístico, no articulado: ruidos, efectos especiales sonoros, montajes, música, sonidos provenientes de la naturaleza y utilizados para su ubicación dentro de determinados códigos:

⁹⁷ *Ibid.*, p. 30

*podemos, efectivamente, provocar significados con efectos sonoros*⁹⁸.

- **Morfológico:** constituye el vocabulario disponible del lenguaje.
- **Gramatical:** regula las modificaciones y combinaciones del vocabulario.
- **Semántico:** determina los significados convencionales atribuidos a las palabras y sus combinaciones.
- **Pragmáticos:** especifica los presupuestos implícitos y las pretensiones que han de ser admitidas en las situaciones lingüísticas corrientes.

III. Lenguaje escrito

Es una comunicación de tipo visual. Son rasgos pictóricos convencionales que identifican el sonido, la imagen acústica, que se le da a un determinado objeto o a cualquier otra realidad, inclusive espiritual.

2.3.4.2 El teatro: comunicación y lenguaje

Las autoras Borges y Mariño, establecen que el teatro es un arte de comunicación. Para ellas, el teatro, más que cualquiera de las artes, se acerca más al hecho comunicativo que al estético:

El teatro como comunicación. El teatro como el arte más complejo que existe, pues sintetiza todas y cada una de ellas en su cuerpo, obedece a un fin comunicativo, además. Así como todo arte debe transmitir la esencia de algo, el teatro lo logra cada día dentro de ese juego de luces, actores en escena, personajes que merodean el escenario público que escucha, recibe y aplaude un mensaje (...) Representación de lo real, y eso lo hace ser un hecho comunicativo en esencia, llevado a

⁹⁸ *Ibid.*, p. 43

cabo por actores que como títeres con sentido emiten mensajes del más allá, mensajes ajenos, robados o tomados prestados, es decir, de los personajes de los cuales le dan vida. Lastimosamente este contacto cara a cara que implica el teatro es de carácter efímero, que solo durará apenas horas; sin embargo, su efectividad comunicativa será máxima, convirtiendo esa magia del teatro en el medio más idóneo para transmitir mensajes comunicacionales⁹⁹.

Por ello, todo ese cúmulo de situaciones emotivas dentro del teatro, para las autoras, son a la vez rasgos que caracterizan, también, a la comunicación interhumana debido a que: a) emplean canales naturales, ya que los elementos técnicos sólo apoyan la emisión del mensaje; b) hay una relación cara a cara; c) manejo de mensajes emotivos sobre la racionalidad; y, por último, d) el feed-back está presente, tanto durante como al final de la representación (estas respuestas son normalmente mediante códigos no verbales).

Por otro lado, Santiago Trancón afirma, que la comunicación directa y colectiva, esencial al teatro, transforma la experiencia teatral individual en algo más que una experiencia subjetiva, e implica o exige, además, la participación de la totalidad del ser humano en su relación con el mundo – materia-cuerpo-mente-espíritu, integrando todo ello en una realidad objetiva, comunicable y accesible: la obra teatral.

Asimismo, establece que el lenguaje verbal es el medio de comunicación, interpretación y construcción de la realidad social más poderoso y eficaz que el ser humano haya inventado; y por lo tanto, en el teatro el lenguaje se usa y trabaja, como el cuerpo, atendiendo a su totalidad, es decir, que la palabra va unida al cuerpo: *No consideramos aquí el lenguaje como simple realidad mental, sino como totalidad psicofísica ligada a la corporalidad¹⁰⁰.*

En consecuencia, la recepción teatral es predominantemente visual y auditiva; estos elementos, principalmente, hacen posible el lenguaje y todos los procesos de intersubjetividad.

Juan Villegas entiende el teatro como un discurso, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una

⁹⁹ Díaz y Mariño, , *Op.Cit.*, p. 171 y 172

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 149

situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores.

Agrega, además el autor, que el teatro es un discurso cultural, en el cual los emisores utilizan los códigos de teatralidad legitimada, los adecuan a su intencionalidad y a la posibilidad de comunicar su imaginario social y el mensaje a los espectadores: *el productor tiende a emplear los códigos teatrales y culturales de los espectadores potenciales. Estos, a su vez, en los casos ideales del proceso comunicativo, poseen la competencia necesaria para descifrar esos códigos. El mensaje y la función comunicativa del espectáculo varían de acuerdo con los receptores y la contextualización del mismo*¹⁰¹.

Por ello, según Villegas, la selección de los códigos utilizados en los discursos teatrales y las teatralidades cumplen una doble función: *su funcionalidad con respecto a la comunicación de un mensaje específico en un determinado momento y la necesidad de legitimar el discurso dentro del sistema cultural en el cual se lleva a cabo*¹⁰².

De igual manera, para Adolfo Carreto Hernández, el teatro constituye un auténtico lenguaje que tiene autonomía en sí mismo, y que la *codificación está en función de un conjunto interrelacionado de sistemas de codificación*¹⁰³, que constituyen un sistema sólido aunque esté formado sobre la base de la combinación de los lenguajes puros. Afirma, además, que el teatro es una representación visual, actuada, sobre hechos, acontecimientos, ideas materializadas, y por ello es una forma de transportar comunicación, es decir, un medio de comunicación.

Según él, son varios los fenómenos que inciden en esta forma de comunicación:

Primero, el autor prácticamente lo que presta es la idea. Después el director se encarga de la puesta en escena, de dar vida dramática a esa idea, de convertirla en el fina para el cual fue escrita: la representación. Por lo mismo, tampoco el autor

¹⁰¹ p. 31, "Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina", Juan Villegas, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2005

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Hernández, , *Op.Cit.*, p. 47

de la pieza teatral es el verdadero emisor, ni él quiso serlo. Los verdaderos emisores van a ser los actores. Son ellos los encargados de enviar hasta el receptor, convertido en público (y esto es fundamental en el teatro, pues la obra no se escriba para degustarla individualmente sino colectivamente) el verdadero mensaje¹⁰⁴.

Por consiguiente, Hernández, propone un esquema que sintetiza el proceso de comunicación en el teatro:

FUENTE:	Autor de la obra
EMISOR:	Actores que intervienen
CODIFICADOR:	Director
MENSAJE:	Contenido de la obra
CANAL:	Escenario
RECEPTOR:	Público

2.3.4.3. El teatro como modelo de comunicación

2.3.4.3.1. El dramaturgo: la fuente del mensaje

El dramaturgo es aquel a quien le corresponde la elaboración del texto dramático; es el creador de la obra a representar. Según, Díaz y Mariño, el dramaturgo es el responsable del texto, el cual será el mensaje para el momento de la representación. Las autoras, establecen que en cuanto al sentido comunicativo que puede tener la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 44-45

obra del dramaturgo este tiene que pensar muy bien en la motivación al realizar la obra: *por qué dice lo que dice; su actitud o posición ante lo que se dice; la finalidad o para qué la creación de la obra y su contenido; en la intención que determinará el efecto que quiere producir con su obra, y el testimonio, en cuanto a la relación de su mensaje con la realidad humana a la cual hace alusión en el texto*¹⁰⁵.

Peter Brook señala que es sumamente difícil escribir una obra de teatro porque la esencia del drama exige al dramaturgo que se adentre en personajes opuestos. Según el autor, el dramaturgo no es un juez sino un creador que, incluso si su intento dramático incluye sólo dos personajes, debe vivirlos plenamente sin importar su estilo. En teoría, para Brook, hay pocos hombres más libres que el dramaturgo porque pueden llevar el mundo entero al escenario: claro está que un autor sólo puede trabajar con lo que tiene, sin poder saltar de su propia sensibilidad. Ha de ser él mismo, ha de escribir sobre lo que ve, piensa y siente¹⁰⁶.

2.3.4.3.2. El director: codificador del texto

Sobre la dirección escénica recae la responsabilidad de convertir el texto escrito en la oralidad más adecuada para que cumpla con los objetivos de la representación teatral. Mario Naudon de la Sotta, citado en el texto “El teatro escenario gigantesco” establece que el director escénico o teatral es aquel quien en verdad concibe y fija las líneas generales de la acción dramática. Según él, el director organiza las acciones en el tiempo y en el espacio por medio de los elementos escénicos y dirige, inspirando, de esta manera, el trabajo de todos sus colaboradores: los actores, escenógrafos, iluminador, maquillador, diseñador, entre otros, con el fin de cumplir con los objetivos de la representación en el marco de un espectáculo cohesionado.

¹⁰⁵Díaz y Mariño, Op. Cit., p. 125.

¹⁰⁶ Brook, Op. Cit., p. 42.

El director tiene un papel extraño, afirma Brook, porque si bien no pretende que se le considere como un dios, existe una instintiva conspiración por parte de los actores que hacen que el director, por necesidad, sea un árbitro. Por ello, será siempre *un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre*¹⁰⁷.

2.3.4.3.3. El actor: emisor de la obra teatral

*Como artistas, somos vehículos que posibilitan que las ideas se manifiesten formalmente a través de nuestras sensaciones. La responsabilidad del artista reside para mí no en la fidelidad a unas ideas, sino en la fidelidad a las intuiciones respectivas y a las sensaciones provocadas por la audiencia. El artista que utiliza su arte para reclutar adictos a su ideología está actuando como un vendedor. Lo fundamental en el arte es la libertad*¹⁰⁸.

El actor, para Díaz y Mariño, representa la existencia de otro, por ello es emisor a través de la escenificación del personaje, y no a través de la existencia como individuo. Por ello, el papel de emisor radica en la elección de una intención acertada mediante una codificación que le otorgará sentido a lo que el personaje debe expresar. De igual manera, señalan las autoras, para que esto pueda realizarse, el actor debe manejar una voz, un gesto y un movimiento escénico que guarda una estrecha relación con la intención que le imprime el actor a su

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁸ Entrevista a Joseph Chaikin, en: p. 55, “Nuevos rumbos del teatro”, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat Editores, Barcelona, 1973

personaje para que el espectador comprenda: *el actor de teatro como intérprete de un personaje ante un público, será así un mediador privilegiado de un colectivo, en tanto que él y sólo él es el llamado a representar teatralmente el mensaje que se desea transmitir*¹⁰⁹.

Establecen, Díaz y Mariño, por lo tanto, que en el ámbito teatral existen dos combinaciones de comunicación entre actores y personajes:

Actor-Actor:

Por más inmerso que se encuentre el actor en su personaje, siempre tendrá un grado de conciencia de todo lo que enmarca la acción escénica. De esta manera, le permitirá recibir todos los fenómenos que se producen en el momento dramático de la representación: adecuación al ritmo de la obra, nivelación al grado de intensidad que tiene la escena, si esta correcto, o aumentarla para corregir el error de intensidad, evitando que decaiga la representación. Al estar en escena, los actores deben estar atentos para resolver errores imprevistos de los otros o de ellos mismos como modificar su ubicación en función de un error cometido por un compañero, o improvisar en caso del olvido de un texto, por ejemplo; sin olvidar que estas soluciones deben ser hechas dentro de la ficción de la actuación dramática sin desconcentrarse como personaje.

Personaje-Personaje:

Según Pavis, citado en el libro “El teatro escenario gigantesco”, *en el marco de la ficción puesta en escena, es evidente que los personajes se comunican entre sí*¹¹⁰. Y, según las autoras, esta es la base de toda acción dramática porque existe un texto dialogado que une a los personajes, y establece, más allá del texto, unas relaciones emocionales como resultado de este intercambio. Por ello, si la

¹⁰⁹ Díaz y Mariño, *Op. Cit.*, p. 145.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 146

relación es ideal, se creará una armonía global, una congruencia entre las emociones o sentimientos que relacionan a los personajes entre sí.

Para lograr una comunicación efectiva, el actor se apoyará en los siguientes elementos en la construcción de su personaje y su relación con el público:

2.3.4.3.3.1. Paralingüística

Manuel Salazar define a la paralingüística como todo aquel conjunto de emisiones sonoras, cualidades de la voz, intensidad, tono, pausa, sonidos no articulados, tartamudeo que acompaña el habla y sirven como reguladores o intensificadores de su contenido¹¹¹. El hombre, para Díaz y Mariño, tiene una voz, pero para que su utilización sea efectiva en la representación teatral, además de la voz estética, es necesaria la dicción, proyección, impostación y respiración, que en conjunto actuarán en función de una voz teatral.

Establecen, además, las autoras, que la paralingüística posee ciertas características:

- **Cualidades primarias:** marcan definitivamente la intención que el emisor le confiere al mensaje que emite, es decir, tiene que ver con el volumen, tono, timbre, velocidad, inflexión, ritmo, enunciación; y que variarán de acuerdo con la situación afectiva hacia el receptor.

En el teatro la intensidad, el tono, las pausas, entre otras, se producirán por medio de la impostación de la voz. Los atributos percibidos en la emisión de la voz tienen que ver con la intención

¹¹¹ *Ibid.*, Citado en: p. 51

dramática que requiere un personaje en un momento determinado y por ello se conocerán los sentimientos del mismo.

- **Modificadores:** aquellos cambios en la voz producidos no solo por la cavidad torácica, boca y nariz, sino también por la anatomía facial. Si se abre más la boca (control maxilar), y los labios gesticulan exageradamente (control labial) y se respira de manera profunda (control respiratorio), se obtendrá una emisión sobremodulada. La dicción, es un modificador de suma importancia ya que al trabajar el actor con fonemas necesita que sean recibidos y entendidos por el público: *esto sólo se logrará mediante la apertura de la voz de manera suficiente, para que la gesticulación facial contribuya a una buena dicción, adquiriendo así su carácter teatral*¹¹².
- **Diferenciadores:** indican estados psicológicos e incluso fisiológicos con variables culturales importantes. Pueden ser el llanto, la tos, el murmullo, la risa, entre otros, y si bien pueden ser en principio estados fisiológicos (un elemento extraño en el ojo, por ejemplo) al ser el hombre un animal social, estos elementos también tienen una significación simbólica y convencional, por ejemplo, llorar por tristeza o para influir en otro a través de la lástima.

Teatralmente, se pueden provocar para responder a la intención que le imprime el actor a su personaje, y al modo en que debe responder este a una situación dramática.

¹¹² *Ibid.*, p. 141

- **Alternantes:** incluye no sólo los vocálicos (siseos) y no vocálicos (aspirar por la nariz), sino también los respiratorios (suspiros) y no respiratorios (chasquido de la lengua o “click”). Representan, para Díaz y Mariño, sonidos o un todo comprendido por éstos, tangenciales a lo no verbal, que lo acompaña.

2.3.4.3.3.2. Proxémica

Para Helena Sassone, citada en el libro “El teatro escenario gigantesco”, la proxémica son: *los desplazamientos de los actores, el espacio que éstos ocupan dentro del área escénica el tipo de escenario (...) caen de lleno dentro de las codificaciones proxémicas (...) las distancias que se van produciendo con respecto al espectador, o al interlocutor, que puede ser otro personaje o actor en la obra, corresponden a una interpretación proxémica*¹¹³.

Flora Davis en su libro “La comunicación no verbal” explica que el espacio comunica. Según ella, cuando un conjunto de personas conversan en un grupo cada individuo define su posición dentro del grupo por el lugar que ocupa. De igual manera, al elegir una distancia el individuo indica cuanto está dispuesto a intimar: *todos los interesados están de acuerdo, aunque sea temporalmente, en cuanto al orden jerárquico de cada uno y el nivel de intimidad que debe mantenerse, y quizá también en cuanto a otras relaciones*¹¹⁴.

Para Gilles Amado y André Guittet, la distancia que separa al emisor del receptor no es fortuita, y se

¹¹³ *Ibid.*, Citado en: p. 142

¹¹⁴ p. 172, “La comunicación no verbal”, Flora Davis, Editorial Alianza, Madrid, 2006

encuentra determinada por un conjunto de reglas que reflejan el mensaje y las intenciones de los interlocutores.

Asimismo, señalan los autores, que el espacio se encuentra sujeto a convenciones por medio de un sistema de signos que variará de acuerdo con los grupos sociales y culturales. Señalan, además, que la distancia se determina por la acústica, ya que de este modo permitirá regular el grado de intimidad en la relación con el interlocutor, ya que ejercerá *una influencia diferencial sobre la transmisión de información por la movilización de los distintos canales de comunicación (táctil, visual, auditivo...): estas distancias de interacción varían según el contenido del mensaje, pero también de acuerdo con los individuos y las culturas*¹¹⁵.

Por ello, Díaz y Mariño, afirman si la distribución del espacio es correcta el desplazamiento de los actores en una determinada situación dramática funcionará de manera fluida, así como tampoco entorpecerá la perspectiva visual que requiere el espectador, ya que el montaje, depende de éste.

Las autoras, proponen 3 tipos de organización en el espacio:

Informales: es la relación de distancia que hay entre los actores y el público. La distancia (codificación minuciosa) entre los actores determinará sus relaciones emotivas. Por consiguiente, mientras más cerca se encuentran los personajes más íntima serán las relaciones dadas, en una situación dramática, entre ellos, y cuanto más lejanas más formales serán. Asimismo, las distancias entre los actores y los espectadores serán

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 21

dinámicas, formales e informales en función de la penetración del espacio de uno con respecto al del otro: *el actor puede inmiscuirse en el espacio del espectador, pero muy difícilmente el espectador penetrará en el espacio de los actores*¹¹⁶.

Semifijos: es la relación de distancia entre los actores con la escenografía y los elementos que la constituyen. La significación de la escena y los movimientos de desplazamiento de los actores involucrados en ésta acción será determinado por la escenografía, ya que los elementos escenográficos relacionados con la acción y emoción del personaje, van a establecer un mayor o menor contacto entre éstos. La iluminación también se considera como apoyo para lograr una perspectiva teatral que obedece a lo estético.

Fijos, visibles o no: son aquellos determinados por la relación de los actores y el público con el espacio arquitectónico en el cual se encuentran ubicados; y que se ha desarrollado bajo tres modalidades principales: rectangular, circular y semicircular. Cada posibilidad determinan diversas perspectivas:

- La rectangular permite al espectador apreciar la representación desde un punto de vista frontal.
- La circular ofrece, según la ubicación del espectador, focos distintos de visualización (de frente, de lado, desde atrás).
- La semicircular, a diferencia de la circular, no nos permitirá la posibilidad de ver la representación en su parte posterior.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 142

En los tres casos, existe un elemento unificador que es un espacio destinado para la representación y otro espacio para el público que también, a su vez, creará una relación proxémica formal entre los actores y espectadores.

2.3.4.3.3.3. Kinésica

Los movimientos corporales, para Díaz y Mariño, generan conductas comunicacionales, en número comprendido dentro de las posibilidades de movimiento del cuerpo humano, en el que cada articulación y cada músculo juegan un papel kinésico o cinético dentro del fenómeno corporal.

Por otro lado, Flora Davis expone que en la conversación cara a cara, el lenguaje se desarrolla en un marco de comunicación no verbal indispensable para el mensaje: algunos científicos han llegado a afirmar que el lenguaje hablado sería imposible sin los elementos no verbales¹¹⁷.

Así, el actor emplea gestos (espontáneos o culturalmente impuestos) de la vida cotidiana para lograr una gestual teatral artificial que le pertenecerá a un personaje en una situación dramática determinada. Normalmente la utilización del gesto se corresponde con la palabra, pero existen casos en que el gesto sustituye a la palabra por una decisión del dramaturgo, o bien una versión o adaptación del director. La gestual, además, incluye las expresiones faciales, corporales y desplazamientos escénicos que en conjunto forman un significado.

La mirada también juega un papel importante, de hecho, según Gilles y Guittet, constituye uno de los aspectos determinantes en la comunicación ya que la mirada ejerce en apariencia una doble función: *indica a quien se dirige la*

¹¹⁷ Davis, , *Op.Cit.*, p. 337

*comunicación y constituye un indicio de la atención dispensada*¹¹⁸. Para los autores no existe interacción en la comunicación si no hay un intercambio de mirada, ya que el contacto con los ojos es señal de una interacción intensa.

2.3.4.3.3.4. Signos externos: vestuario, maquillaje y peinado

Son los significantes creados por la actividad ejercida sobre el actor y no por la actividad del mismo, y constituye el maquillaje, peinado, traje, objetos caracterizadores no de indumentaria, entre otros. Estos elementos, según Díaz y Mariño, no tienen significación en sí mismos, sino en cuanto al personaje que los posee. Por ello, estos signos externos irán de acuerdo con la edad, el temperamento, el sexo, su interioridad o status, por ejemplo, de la visión que el director tiene de un determinado personaje en relación con la obra dramática a representar: *de lo contrario la falta de concordancia de estos elementos implicará confusiones en el espectador, y esto ocasionará un ruido que impida el correcto entendimiento de lo que realmente significa y es el personaje, de lo que se pretende hacer creer que el personaje es y significa*¹¹⁹.

El actor, para tener un aspecto distinto al que normalmente tiene en su vida diaria utilizará el maquillaje, el vestuario y el peinado para transformarse. Estos elementos, además, permitirán exteriorizar el mundo interior y exterior del personaje.

¹¹⁸ p. 29, "La comunicación en los grupos", Gilles Amado y André Guittet, Editorial El Ateneo, Barcelona, 1978

¹¹⁹ Díaz y Mariño, , *Op.Cit.*, p. 144

2.3.4.3.4. El texto: mensaje para el público

Según, Díaz y Mariño, si entendemos por “discurso” el enunciado, y llamamos mecanismo discursivo al mecanismo enunciador, el texto es el primer nivel del discurso teatral: su contenido narratológico (acción de la fábula, desarrollo de un conflicto) es el resultado de un acto de enunciación (trabajo dramático) que produce lo enunciador-discursivo (texto)¹²⁰.

Raúl Castagnino, citado en “El teatro escenario gigantesco”, establece que el teatro funciona en la interpretación y representación ante el espectador porque es visible, audible y tiene forma social. Para él, tanto el texto dramático como el hecho teatral constituyen fenómenos de comunicación y expresión.

El texto teatral, para Juan Villegas, es una forma de discurso, que al igual que otras prácticas escénicas, constituye un proceso de comunicación interdisciplinario y utilizador de la multiplicidad de signos asequibles o legitimados en su contexto histórico y cultural. El texto dramático, según Villegas, es un tipo de discurso verbal que, con variantes históricas, es pensado como estructuras de lenguaje con códigos específicos cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado: *el texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral – posibilidad de representarse*¹²¹.

De igual manera, Adolfo Hernández, afirma que la obra de teatro comienza cuando se escribe el texto, y que el autor no escribe para que se lea el original sino para la representación de lo escrito (la diferencia más notable entre la obra literaria teatral y cualquier otra obra literaria): *si bien comienza siendo una obra escrita, al menos en la mayor parte de los casos, su finalidad no es*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 121

¹²¹ Villegas, , *Op.Cit.*, p.20

*ser leída sin más sino verla representada. De ahí la gran diferencia entre leer teatro y presenciar la obra teatral*¹²².

2.3.4.3.4.1. La escenografía, la iluminación y la música: complemento del texto y las acciones

Son elementos que completan la visión de las acciones donde están inmersos los personajes, y ofrecen una referencia espacial y temporal.

Escenografía

*Decorado. El conjunto de escenografía, mobiliario y utilería, incluyendo las cortinas, necesarios para crear un ambiente o local determinado. Conjunto de elementos que componen la escena. Puede ser realista o tratar de reproducir un lugar concreto, o evocar un ambiente*¹²³.

Si bien la estética es un fundamental a la hora de elaborar una escenografía, no debería obstaculizar ni el ritmo dramático ni el espíritu, sino, en palabras de Díaz y Mariño, servir al momento dramático. Asimismo, la escenografía debe desarrollarse tomando en cuenta la perspectiva visual del espectador.

La escenografía puede sugerirse de diversas maneras, es decir, por medio del diálogo, de una alusión verbal al ambiente inexistente en el nivel físico, por la presencia material de un elemento simbólico, recurriendo al nivel gestual cuando el actor crea esos elementos inexistentes en escena, o bien al nivel sonoro cuando los efectos permiten dar una idea de elementos dentro o fuera de la escena en sí (el timbre de una casa, la llegada de un automóvil, etc.).

¹²² Hernández, , *Op.Cit.*, p. 44

¹²³ Citado en: Díaz y Mariño, , *Op.Cit.*, p. 147 (p. 74, “Glosario de Términos del Arte Teatral”, Marcela Ruiz Lugo, Editorial Trillas, México DF., 1983)

Iluminación

La iluminación funciona como ambientador, ayudando a subrayar cualidades emocionales y psicológicas, así como también ubicando temporalmente un momento del día. De igual manera, realza la escenografía y los actores según un patrón variable en base a los requerimientos de la acción dramática. Para lograr los efectos versátiles se emplea el uso de gelatinas de colores.

Música

La música tiene un valor dramático. Constituye un elemento importante de narración dramática en el teatro, creando atmósfera, subrayando la crisis, definiendo épocas y estableciendo el ritmo de la representación. El utilizar de manera correcta la música no sólo producirá reacciones en el público, sino que ayudará a la emotividad del actor, quien la utiliza este recurso como un apoyo a su actuación. De igual manera, los efectos sonoros tienen valores acentuales o esenciales (dependiendo del caso), para imprimirle más autenticidad a una escena.

2.3.4.3.5. El público: receptor del hecho teatral

El público es el agregado de individuos que asisten al teatro, y que se conectan con el acontecimiento efímero de la obra teatral y con el mensaje principal que, en palabras de Díaz y Mariño, como objeto se comparte, para ser negado o afirmado por el receptor teatral. Afirman las autoras que una vez comenzada la representación se inicia en el espectador el proceso de percepción-recepción: *se trata de una interpretación mediatizada por los factores subjetivos, que moralizan la lectura del discurso escénico,*

*de manera tal que el resultado de la operación es, al menos en gran parte, personal, subjetiva, particular*¹²⁴.

En condiciones óptimas, cuando un espectador asiste a una obra teatral, siente desde el principio, que forma parte de un ente colectivo. Para, Xavier Fabregas, un espectador o varios espectadores solitarios se encuentran en pésimas condiciones para participar del espectáculo teatral. Primeramente porque no se llega, o de manera muy débil, a establecer una comunidad de reacciones; y en segundo lugar, porque *sus reacciones no trascenderán a los intérpretes o lo harán de forma débil e insuficiente: no habrá boomerang*¹²⁵.

De igual manera, el estado psicológico de los individuos receptores influye en el proceso, es decir, va a condicionar su disposición emocional para recibir el discurso escénico. Para Santiago Trancón, el receptor forma parte de la obra porque su participación es imprescindible para que se produzca el hecho artístico. De hecho, el público es algo más que un conjunto disgregado de receptores, para él, es una colectividad o masa receptiva, atencional, empática y potenciadora de los efectos colectivos del hecho de la recepción. Por ello, el autor de la obra teatral trabaja sobre el “horizonte de expectativas” de los receptores: *toda obra establece una relación entre ella y ese horizonte de expectativas (supuestos y conocimientos culturales, esquemas cognitivos, valores dominantes, proyecciones, deseos, etc.)*¹²⁶.

Se puede establecer que en la recepción teatral hay 3 procesos superpuestos:

1. **Estimulación:** es la recepción multisensorial, corporal, física y sensible (percepción, contacto, reacción) de estímulos sensoriales

¹²⁴ *Ibid*, p. 152

¹²⁵ p. 31, “Introducción al lenguaje teatral”, Xavier Fabregas, Editorial Los libros de la frontera, Barcelona, 1975.

¹²⁶ Trancón, *Op. Cit.*, p. 416.

(visuales y auditivos sobre todo, pero también táctiles, gustativos, olfativos, propioceptivos), así como las reacciones físicas, químicas y orgánicas que estos estímulos provocan. Al lograr una buena estimulación se logra cierta sincronización de reacciones (sintonía, simpatía, sinergia) y ritmos biológicos (respiratorios, cardíacos, cerebrales, etc.) entre actores-espectadores y entre espectadores-público.

2. **Comunicación:** en la recepción de la obra teatral existen 3 procesos comunicativos:

- plurimodal: entre actores y espectadores (lingüística – verbal y no verbal -, quinésica y estimular)
- textual: entre el autor o autores de la obra y los espectadores
- global: entre el director y el público

3. **Interpretación:** el receptor la realiza sobre la base de la estimulación y comunicación que le transmite la representación. El espectador, según Trancón, reúne todos los estímulos y signos en una experiencia o vivencia multiperceptiva global. Es un proceso que al apoyarse en el

significado y sentido de la obra le permite al receptor otorgarle una significación.

El receptor teatral, en palabras de Santiago Trancón, es a la vez oyente, espectador, contemplador, observador, espía, juez, crítico intérprete, partícipe, animador, resonador, amplificador y distanciador de todo cuanto sucede en el escenario¹²⁷.

2.3.4.3.5.1. Las convenciones: los actores y el público están de acuerdo en algo...

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos e implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación; (...) La convención comprende todo aquello sobre lo cual la sala y la escena deben ponerse de acuerdo para desarrollar la ficción teatral y el placer de la actuación dramática¹²⁸

Cualquier sistema de convenciones teatrales empieza en el momento en que el espectador obtiene su boleto de entrada y su programa; es decir, que en ese momento se hacen presentes *convenciones operativas que implican progresivas determinaciones normativas¹²⁹*, es decir, la manera en cómo ese espectador debe comportarse, qué actitudes debe asumir para ubicarse y esperar la representación.

Los actores y espectadores deben llegar a un pacto, es decir, el actor debe poder estar frente a la mirada de otros, tratar y dirigirse a los espectadores de manera adecuada. Mientras tanto, los

¹²⁷ *Ibid.*, p. 429.

¹²⁸ PAVIS, Patrice. Citado en: Díaz y Mariño, *Op. Cit.*, p. 137.

¹²⁹ Díaz y Mariño, *Op. Cit.*, p. 151.

espectadores, deben entregarse al juego que proponen los actores, y ser interlocutores atentos que eviten los ruidos que puedan alterar la comunicación. Es decir, el actor tiene que aprender a ponerse en lugar del espectador: *adoptar su punto de vista, verse a sí mismo a través de su mirada, saber lo que siente en todo momento el espectador (...)* El buen espectador, a su vez, también sabe conectar empáticamente con el actor: *capta cómo se está viendo a sí mismo y cuál es su relación con el hecho de ser visto. Todo esto puede parecer muy complejo, pero no lo es más que en las relaciones interpersonales de la vida cotidiana*¹³⁰.

2.3.4.3.5.2. Los ruidos

En el teatro puede originarse ruido por varias razones. Una de las posibles razones es que el actor/emisor no logró concebir su personaje de manera clara o tuvo un proceso errado en la preparación del mismo, y así el significado de su mensaje no tuvo ningún significado para el receptor. Otras formas de ruido, son los textos olvidados, los movimientos no pautados, problemas técnicos con una afonía, así como también los malestares físicos o emocionales que puedan sufrir los actores.

Por otro lado, los elementos técnicos también pueden producir ruido como consecuencia de algún desperfecto técnico, una falla eléctrica, la caída de una luz, entre otras situaciones. De igual manera, los ruidos ambientales externos como

¹³⁰ Trancón, *Op Cit.*, p. 262.

aquellos provenientes de la bocina de los autos o los gritos de una marcha, por ejemplo, pueden interferir en la capacidad de escucha y disfrute de la representación por parte del espectador.

Por otro lado, las autoras Díaz y Mariño, afirman que al ser la escenografía el espacio donde se mueven y viven los actores como personajes no debe existir a expensas de éstos, es decir, no puede entorpecer la ubicación del actor dentro de su espacio dramático porque de otra manera desequilibraría la base del hecho teatral: *esto es lo que se constituye como ruido escenográfico, convirtiéndose así en una fuente de distracción, obstaculizando la emisión del mensaje teatral, al preponderar sus formas o colores*¹³¹. Asimismo, el diseño de la iluminación debe ser estudiado de manera cuidadosa, generándose una pauta o guión que utilizará el iluminador, quien debe poseer conocimientos técnicos y artísticos, para que durante la presentación se evite ocasionar cualquier ruido. Por igual, la música si no concuerda con la acción o produce una evocación en el espectador alejado de lo que ocurre en escena también será motivo de ruido.

2.3.4.3.5.3. El feed-back: éxito o fracaso de la representación

La representación teatral (...) pertenece a otra ley de espectáculos, en lo que las reacciones que provocan sobre el espectador pueden volver, como

¹³¹ Díaz y Mariño, *Op. Cit.*, p. 147.

*un boomerang, sobre ellos mismos, y modificarlos*¹³².

Los espectadores envían señales a lo largo de la representación, como respuesta a lo que perciben del actor y su trabajo: *leves signos que expresan el grado de interés, atención, emoción y comprensión de lo que están viendo y oyendo. El actor debe aprender a percibir estas señales o signos (risas, movimientos, ruidos, suspiros, bostezos, la “fijeza” o distracción atencional, el silencio...) que los espectadores le envían. O sea, ambos deben confirmar la existencia de esa conexión empática y comunicativa*¹³³.

El resultado del enfrentamiento cara a cara de los actores/espectadores puede producir diversos efectos (tantos positivos como negativos): activación, atención, concentración, agrado, placer, depresión, incomodidad, dispersión, desagrado, aburrimiento o apatía, entre otros; estos efectos es lo que determina al teatro como un arte “biológico” que, según Santiago Trancón, puede producir efectos “tóxicos” o estimulantes.

Una vez terminado el espectáculo el público puede exteriorizar de manera directa, a los actores, su aprobación o rechazo hacia el mensaje recibido, por medio del aplauso. En ese momento el espectador tiene su máxima participación y establece una comunicación aún más directa con el actor, exteriorizando su estado anímico provocado por la representación y convirtiéndose, de esta manera, en ese momento, en un emisor. La intensidad del aplauso, el levantamiento de las

¹³² Fabregas, *Op. Cit.*, p. 29.

¹³³ Trancón, *Op. Cit.*, p. 87.

butacas o un grito eufórico son gestos aprobatorios, pero si el espectador no aprueba lo visto lo expresará a través de sonidos desagradables como el silbido o el abucheo, por ejemplo, afirman Díaz y Mariño.

Si algunos espectadores tienen la oportunidad de expresarse verbalmente sobre los actores, directores y demás responsables del hecho teatral, constituirán una fuente de información y un marco de referencia para que los responsables del hecho teatral puedan determinar si se logró el efecto deseado originalmente: *esta fuente es más bien subjetiva (...) En su acepción más formal, la crítica formará parte de un segundo nivel de opiniones, más científico, y respondiendo a un análisis sistemático de todos los elementos intervinientes en la obra teatral*¹³⁴.

¹³⁴ Díaz y Mariño, , *Op.Cit.*, p. 155

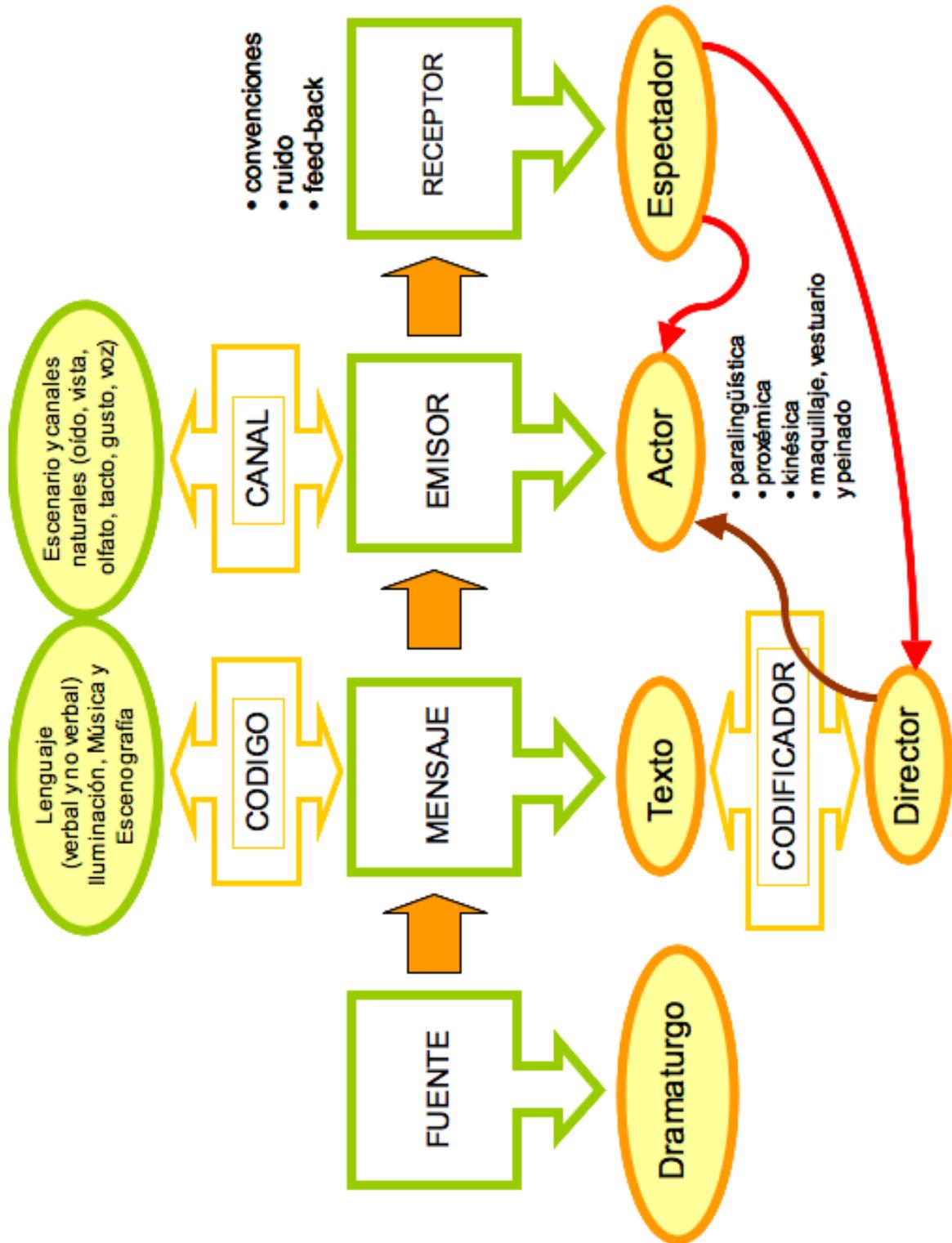


Fig. 2-2: Modelo comunicacional teatral

2.3.5. Funciones y efectos del teatro

El teatro, propone Trancón, cumple las siguientes funciones:

- 1) Crítica social, ideológica y política: el teatro es un espacio artístico en el que se pueden poner en cuestión y discusión las normas sociales, las costumbres, las ideas dominantes, los valores impuestos, los abusos de poder o las ideologías fundamentalistas, entre otros temas.
- 2) Renovadora o transformadora de códigos, formas, gustos, modas, estéticas y corrientes de pensamientos.
- 3) Reflexión y conocimiento, descubrimiento de nuevas realidades, transmisión de saberes, experiencias y enseñanzas.
- 4) Catártica y estimular, creadora de placer y goce artístico.
- 5) Diversión, evasión y entretenimiento.
- 6) Modelado, creación o difusión de valores y modelos sociales, normas, conductas, actitudes nuevas, así como rechazo de modelos negativos.
- 7) Biológica, terapéutica y revitalizante, catalizadora y liberadora de impulsos instintivos inconscientes y de necesidades orgánicas, creativas y simbólicas.
- 8) Comunicativa, de intercambio fecundo y apasionado de experiencias, emociones e ideas.

2.4. El teatro de calle: la universalización del teatro y la supresión de la cuarta pared

Vamos al teatro con hábito indiferente. El edificio nos es familiar, entramos en la sala más o menos acogedora y lujosa, nos sentamos cómodamente y esperamos que se abra el telón. Parece un modo “natural” de ir al teatro y en cambio es un modo acrítico y autoritario, ideologizado y reductivo. En contra de este teatro del hábito reaccionó la vanguardia del teatro desde fines del siglo

*pasado; y de esta manera también la sociedad civil empeñada en fundar y conservar valores*¹³⁵.

*Aquel espacio físico, inviolable, pasivo y lejano, ha sido transformado, trasladado, vivificado. Una vez en él, usted, espectador, pierde su pasividad de testigo atrincherado en la seguridad de su tradicional butaca. La acción del espectáculo puede desarrollarse sobre su cabeza, en el asiento contiguo o más allá de su vista para obligarle a un traslado*¹³⁶.

*Está por una parte el teatro con el que uno está de acuerdo ideológicamente. Algunas personas opinan que hay que actuar en las calles y representar obras políticas. Otras opinan que el buen teatro es aquel que se relaciona más directamente con la emoción a nivel orgánico. Y aún otras opinan que el teatro debe operar a nivel psicológico, haciéndonos comprensibles nuestros miedos, nuestras lágrimas o nuestros sueños. Para mí el buen teatro es el que establece una dialéctica entre todos estos factores*¹³⁷.

Durante el siglo pasado el teatro ya no se reproduce solamente en las salas de teatro; el arte teatral decide cambiar en profundidad su sentido y su función. Para los autores, Cruziani y Falleti, es el comienzo de una fase de gran fuerza centripetal en que el teatro abre sus confines y los extiende hasta incluir los más diversos modos expresivos, mediante los cuales la gente de teatro busca afuera formas, situaciones y sentidos.

Asimismo, señalan, que todo aquello que antes se coagulaba en la articulada unidad del teatro, es liberado y *se dispersa a través de una abigarrada multiplicidad de medios que conquistan sus específicos lenguajes y sus modos de disfrutarlos*¹³⁸, en pocas palabras el teatro es reinventado.

Es por ello, que durante el siglo XX se puede hablar de un teatro que es experimentado al aire libre y de hombres de teatro que se colocan en situaciones extrañas para ellos, en relación directa con la gente y con la vida, más allá del concepto de público, dentro y transformando las situaciones cotidianas: *encontramos el teatro entre las ruinas de los anfiteatros y delante de las iglesias, en las plazas y en el campo, en los*

¹³⁵ p. 21, "El teatro de calle. Técnica y manejo de espacio", Fabricio Cruziani y Clelia Falleti, Grupo Editorial Gaceta, México, 1992

¹³⁶ p.20, "Nuevos rumbos del teatro", Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat Editores, Barcelona, 1973

¹³⁷ Entrevista a Joseph Chaikin, en: *Ibid.*, p. 55-56

¹³⁸ *Ibid.*

bosques y en las calles; el mismo edificio del teatro no es ya el monumento de la ciudad, sino la “casa de los actores”¹³⁹.

El teatro de calle, por lo tanto, para los autores, nace de la fiesta, pero también del encanto de un teatro político y de un teatro existencial. Es un teatro que busca sus propios cimientos en una indagación del sentido, que no quiere limitarse a vivir y a crecer en el interior de una reconocida y conservadora zona de la sociedad; es, en esencia, un teatro que busca el lugar donde tiene sentido ir y la gente a la cual tiene algo que decir: *una situación social en el interior de la sociedad y que va donde la gente vive*¹⁴⁰.

Para Juan Carlos Moyano, el teatro callejero es una tentativa para ejercer la libertad a partir del juego perpetuo de la comunicación creadora. Asimismo, señala, que es un teatro que ha existido desde siempre inclusive antes de la fundación de la primera calle, y su esencia es transgredir los términos. Plantea que si bien el teatro y la calle son palabras recientes, su significado nos aproxima a la noción del espectáculo abierto, a la tradición del círculo sagrado, a los primeros gestos y a las pantomimas primordiales. No se puede entender la estética del teatro callejero sin introducir estos criterios: *lo ritual unía, permitía relaciones de convergencia, hacía trascendente lo efímero y temporal lo eterno. Le otorgaba fuerza indescriptible a los actos humanos: era el rito que potenciaba visiones y enfrentaba a los hombres con la imagen de sus propios símbolos. La comunicación se daba natural, humana y sagradamente. El juego imponía las reglas. Lo ritual y lo lúdico se juntaban en un solo fenómeno de participación y expectativa*¹⁴¹.

En otro texto, Moyano expresa, que el teatro de calle es un encuentro y una ruptura con la vida cotidiana que resulta como pugna entre la dictadura de la rutina urbana y la dinámica de la vida. Por lo tanto, según el autor, es indispensable aprehender las leyes que rigen el movimiento de la calle con el fin de adecuar el espectáculo a esas necesidades tan particulares: *hay que recrear e incidir sobre ese maravilloso estado de*

¹³⁹ Cruziani y Falleti, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴¹ Consulta realizada en Internet el 01/08/08, disponible en: <http://www.desdeabajo.org.mx/wordpress/?p=322>

*agitación que se vive en las plazas, los prados y las avenidas. Esta es la condición para lograr un espectáculo callejero*¹⁴².

Según, Cruziani y Falleti, el teatro de calle para el teatro es una demostración de la existencia posible de un sentido y un valor del teatro. El teatro de calle permite que la formación y fundamentación de sentidos y valores que se logran, cuando el teatro se cierra en sí mismo, puedan ponerse a prueba. Las capacidades adquiridas y los sentidos o valores conquistados se confrontan con el exterior, en la búsqueda de relaciones con espacios y personas no predeterminadas, que a diferencia en el teatro están mucho más establecidas: *se tienen certezas, técnicas y espirituales que deben tomar forma en el riesgo de una relación, de algo que no se conoce; que deben revelar incapacidad y debilidad, potencialidad y eficacia. También esta es una fase valiosa de definición y constitución de sentidos y valores*¹⁴³.

Los autores, señalan que el teatro de calle no es solamente un “género” del teatro, sino una tradición posible por su necesidad de motivaciones profundas y necesidad de aceptar el riesgo del encuentro con la calle. Un espacio urbano que, para el antropólogo Manuel Delgado es el lugar donde pueden pasar cosas, donde uno puede reclamar y ejercer su derecho a pensar en voz alta, donde puede reunirse con otros para hacer cosas distintas a circular en coche. Donde uno puede perderse o encontrarse, caerse y volverse a levantar, morir y resucitar¹⁴⁴.

2.4.1. El teatro de calle también es geografía citadina

El espacio callejero tiene raíces en las más antiguas formas de teatro, pero al mismo tiempo es el menos investigado. Mientras en los recintos encontramos un organismo cerrado y unívoco, en la calle nos movemos en un espacio abierto y múltiple. Indudablemente, las exigencias aumentan a todos los niveles. Se requiere un nuevo concepto de espacialidad. Una concepción que considere el espacio en constante movilidad, esencialmente circular o itinerante. El lugar teatral – en el ámbito de su conjunto – se establece a partir de la misma acción teatralizante. Es decir, en la consumación del

¹⁴² p. 108, “Aproximación a la calle como ámbito escénico y escenario abierto”, en: “Teatro popular y callejero colombiano”, Compilador: Fernando González Cajiao, Coop. Editorial Magisterio, Bogotá, 1997.

¹⁴³ Cruziani y Falleti, *Op. Cit.*, p. 165

¹⁴⁴ Consulta realizada en Internet el 23/08/08, disponible en: <http://diariocasual.com.ar/2007/09/24/el-espacio-publico-en-el-siglo-xxi/>

*hecho teatral sobre un terreno que no pre-existía en los términos de la escena. Lugar que se constituye con la llegada de los actores, con sus primeros pasos y desplazamientos. El teatro de calle, por lo tanto, genera su propio espacio, marca sus propios límites e impone, al mismo tiempo, una constante polivalencia espacial*¹⁴⁵.

La ciudad, para Henri Lefevre, es un objeto espacial que ocupa un lugar y una situación y que debe ser estudiado mediante diferentes técnicas y métodos económicos, políticos, demográficos, etc. Asimismo, según el autor, es también el lugar donde se manifiestan las contradicciones de la sociedad, como, por ejemplo, las que pueden derivarse entre el poder político y los grupos sobre los cuales se asientan ese poder. Si bien la ciudad puede ser una obra de arte, y contener espacios organizado e instituidos, está modelada y configurada por los distintos grupos que la habitan de acuerdo con sus exigencias, su ética, su estética, es decir su ideología. Por ello, debe ser estudiada bajo esa doble faceta: edificios de toda índole y horarios que implican en la vida de los habitantes de las ciudades y de todos los ciudadanos en general¹⁴⁶.

El Grupo Consultor para la Gestión del Espacio Público (GEP)¹⁴⁷, define la ciudad contemporánea como un espacio de operaciones para los emprendimientos de capital, es decir, una ciudad para los negocios. Para ellos, este contenido pervierte los objetivos humanos de la ciudad, y por lo tanto, cuando se rompe la correspondencia biológica entre la ciudad y la vida se acrecientan las patologías del habitante urbano porque al deshumanizarse la ciudad se enferma su población: *con la pérdida de los ámbitos del encuentro, donde la población se convocaba para estrechar vínculos, se han debilitado la pertenencia comunitaria y el ejercicio de la participación*¹⁴⁸.

Existen, por lo tanto, un fuerte vínculo entre la configuración del espacio público y el desarrollo de la vida colectiva. De la misma manera, GEP afirma, que así como se puede proyectar un edificio que promueva o desaliente el

¹⁴⁵ Moyano, "Aproximación a la calle...", *Op. Cit.*, p. 109

¹⁴⁶ p. 66, "Espacio y política. El derecho a la ciudad II", Henri LeFevre, Ediciones Península, Barcelona, 1976

¹⁴⁷ Conformado por los arquitectos: Julio Ladizesky, Mario Rub, Carlos del Franco y Guillermo García Fahler, consulta realizada en Internet el 15/09/2008, disponible en: http://www.arquitectura.com/gep/notas/sca190/sca190_01.htm

¹⁴⁸ *Ibid.*

vínculo entre los habitantes, se puede estimular la vida colectiva a través de una organización intencionada de los ámbitos urbanos: la socialidad se asienta en el espacio, por lo tanto depende de él¹⁴⁹.

Igualmente, opinan los arquitectos, si bien desde la antigüedad el hombre se ha apropiado del espacio público para establecer su vida de relación, la ciudad contemporánea se ha separado de esta esencia debido a que el carácter social que tuvo históricamente el espacio urbano ha sido sustituido por el tránsito masivo y polucionante de los automotores. Como consecuencia de ello, sus habitantes han quedado relegados a las veredas, angostas fajas peatonales que solo pueden abandonar, según los autores, cuando media la autorización del semáforo.

El “espacio público” tiene que ver con la propiedad del espacio, mientras que “espacio social” se refiere a su uso como hábitat. Así, según los arquitectos consultados, al marcar esta diferencia se está señalando la divergencia fundamental acerca del uso y del sentido que asumen los ámbitos colectivos para la vida urbana: *la cuestión está en si el espacio intersticial urbano, constituye “vía pública” o una región para la comunicación y la convergencia social. El tema es vital*¹⁵⁰.

En el teatro de calle, si bien puede ocupar cualquier espacio dentro de la ciudad, existen unos elementos más importantes, y mayormente utilizados por el artista callejero. Estos son la plaza y la calle (vereda y esquina).

2.4.1.1. La calle

*También la calle atraviesa la historia como ámbito privilegiado de la vida colectiva, ocupado por múltiples acontecimientos y por el desborde de las actividades del espacio privado. Hasta el advenimiento de la cultura de la corte, con la ciudad barroca, la población las habitaba permanentemente. Aún hoy, en las calles de las ciudades europeas medievales laberínticas, intimistas y plenas de lugares propicios, el hombre moderno establece espontáneamente la vida social*¹⁵¹.

Los habitantes de la ciudad caminan por la calle con diferentes

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

actitudes. Aquellos que habitan en el área considerarán la calle como una continuidad de su espacio doméstico, mientras que el transeúnte pasajero, apurado en llegar a algún lugar, o el paseante en actitud contemplativa y esteticista, la calle no significará lo mismo; para ellos será simplemente un espacio de tránsito, un espacio pasajero.

Para los arquitectos de GEP, en la calle predominan los vínculos no programados, es decir, los de la asociación espontánea. La calle, conectada con la vida doméstica expresa los vínculos primarios de la vida vecinal, ya que, al comprender la vida callejera se visualiza un programa de actividades: *la gente se encuentra y se agrupa, las viviendas y los comercios asoman su actividad, se alinean las cosas del transporte colectivo, los niños juegan, los vehículos estacionan. Vociferan los vendedores, se discute en las mesas de los cafés.... Los sucesos se superponen y se suceden unos a otros. Un buen análisis vivencial del contexto callejero permitirá comprender las claves del funcionamiento del espacio público*¹⁵².

La calle en su sentido amplio está compuesta principalmente, desde el punto de vista peatonal, por dos elementos:

La vereda

*No hace tanto que el automóvil irrumpió en la ciudad apretando la vida contra las fachadas. Fue entonces cuando se originó el actual concepto de vereda, en el que no tiene cabida el espacio colectivo. Pero los autos ya son parte de nuestra vida. Las propuestas para recuperar el espacio social deben incorporarlos*¹⁵³.

Las veredas pueden organizarse, según GEP, en tres franjas.

La primera franja es aquella más inmediata al espacio donde transitan los vehículos y, normalmente, es ocupada por elementos relacionados con el tránsito automotor: paradas de transporte público, semáforos, parquímetros, soportes para estacionamiento de motos y bicicletas. También hay allí carteles

¹⁵² *Ibid.*
¹⁵³

publicitarios, columnas de iluminación, columnas de toldos y puestos de diarios o flores.

La segunda franja, la del centro, constituye el corredor peatonal que normalmente no contiene ningún obstáculo u objeto físico.

La tercera franja se encuentra recostada sobre las fachadas. Es la de las actividades sociales por excelencia donde exponen los comercios, los bares instalan sus mesas y donde se produce el ingreso y el egreso de los edificios. Aquí aparece el umbral, punto tipológico de salida al espacio social. Un umbral y su hueco, un porche, un pequeño retiro de la edificación, constituyen sitios donde dos o más personas pueden establecerse al costado de la circulación. La vereda se enriquece con el regalo de estos pequeños espacios contenedores.

La esquina

Para GEP, la esquina es una tipología fundadora del espacio social. Según los arquitectos, la esquina se trata del sitio más fuerte de la vereda porque es un punto con identidad y nombre propio, ya que de los ámbitos de reunión vecinal es el más utilizado para la cita y el encuentro.

2.4.1.2. La plaza

Desde que en la prehistoria las chozas de la tribu se agruparon en círculo, el espacio central empezó a cumplir el papel de escenario de la vida comunitaria¹⁵⁴.

En la historia del hombre, el período del medioevo es cuando la plaza encontró su mayor expresión como un lugar central, activo y apropiable. Rodeada de estrechos edificios y alimentada por un grupo

¹⁵⁴ *Ibid.*

de calles radiales, era el espacio vacío, a veces irregular, que albergaba la vida de manera intensa y constante: *la fuente identificaba el lugar y apoyaba la actividad; la envolvente constituía su marco vive, y el mercado era la vida misma, la actividad y la comunicación humana. Esta descripción responde cabalmente al sentido de la plaza entendida como ámbito integrador de la comunidad*¹⁵⁵.

Hoy en día, la plaza contemporánea ha perdido en gran medida esta cualidad, y con ello las actividades colectivas. Para los arquitectos de GEP, la plaza desempeña un papel protagónico porque representa la identidad del lugar, en ella se gesta la práctica democrática de la comunidad porque es en este lugar, por ejemplo, donde el concejal o el diputado deben convocar a la población para conocer sus opiniones y discutir los contenidos de su representatividad.

Es por ello, que otros teóricos del espacio como Gino Schiappacasse¹⁵⁶ reflexionan sobre la pérdida del uso de la plaza como espacio público por la incidencia de los espacios públicos privados, que reemplazaron estos espacios, como son los centros comerciales y los mega espacios para el ocio. Según el autor, las plazas quieren ser recuperadas para el uso del transeúnte y para toda la ciudad, que sean espacios contenedores de un real encuentro urbano.

2.4.2. Características de la escena callejera

Si bien el teatro de calle tiene la esencia y las características básicas del teatro tradicional, posee unas características propias que lo diferencian de este último, y que pueden resumirse en las siguientes¹⁵⁷:

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Consulta realizada en Internet el 26/09/08, disponible en: http://ligasmayores.bcn.cl/content/view/52/La_resignificacion_de_la_plaza_como_espacio_publico.html

¹⁵⁷ Basado en: la lectura de artículos digitales: “La calle como escenario” (consultado el 26/07/08, En: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/teatro/newsid_6466000/6466819.stm), “El teatro de calle, un reto a la actuación” (consultado el 27/07/08, En: <http://www.cubanet.org/CNews/y03/oct03/28a10.htm>); y, “El teatro callejero: fenómeno de comunicación que puede hacer uso de las nuevas tecnologías para formar en valores” (consultado el 02/09/08, En:

- **Se realiza en espacios no convencionales:** es un teatro cuya dramaturgia tiene que ser pensada en base a un público itinerante, que normalmente no está dispuesto a ver el hecho teatral porque está de paso. Es un teatro que no cuenta ni con los medios ni con el tiempo o espacio de una sala de teatro; es un escenario natural improvisado donde la iluminación, el ruido ambiental (bocinas, gritos de vendedores ambulantes, sirenas, etc.) y la duración del espectáculo son tan variables como el público que azarosamente asiste a la función y luego la abandona. Es un teatro que no posee como tal un marco escénico, el público se sitúa donde prefiere y el espacio cambia constantemente, dentro de una propuesta donde caben todas las posibilidades artísticas o escénicas.

- **La arquitectura es gran parte de la escenografía:** el artista de calle al realizar su actividad, principalmente, en los espacios urbanos estos se convierten naturalmente en los elementos escenográficos de su propuesta. La representación teatral puede incluirlos, magnificarlos al utilizarlos como un elemento de altura o soporte para la actuación. El artista callejero no puede estar ajeno a su entorno, no sólo para adaptarse espacialmente, sino también aprovecharlo para incorporarlos.

- **Utiliza elementos de altura:** casi todos los grupos especializados en el trabajo callejero manejan niveles elevados (zancos, cabezones, banderas, cuerdas, alturas eventuales, etc.), con el fin de obtener acciones altas, divisibles por toda la audiencia. Pues acciones bajas o demasiado estáticas sacrificarían la visión de un gran número de espectadores.

- **Universaliza la obra teatral:** son puestas en escena con estrategias que atraen a espectadores de todos los extremos, es decir, analfabetos,

<http://www.uned.ac.cr/SEP/recursos/revista/documentos/REVISTA%20VIRTUAL/art%EDculos%202007-primer%20edicion/El%20teatro%20callejero.pdf>); la lectura de: “Teatro de calle y sus funciones sociales”, Ernesto Basurun, Editorial Lista, Bogota, 2004; y, en la experiencia personal.

intelectuales, niños, viejos, amas de casas, ingenieros, etc. El teatro de calle apunta a una búsqueda de espectadores sin importar su condición social, económico o cultural. Y, sobre todo, quiere producir un acercamiento entre el fenómeno teatral y aquellos individuos que no tienen, normalmente, acceso a las salas de teatro. Asimismo, el hecho que los actores trabajen en un espacio libre se disminuyen las diferencias entre el actor y el espectador, no sólo con el vestuario, sino también con una dramaturgia sencilla y parlamentos breves, para generar un intercambio sobre algo común al mismo tiempo que se transmite un mensaje cultural. De igual manera, por ser en la calle es normalmente de carácter gratuito (a menos que se encuentre dentro de un recinto cerrado, de acceso restringido mediante una entrada pagada) o mínimamente el artista callejero, en algunas ocasiones, solicitará la “entrada a la gorra” que no es sino una colaboración libre y a conciencia de cada espectador; permitiendo de esta manera que todo aquel que quiera presenciar el hecho teatral lo pueda hacer sin necesidad de tener dinero.

- **Es contemporáneo:** si bien es cierto que sus orígenes se encuentra relacionado con la propia historia del teatro, el surgimiento del teatro de calle en las ciudades, es en los años 60 en Estados Unidos. Por ello, siendo una disciplina joven, se encuentra en constante evolución y búsqueda de nuevos lenguajes.
- **Es de carácter popular:** es un teatro que pretende identificar al espectador con el espectáculo. El público, con su respectiva carga cultural, se enfrenta a un teatro que quiere rescatar la memoria colectiva mediante el rito. Es un teatro profundamente espiritual que nos lleva a la frontera donde coexisten la vida cotidiana y el arte. Rompe además con la elitización del teatro, ya el hecho teatral no es para un público reducido, culto o con determinadas posibilidades económicas; el teatro de calle es un teatro que alcanza a cualquiera, se representa en cualquier parte, permitiendo que todos lo puedan apreciar sin mayor problema.
- **Es un teatro más comprometido con la comunidad:** el teatro de calle puede asumir problemáticas que afectan a la comunidad, y, además, los actores se

involucran en ellas dándoles un sentido estético y más ameno con recursos que hacen que el teatro de calle sea un teatro más fresco, sencillo y tangible.

- **Rompe con la cuarta pared:** el hecho de que el teatro de calle ocurre en la calle, cambia totalmente el punto de vista del espectador; ya no es limitado como en el teatro tradicional donde las acciones ocurren, normalmente, dentro de 3 paredes (una a la izquierda, una a la derecha y una al fondo), sino que se suprime o rompe la cuarta pared:

...la pared invisible imaginaria que está al frente del escenario de un teatro, en una serie de televisión, o en una película de cine, a través de la cual la audiencia ve la actuación (...) La cuarta pared es, figurativamente hablando, la que separa al público de lo que ocurre en escena. Pero si de pronto un actor se dirige al público para pedir su participación o si el guión exige interactuar con los espectadores, entonces se dice que se está rompiendo la cuarta pared¹⁵⁸.

Por lo tanto, en el teatro de calle, la cuarta pared desaparece y el público llega a estar en todas partes.

- **Es un teatro directo y vivencial:** al romper con la cuarta pared permite que el público casual se confronte o enfrente de manera inmediata con el espectáculo. Al no haber la separación tradicional de escenario y el público (si bien puede existir con la instalación de una tarima en el espacio de actuación), el público normalmente puede recorrer todos los espacios de representación, y mezclarse con los zancos, las estructuras, los actores o los músicos, por ejemplo. Asimismo, es un teatro que mezcla lo popular con lo cotidiano y muchas veces lo folklórico, logrando, de esta manera, que se conozcan e incorporen los gustos, maneras y costumbres de la vida.
- **Reúne mayor número de espectadores:** a diferencia del teatro tradicional el teatro de calle no agota sus entradas. Permite la concentración de gran cantidad de personas, de un público heterogéneo conformado principalmente por habitantes del lugar, pero también por transeúntes pasajeros, vendedores ambulantes, funcionarios públicos del orden,

¹⁵⁸ Consultado el 15/08/08, En: http://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_pared

turistas, entre otros, que se topan con el hecho cultural y disfrutan de todo o una parte del espectáculo dependiendo del tiempo que dispone cada uno.

- **Recupera espacios para la representación:** el teatro de calle se adapta, se metamorfosea para desarrollarse en espacios no convencionales, difíciles, e inclusive olvidados normalmente por el ciudadano común. Por el espacio de tiempo que dura la obra y la instalación de la misma, el artista callejero y su propuesta escénica puede recuperar los espacios olvidados por la cultura tradicional.
- **Se utiliza mucho el recurso de la improvisación:** el teatro de calle es uno de los géneros teatrales que más utiliza la improvisación. El actor está constantemente despierto con su entorno, su inserción en el espacio, la relación con los espectadores. Al desarrollar su actividad en espacios no convencionales, su actuación de por sí, tampoco es convencional. Puede suceder cualquier cosa, el imprevisto está siempre presente y por ello el actor se prepara para afrontar y reaccionar ante el ambiente dinámico que le proporciona la calle. Es un intérprete flexible que responde y que no establece una relación de distancia con su espacio inmediato. Por lo tanto, la representación teatral puede variar ligeramente de un espacio a otro, de un público a otro.
- **Creación de nuevos lenguajes:** en el teatro de calle se pueden incluir todas las propuestas dramáticas, cómicas, tragicómicas, abstractas, surrealistas, plásticas, etc., en espacios no convencionales; y mediante la utilización de diferentes estructuras teatrales, zancos, muñecos, máscaras, proyecciones audiovisuales, y representado mediante el teatro, la danza o el circo, por ejemplo. Todo esta variedad de expresiones plásticas o artísticas le permite al teatro de calle generar nuevos lenguajes. En consecuencia, el teatro de calle, es en la actualidad, convencional y no convencional en sus lenguajes y por ello la preparación del intérprete de la escena callejera es cada día más exigente.

- **Es un arte vivo:** es un arte que hace un enlace comunicacional con su época. Por ello, siempre es dinámico y avanza con el tiempo porque debe comunicarse con el público día a día; con un público que está vivo, que lee las mismas noticias, vive la misma realidad social, sufre los mismos problemas y las mismas situaciones de emergencia que el artista. Por lo tanto, es un arte que se comunica con su realidad, tiempo y espacio del momento.

CAPITULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. Tipo de Investigación

Carlos Sabino, define el tipo de investigación descriptiva como aquellas que se proponen conocer grupos homogéneos de fenómenos, utilizando criterios sistemáticos que permitan poner de manifiesto su estructura o comportamiento. No se ocupan, pues, de la verificación de hipótesis, sino de la descripción de hechos a partir de un criterio o modelo teórico definido previamente.

Asimismo, Fidas Arias, explica que la investigación descriptiva consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno o grupo con el fin de establecer su estructura o comportamiento.

Rebeca Landeau, establece que la técnica descriptiva es utilizada para recolectar información y archivarla mediante instrumentos metodológicos aplicables a los propósitos del trabajo que se está realizando.

Las Normas de la Universidad Santa María, plantea que el tipo de investigación es exploratoria, cuando la misma se ajusta aquellos casos en los que el tema a ser abordado ha sido poco o nada estudiado, permite un acercamiento a dicha realidad y a través de ellos se identifican relaciones potenciales en variables y se establecen pautas para posteriores investigaciones.

Roberto Sampieri, Carlos Collado y Pilar Lucio, explican que los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes.

En base a las aclaraciones anteriores, la presente investigación fue descriptiva porque se midieron y definieron las variables como resultado de procesos teóricos resultado de la investigación de materiales bibliográficos. Asimismo, fue exploratoria ya que el tema en sí no ha sido ampliamente estudiado y el material sobre el mismo es escaso, permitiendo de esta manera elaborar un material que sirve para futuras investigaciones.

3.2. Diseño de la Investigación

Según Arias, define el tipo de investigación documental como un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos

secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas.

En base a lo citado, el tipo de investigación del presente trabajo fue documental, puesto que el estudio se fundamentó en los trabajos bibliográficos de otros autores, sobre la base de problemas y soluciones teóricas, donde la información utilizada fue básicamente de materiales impresos e informáticos.

Para Fidias Arias, las investigaciones de campo consiste en la recolección de datos directamente de los sujetos investigados, o de la realidad donde ocurren los hechos (datos primarios), sin manipular o controlar variable alguna.

Esto indica que también se aplicó en el presente trabajo el tipo de investigación de campo, puesto que la misma guarda relación directa con los objetivos específicos del presente trabajo. Al mismo tiempo, porque no existió manipulación de variables, ya que estas se dieron en la realidad y no se intervinieron en ningún momento. Para ello, la recopilación de algunos datos se realizó a través de la entrevista audiovisual mediante la utilización de una cámara de video. De igual manera se realizó una encuesta.

3.3. Población y Muestra

Población.

Según Sampieri, Collado y Lucio, definen la población como el conjunto de todos los casos que concuerdan con determinadas especificaciones.

En la presente investigación la población objeto de estudio fueron todas aquellas personas que guardan relación directa o indirecta con el teatro de calle,

como por ejemplo, especialistas en su lugar de trabajo o en su casa, público transeúnte /espectador y personas que guardan relación con la producción y realización del teatro de calle.

Muestra.

Los autores, mencionados anteriormente, definen la muestra cualitativa como una unidad de análisis o conjunto de personas, contextos, eventos o sucesos sobre el (la) cual se recolectan los datos sin que necesariamente sea representativo (a) del universo.

Dadas las consideraciones anteriores, la muestra de la presente investigación fue de al menos diez (10) personas especialistas que guardan vinculación directa con la actividad de teatro de calle en Venezuela (actores, directores, productores), como muestra de las entrevistas audiovisuales; y cincuenta (50) personas entre, las que se cuentan: el director de la Fundación Casa del Artista, veinticinco (25) actores de teatro, veinticuatro (24) personas que guardan relación directa con el teatro de calle (productores, técnicos), como muestra de la encuesta.

3.4. Técnicas de Recolección de la Información

Técnicas de Recolección de Datos

En consideración de Arias, define que la técnica de investigación como:

Las distintas formas o maneras de obtener la información. Son ejemplos de técnica; la observación directa, la encuesta, las entrevistas, el análisis documental, análisis de contenido, entre otros.

En este sentido, las técnicas de recolección de datos aplicadas en la presente investigación fueron la encuesta y la entrevista cualitativa.

Fidias Arias define la encuesta como una técnica que pretende obtener información que suministra un grupo o muestra de sujetos acerca de sí mismos, o en relación con un tema en particular.

En base a lo anterior, en el presente trabajo se utilizó la encuesta ya que sirvió para averiguar lo que el público en general pensaba acerca del teatro de calle. Se realizó con un procedimiento de muestreo y fueron aplicadas a una parte de la población, ya que una de sus ventajas es la enorme rapidez con que se obtuvieron los resultados.

Asimismo, Sampieri, Collado y Lucio, consideran las entrevistas cualitativas como un instrumento más flexible y abierto, y la definen como:

(...) una conversación entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados). (...) El propósito de las entrevistas es obtener respuestas sobre el tema, problema o tópico de interés en los términos, el lenguaje y la perspectiva del entrevistado (“en sus propias palabras”). El “experto” es el entrevistado, por lo que el entrevistador debe escucharlo con atención y cuidado. Nos interesan el contenido y la narrativa de cada respuesta¹⁵⁹.

Instrumento de Recolección de Datos

Sampieri, Collado y Lucio, definen los instrumentos de medición o recolección de datos como los recursos que utiliza el investigador para registrar información o datos sobre las variables que tiene en mente.

En relación a este último, los instrumentos que se utilizaron en la investigación fueron un arquetipo cuestionario y la entrevista cualitativa audiovisual.

Según Arias, este define el cuestionario como una modalidad de la encuesta que se realiza de forma escrita mediante un instrumento o formato en papel contentivo de una serie de preguntas.

Para Sampieri, Collado y Lucio un cuestionario consiste en un conjunto de preguntas respecto a uno o más variables a medir.

El cuestionario consistió en 8 preguntas claras y sencillas en su mayoría preguntas cerradas, que según los autores son preguntas que contienen categorías o

¹⁵⁹ p. 455, “Metodología de la investigación”, Roberto Sampieri, Carlos Collado y Pilar Lucio, Editorial McGraw Hill, Chile, 2004.

alternativas de respuesta que han sido delimitadas y presentan a los sujetos las posibilidades de respuesta y aquéllos deben circunscribirse a éstas.

En cuanto a la entrevista, se utilizó la entrevista semiestructurada definidas por los autores, como:

Las entrevistas semiestructuradas, por su parte, se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tienen la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados¹⁶⁰.

En base a lo anterior, se utilizó una entrevista cualitativa semiestructurada, de 4 preguntas, para entrevistar a personas relacionadas con el teatro de calle y así obtener más información sobre dicho tema.

3.5. Técnicas de análisis y procesamiento de datos

Técnicas de análisis

Según Carlos Sabino, se definen las técnicas de análisis como las distintas prácticas o destrezas que un investigador puede utilizar con el fin de interpretar los datos obtenidos, de esta manera, se puede contrastar las opiniones de los sectores involucrados en el estudio con la teoría utilizada.

A su vez, Mirian Balestrini, determina que el análisis implica el establecimiento de categorías, la ordenación y manipulación de los datos para resumirlos y poder sacar algunos resultados en función de las interrogantes de la investigación. Por ello, establece que en esta fase, se debe enlazar la masa de datos cuantitativos con los hechos más significativos que revelan los mismos.

Investigación documental:

En la presente investigación la información proveniente de diferentes libros, revistas y material digital, se recolectó, se seleccionó, se reseñó y luego se incorporó al texto definitivo, lo que se consideró de mayor relevancia para la investigación.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 456

Investigación de campo:

Los datos que se obtuvieron con la aplicación del instrumentos, fueron presentados en cuadros distributivos de frecuencia (conjunto de puntuaciones ordenadas en sus respectivas categorías) e índices porcentuales de las respuestas que arrojó cada ítem formuladas por medio de preguntas cerradas en el cuestionario (Anexo A). Los datos fueron reflejados en cuadros y gráficas circulares (Anexo C). Este procesamiento corresponde a la técnica de análisis cuantitativo.

Asimismo, se elaboraron una serie de preguntas abiertas para la entrevista semiestructurada que fueron aplicadas a los especialistas, y que fue registrada audiovisualmente,; introduciendo preguntas, según los casos, para obtener más información relacionada al tema (Anexo D).

El estudio e interpretación de los resultados que se obtuvieron con la investigación de campo, también fue analizado de manera cualitativa. Con este tipo de investigación se podrá comprender aún más el resultado cuantitativo.

Procedimientos de la Investigación

Según las Normas para la Elaboración, Presentación y Evaluación de los Trabajos Especiales de Grado de la Universidad Santa María, los procedimientos de la investigación viene a ser la descripción breve de las etapas o fases que se cumplen en el trabajo de investigación, donde se definirán e identificaran los métodos y técnicas aplicados. En el cual, los métodos son la descripción de los caminos mediante el cual se llevan a cabo una serie de operaciones fijadas de manera voluntaria, reflexiva y planificadas para alcanzar un determinado objetivo. Mientras que la técnicas son todos los medios que hacen manejable los métodos, que a su vez, facilitan poder alcanzar los resultados propuestos.

Investigación documental:

Para la instrumentación de la investigación documental se emplearon los siguientes procedimientos:

- a) Ubicación y arquezos de fuentes bibliográficas y documentales: textos, informes, revistas y artículos tanto impresos como digitales que guardara relación con los antecedentes de la investigación en las bibliotecas de las diferentes universidades del país, tanto públicas como privada. Posteriormente, la localización de las diferentes enciclopedias y diccionarios multimedia que permitieron obtener la información pertinente.
- b) Discriminación de la información significativa pertinente a la estructuración del campo demostrativo del trabajo.
- c) Codificación y sistematización de la información seleccionada y registro de la misma en el análisis acorde con los contenidos.

Se estableció que el método a aplicar es el analítico y la técnica la elaboración de fichas informáticas y tradicionales. Puesto que el estudio de las fuentes bibliográficas se fundamentó en un conjunto de reglas y lecciones que facilitaron el aprendizaje de los diferentes elementos de la investigación. Mientras que la técnica aplicada consistió en la elaboración de fichas, ya que los datos de los libros consultados son anotados en primera instancia a mano en fichas de 15 x 20.

Asimismo, los datos obtenidos, se duplicaron por medio de fotocopias. Mientras que las informaciones se transcribieron, utilizando equipos electrónicos (computadoras) y programas informáticos (Microsoft Office) que facilitaron el procesamiento de los diferentes datos, incluyendo las presentaciones gráficas que guardan relación con el tema en estudio.

También, la estructuración del marco teórico, se realizó en primer lugar utilizando los Antecedentes de la Investigación, resaltando el título de los diferentes Trabajos de Grado, principal objetivo y las conclusiones a los cuales se lograron llegar en dichos trabajos. Al mismo tiempo, se estructuraron las bases teóricas, guardando un orden de los diferentes términos que se relacionaran directamente con la investigación, para así poderlos definir de manera amplia y clara, que permitiera su estudio y explicación en tiempos futuros, manteniendo siempre las normas metodológicas requeridas por el Tutor Académico.

Investigación de campo:

De igual manera, para la instrumentación de la investigación de campo se realizaron los siguientes pasos :

- a) Contextualización y delimitación del problema con el fin de establecer las dimensiones de su análisis.
- b) Determinación de la población y selección de la muestra.
- c) Selección y construcción de los instrumentos de recolección de datos.
- d) Realización de los cuestionarios y entrevistas.
- e) Organización y procesamiento de los datos obtenidos de los instrumentos.
- f) Interpretación y presentación de los resultados.

Se utilizó una cámara de video para registrar las entrevistas, y hojas de papel para la aplicación de los cuestionarios; y el programa Excel para la elaboración de los cuadros y gráficos en base a los resultados del cuestionario.

CAPITULO IV

DEL DICHO AL HECHO : EL TEATRO DE CALLE COMO ALTERNATIVA PARA EXPRESAR LO QUE SE PIENSA

Las verdades que prodiga laboriosamente el teatro son de esencia política, en tanto que hacen cristalizar las dialécticas de la existencia y apuntan a elucidar nuestro emplazamiento temporal. Más exactamente: de todas las artes, el teatro es el que linda con (o supone) la política de manera más insistente

Alain Badiou¹⁶¹

... todo espacio social es susceptible de ser espacio de representación e información y en definitiva de cultura, de expresión social de ideas y emociones.

Luis Miguel Gómez Díaz¹⁶²

Pienso, luego existo

René Descartes

En la acción está el pensamiento, y para accionar, hablar o movernos, primero hay que pensar. El teatro de calle, hecho por seres humanos pensantes y accionadores, es una manera de poner en práctica el pensamiento directamente en contacto con el ciudadano, en la calle, en espacios no convencionales, que en teoría fueron creados para albergar estas expresiones, pero que con el tiempo han trascendido su valor primario para convertirse en espacios capitalizados, privatizados o simplemente administrados por conglomerados políticos (que varían de un lugar a otro) y que determinan, según su visión simplista, la utilidad o no para su causa, de la representación callejera.

Sabemos ya, que la libertad de expresión es la exteriorización del pensamiento, el proceso más íntimo que puede tener el ser humano. Asimismo, la transmisión de ese pensamiento, no necesariamente, tiene que ser verbal, ni a través de un formato preestablecido, ni hecho por un profesional en particular. Es una libertad personal que se puede hacer colectiva y que, por lo tanto, puede transformarse o amoldarse a cualquier propuesta. Por ello, Román Morillo, artista de calle, considera que los creadores del teatro de calle “siempre llevan a cabo una idea y esa idea se basa en sus propios pensamientos y su forma de ver la vida”.

¹⁶¹Trancón, *Op. Cit.*, p. 69

¹⁶²p. 155, “Teatro para una guerra”, Luis Miguel Gómez Díaz, Centro de Documentación Teatral, 1era Edición, Madrid, 2006

Por otro lado, Alberto Ravara, director de teatro, cree que el teatro de calle favorece el desarrollo del pensamiento crítico, y del pensamiento diverso con el desarrollo de la razón sensible. Para él, garantiza que no haya un pensamiento único porque el teatro es rebelde, es bueno, es pícaro:

“En las calles hoy el teatro se da como una necesidad de libertad, de resistencia (...) como una necesidad de expresión de la libertad y de decir lo que tenemos que decir *los invisibles*¹⁶³ (...) indudablemente contribuye a la libertad de los seres humanos, a que establezcan criterio, a que desarrollen una cosa que es muy importante en el entendimiento que es el ocio útil”.

Así como el papel y la pluma son el modo de expresión del escritor; la computadora la del periodista; la cámara para el cineasta; es la calle, la vereda o la plaza para el artista de calle.

Es una sensibilización sorpresa para el transeúnte de la ciudad, que al cruzar una calle o una esquina, sumido en su cotidianidad, sin esperar nada más que el habitual ajeteo ciudadano, se encuentra con los coloridos trajes, las estructuras gigantes, la música, las luces, y otros seres humanos como él, reunidos disfrutando el espectáculo.

El teatro de calle es, por lo tanto, una utopía posible para la recuperación de los espacios y activación de los mismos. Una dosis de alegría y de vida para luchar contra una ciudad, que como bien lo cantan Willie Colón y Ruben Blades en su famosa canción “Plástico¹⁶⁴” puede ser: una ciudad de plástico de esas que no quiero ver, de edificios cancerosos y un corazón de oropel, donde en vez de un sol amanece un dólar, donde nadie ríe donde nadie llora, con gente con rostros de polyester, que escuchan sin oír y miran sin ver, gente que vendió por comodidad, su razón de ser y su libertad ...

El artista de calle, desde su espacio humilde sin mayores pretensiones, abierto a todos los elementos naturales y que abarca toda la diversidad de la calle (los vagabundos, los perros callejeros, los vendedores ambulantes, la economía informal,

¹⁶³ “¿Quiénes somos los invisibles? Las inmensas mayorías nacionales de cada uno de los países del mundo. Esos somos los invisibles (...) Los hombres y mujeres que viven en este mundo y que producimos socialmente las riquezas, producimos socialmente todo lo que la humanidad disfruta de este mundo. La clase obrera manufacturera, los campesinos, los artistas orgánicos.

¿Quiénes somos los visibles? Como son los visibles no son difícil verlos. Es Bush, es el gran actor de Hollywood, es lo que los medios masivos de comunicación legalizan como importantes”.

Entrevista con Alberto Ravara, director grupo I.I.A.V.E, Caracas, Octubre 2008

¹⁶⁴ 1978, Disco: “Siembra”

la ama de casa, el médico, el ingeniero, el policía, el bombero, la enfermera, el enfermo, los niños y adolescentes, el religioso, el nihilista, y muchos más) lleva el concepto de calle a su ancestral connotación de espacio público y hábitat colectivo, democratizando el espacio, para postular en él planteamientos de toda índole que permiten cuestionar, educar, enfrentar o exponer los beneficios y maleficios de la humanidad.

Es por ello que, según Santiago Trancón, al poner el teatro en escena gran variedad de hechos y representaciones de la vida humana, parte del supuesto del que el hombre puede distinguir la verdad, del error y la mentira, y actuar libremente, por más que sus actos estén determinados, condicionados e impulsados por fuerzas y circunstancias que escapan en gran parte a su control consciente.

El teatro vive de indagar la verdad y afirmar la libertad como realidades indisolubles. La verdad contra la ilusión, la verdad contra el error, la verdad contra la ignorancia y el miedo, pero también contra la mentira y el engaño, señala el autor. También para “romper las cadenas” y ampliar el campo de las decisiones personales, la libertad individual y la libertad colectiva. Determina, además, que el teatro pone en juego siempre verdades colectivas, hecho e interpretaciones de la realidad que afectan al orden social y simbólico de manera directa:

Porque todo esto existe, el teatro nos interesa: la escena es un lugar especialmente privilegiado para cuestionar la verdad y la libertad, para “ponerlas en juego”. Queremos saber cómo el hombre elabora la verdad, el valor que le otorga, cómo distinguir la verdad del error y la mentira; donde empieza y acaba la libertad y, por tanto, la responsabilidad; que podemos llegar a hacer y qué no podemos en modo alguno alcanzar; en qué medida nuestros actos nos conducen hacia la felicidad o la infelicidad, etc. La conducta humana y las relaciones interpersonales están llenas de incertidumbre, confusión, amenazas, promesas y deseos profundos relacionados siempre con la verdad y la libertad, con la posibilidad de conocer la verdad, ser libres y alcanzar o no la felicidad. Esto nos interesa y con esta material construye el teatro sus dramas y comedias. El teatro pone ejemplos y crea modelos de todo ello. Seres humanos que buscan la verdad, la libertad y la felicidad y por ello sufren, luchan y entran en conflicto consigo mismos, con los demás y con el orden social en el que viven. La esencia del teatro tiene que ver con todo ello, los las ideas que nos fabricamos en torno a la verdad y la libertad y los actos con los que nos defendemos del error, la mentira, la humillación, la explotación, el descontrol y el miedo. Sin ello, el teatro moriría irremediabilmente.¹⁶⁵

¹⁶⁵ p. 67, “Teoría del Teatro”, Santiago Trancón, 1era Edición, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

De igual manera, Juan Villegas, expone que al ser los objetos culturales instrumentos de poder cultural, el teatro, en consecuencia, necesita ser entendido como medio de ascenso, permanencia o cuestionamiento de poderes. El autor señala que el teatro es un objeto cultural cuyas transformaciones se interrelacionan con los cambios en los proyectos políticos y culturales de los sectores productores de cultura, los cuales, a la vez, se incorporan dentro de la conflictividad de poderes coexistentes en cada momento histórico¹⁶⁶.

Como tal, Fabricio Cruziani y Clelia Falletti, consideran el teatro como “arte útil”, de comunicación, unión y diversión, en formas domesticadas, funcionales, subalternas del trauma social. Para ellos el teatro es para cambiar al hombre y para construir una sociedad distinta; es un instrumento, un “medio exaltante para ver la mutación y orientarla, entre sublimaciones y entusiasmos”: *el teatro es la manipulación de los espectadores, desde la propaganda hasta la celebración o incluso hasta la puesta en escena de la atención del público*¹⁶⁷.

En una entrevista realizada a Juan Roberto Mikuski, actor de calle e ingeniero, él expresó que el teatro de calle es un espacio para la expresión del libre pensamiento porque “el teatro de calle es más libre que el escenario o el teatro convencional ya que nos permitimos, los que hacemos teatro de calle, tener un contacto directo con el público, que para mí es la libertad. Porque la libertad no sólo es lo que quiero expresar sino como me doy cuenta de lo que estoy expresando regresa, y esa barrera no existe en este caso y nos damos cuenta dinámicamente en el medio de lo que estamos haciendo, podemos cambiarlo en vivo y ser totalmente libres”.

Asimismo, María Petrosini, fotógrafa, opinó que el teatro de calle sí abre espacios para la expresión del libre pensamiento “porque la calle es eso, es libertad de movimiento, de pensamiento, de culto, de ideología, es la gente conviviendo en un espacio común, por lo tanto puede ser como una vitrina para mostrar cosas que uno quiere expresar”.

A diferencia de los métodos convencionales de expresión de pensamiento (televisión, radio, prensa e Internet), el teatro de calle tiene a su “teatrospectador” enfrente. Puede el artista observar las reacciones del público de manera directa, ver su auténtica percepción de la “realidad” teatral, una envidia para los medios de

¹⁶⁶ p 31, “Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades en América Latina”, Juan Villegas

¹⁶⁷ p. 24-25, “El Teatro de Calle, técnica y manejo del espacio”, Fabricio Cruziani y Clelia Falletti, 1992

comunicación masivos que, a diferencia, se apoyan en un público distante, sin rostro, para lograr objetivos y respuestas. Un diálogo entre un grupo reducido de personas es más íntimo y efectivo, el teatro de calle tiene esta doble capacidad, de conversar íntimamente con las personas, pero en un nivel cuasi masivo; y, además en su lugar de origen, es decir, en el ambiente dónde naturalmente se desenvuelve el habitante de la ciudad.

El teatro de calle busca y es encontrado. Va a los lugares más difíciles en busca de su público, pero también es encontrado consciente e inconscientemente por los espectadores. Le dice al ciudadano común que momentáneamente reocupe su espacio de transición y modifique este inerte espacio moderno en un espacio de aprendizaje, sensibilización y discusión. Incluso, el público puede en cualquier momento intervenir lo que está sucediendo, puede gritar una idea o aplaudir lo sucedido. Así como los políticos ocupan los espacios con tarimas gigantescas y altoparlantes desproporcionados para emitir discursos políticos, los artistas con menos recursos y menor despliegue, a veces, pueden llegar a ser más efectivos.

“Porque el teatro de calle te da muchas libertades, tienes que adaptarte a los espacios que vas a intervenir para hacer lo que sea que vas hacer y es un teatro de mucho mayor alcance (...) Intervenir esos lugares, que la gente venga del trabajo cansada o vaya caminando por la calle y se encuentre con una estructura, con una gente haciendo cosas en el espacio urbano le da vida a la ciudad y el artista tiene mucha mayor libertad de expresarse porque utiliza el espacio urbano como medio”, afirma Vantroy Sánchez, actor y artista circense.

Permite, además, el teatro de calle mantener la vida en la calle. Para El Grupo Consultor para la Gestión del Espacio Público (GEP)¹⁶⁸, el habitante urbano no es homogéneo, y los estratos socio-económicos no sólo definen el espacio sino que tienen actitudes claras frente a él. Así, en los sectores de altos ingresos económicos el entorno de la vivienda no es muy utilizado, y el uso de las calles sino estricta, por lo menos es mayormente, circulatorio. No se plantea el uso de los espacios para actividades colectivas. Por otro lado, en los sectores medios y bajos, sus habitantes en las horas libres utilizan las plazas, los centros comerciales, los parques y las propias calles como lugares de paseo. Como consecuencia hay diferentes formas de vida colectiva, se tejen relaciones de vida de los vecinos con la vida privada de cada

¹⁶⁸ Conformado por los arquitectos: Julio Ladizesky, Mario Rub, Carlos del Franco y Guillermo García Fahler, *Op. Cit.*

familia, por ejemplo: *sus viviendas se desbordan sobre el espacio colectivo, expulsados sus habitantes por el hacinamiento y la insalubridad del espacio interior. Casi todos sus vínculos sociales se dan en el lugar*¹⁶⁹.

Por lo tanto, el teatro de calle puede activar tres elementos primordiales derivados del uso del espacio público: la identidad, la participación y la apropiación.

Donde la identidad tiene que ver con el sentido de pertenencia, y el establecimiento de solidaridad y acciones en común. La participación con la condición y energía de las actividades colectivas. Y, finalmente, la apropiación como el modo de integrar la actividad con el espacio, permitiendo que se enlace la vida con el espacio social para crear un nuevo acontecimiento en la historia del lugar, y que, por lo tanto, *cuando hay apropiación el espacio está vivo*¹⁷⁰.

Se garantizará, pues, de esta manera la democracia, porque sin derecho a la calle y a la expresión en ella, hará que muera gradualmente el espíritu de la ciudad y sus habitantes.

Las condiciones de las ciudades modernas, especialmente las latinoamericanas, donde coexiste el caos en sus diversas manifestaciones: tráfico automotor desproporcionado, polución de gases, basura, inseguridad, mala vialidad peatonal y automotriz, espacios públicos deteriorados, economía informal por doquier, insalubridad, mendicidad, entre otros, son los muchos males que afectan las poblaciones; perderán su capacidad de regenerarse y modificarse si suprime sustancialmente la vida en sus calles, y en especial la de los pocos que decidan hacer de ellas su espacio para difundir el cambio.

El teatro de calle, por lo tanto, es un discurso narrativo que con la suma de la expresión corporal, movimientos, sonido, espacio y color se convierte en una forma de comunicación, donde la calle es el medio y los múltiples mensajes pueden ser las formas de abordar y eventualmente resolver problemas del acontecer diario que puede estar perjudicando a la población en general, así como también valores universales para crear un mejor ser humano/ciudadano, y cuya actividad cultural se puede llevar a cabo en los espacios comunitarios.

Por consiguiente, el teatro de calle les permite a los actores e intérpretes, a través del lenguaje escénico crear un ambiente de reflexión, sensibilidad sobre los problemas

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid*

sociales, y, crear conciencia en las comunidades sobre situaciones irregulares que perjudiquen el desarrollo de la personalidad de una manera integral. Al mismo tiempo, puede brindar o proponer propuestas para la solución de los problemas de la colectividad.

Como medio de comunicación, y evidentemente de expresión, puede desarrollar rutinas escénicas de protesta, y de manera libre y clara exponer desacuerdos sobre alguna acción por parte del Estado, organizaciones no gubernamentales, empresas privadas, etc. Benito Figueroa en su libro “El teatro de calle y su sentido de existencia”, declara que el teatro de calle le facilita a las agrupaciones que realizan esta actividad vincularse con el trabajo comunitario, a donde esta herramienta permite la difusión de trabajos con un frontal de contenido político y, al mismo tiempo, brindar un espectáculo que estimula al público a pensar, reír y bailar¹⁷¹.

Interrumpir las actividades culturales de calle es desproteger el discurso artístico, que debe tener cabida y espacios fuera de los espacios institucionalizados de las salas de teatro, ya ocupadas por agrupaciones consagradas, manejadas por el Estado o espacios privatizados con mentalidades preestablecidas. El utilizar la calle permite que la actividad cultural no tenga que coincidir necesariamente con un patrón de pensamiento, genera libertad. Frenar o no impulsar las manifestaciones artísticas de calle es impedir la democratización de una forma de discurso, poco tradicional o convencional, pero que evidentemente representa a un grupo de seres humanos que desean y necesitan transmitir ideas, conocimientos, valores o verdades. Y, además, porque el teatro de calle puede contener cualquier tipo de discurso, sin discriminación alguna, promoviendo no sólo la libertad de pensamiento sino su diversidad.

¹⁷¹ p. 38, “El teatro de calle y su sentido de existencia”, Benito Figueroa, Editorial Ditex, Buenos Aires, 2001. Ditex.

Bases legales que apoyan aún más el teatro de calle como elemento importante en la formación de ideas, expresión de pensamientos y formación integral de ciudadanos

No sólo en cuanto a todo lo anteriormente mencionado, cumple el teatro de calle con el derecho fundamental de la libertad de pensamiento y por consiguiente de la libertad de expresión, sino también con gran parte de los lineamientos legales establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999) donde, por ejemplo, se garantiza la integridad física y psíquica de la persona o grupo de ellos, la igualdad ante la ley sin discriminación, la libertad de conciencia, la libertad de educación y libre enseñanza, la libertad de emitir opinión y la de informar, el derecho a asociarse sin permiso previo, el derecho a desarrollar cualquier actividad económica y cultural que no sea contraria a la moral. A su vez, estimula la creación de conciencia con relación al respeto a la vida, de no al maltrato físico o psíquico, derechos como personas para conformar un todo integral, relacionándose y complementándose unos con otros, de un trabajo digno, etc., los cuales son derechos que tenemos todos por igual y que nacen con nosotros mismo.

El teatro de calle promueve nociones básicas de ciudadanía, estimula muchos de los derechos mencionados en la Constitución y por ello, es de suma importancia en el desarrollo del país y de la democracia. Por ejemplo, es un arte que puede fundamentar su actividad comunicacional sobre el **Artículo 57** de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela (1999), el cual dicta que “toda persona tiene derecho a expresar libremente sus pensamientos, sus ideas u opiniones de viva voz, por escrito o mediante cualquier otra forma de expresión, y de hacer uso para ello de cualquier medio de comunicación y difusión, sin que pueda establecerse censura. Quien haga uso de este derecho asume plena responsabilidad por lo expresado. No se permite el anonimato, ni la propaganda de guerra, ni los mensajes discriminatorios, ni los que promuevan la intolerancia religiosa (...)”.

Por lo tanto, mientras el mensaje de la representación teatral no promueva las consideraciones últimas, debería estar amparado por la ley.

Asimismo, más adelante en el **Artículo 58** el cual manifiesta que “la comunicación es libre y plural, y comporta los deberes y responsabilidades que indique la ley. Toda persona tiene derecho a la información oportuna, veraz e imparcial, sin censura (...) Los niños, niñas y adolescentes tienen derecho a recibir información adecuada para su desarrollo integral”.

Es claro que el teatro de calle constituye una forma de comunicación libre y plural y que, por lo tanto, debe promoverse como tal. Es un medio que puede facilitar la circulación de la información y, de tal manera, puede contribuir enormemente en la formación y desarrollo de la ciudadanía (especialmente en niños, niñas y adolescentes), preocupaciones fundamentales en el desenvolvimiento de un país.

Al continuar leyendo otros artículos de la Carta Magna, llama la atención como el teatro de calle, actividad humana necesaria, puede ser utilizado en el desarrollo de diferentes e importantes derechos del hombre, abordados en tan importante documento político-social, y que a continuación se comentarán:

Artículo 62. Todos los ciudadanos y ciudadanas tienen el derecho de participar libremente en los asuntos políticos, directamente o por medio de sus representantes elegidos o elegidas.

La participación del pueblo en la formación, ejecución y control de la gestión pública es el medio necesario para lograr el protagonismo que garantice su completo desarrollo, tanto individual como colectivo. Es obligación del Estado y deber de la sociedad facilitar la generación de las condiciones más favorables para su práctica.

Comentario: el artista por medio del arte expresa, también, sus puntos de vista políticos; ejerce su derecho de manera libre y directa. Es una manera de participar como “pueblo artístico” en la formación, ejecución y control de la gestión pública. No sólo desde el punto de vista individual, sino también como colectivo de creación (actores, directores, dramaturgos, técnicos, etc.) que se expresa frente a un colectivo social (ciudadanos) que lo escucha, y que puede o no compartir sus puntos de vista. Por ello, la sociedad en general y el Estado deben crear condiciones óptimas para el ejercicio de este derecho que tiene el artista callejero, de expresarse

políticamente a través del arte en la calle. Si se apoya el artista y su arte, se apoya también el discurso libre.

Artículo 68. Los ciudadanos y ciudadanas tienen derecho a manifestar, pacíficamente y sin armas, sin otros requisitos que los que establezca la ley.

Comentario: El arte teatral callejero es una forma de manifestación pacífica, donde se pueden plasmar por medio de diferentes lenguajes el acuerdo o desacuerdo frente a una idea o situación.

Artículo 87. Toda persona tiene derecho al trabajo y el deber de trabajar. El Estado garantizará la adopción de las medidas necesarias a los fines de que toda persona pueda obtener ocupación productiva, que le proporcione una existencia digna y decorosa y le garantice el pleno ejercicio de este derecho.

Artículo 112. Todas las personas pueden dedicarse libremente a la actividad económica de su preferencia (...)

Comentario: el artista de calle si bien elige su profesión “callejera”, un factor importante es que lo hace por vocación. Es un trabajo sumamente difícil, con gran cantidad de obstáculos no sólo físicos sino también espirituales. No todos aceptarían las condiciones de trabajo en las cuales se encuentra actualmente el artista de calle, pero este decide conscientemente tomar este camino. Es una ocupación que difícilmente está institucionalizada, por ser un género del teatro que para muchos está olvidado o que por su difícil desenvolvimiento no termina de desarrollarse como debería. No por ser una forma de trabajo no tradicional se le deberá degradar o considerar impropia o de poca utilidad social. Por lo tanto el Estado deberá apoyar al artista de calle, y de esta manera se abrirán espacios y apoyos para otras actividades económicas no tradicionales y que también necesitan de espacios y reconocimiento. El teatro de calle, el artista de calle, promueve la libertad económica, la libertad de elegir en la vida lo que uno quiere hacer, sin imposiciones, sin medidas estandarizadas de qué es o no productivo para una sociedad. No todo puede ser dinero, la sociedad necesita del arte para crecer como un organismo sensible que busca un desarrollo integral, una calidad de vida no sólo económica, sino también una cualidad de vida espiritual.

Artículo 98. La creación cultural es libre. Esta libertad comprende el derecho a la inversión, producción y divulgación de la obra creativa, científica, tecnológica y humanística, incluyendo la protección legal de los derechos del autor o de la autora sobre sus obras (...).

Artículo 99. Los valores de la cultura constituyen un bien irrenunciable del pueblo venezolano y un derecho fundamental que el Estado fomentará y garantizará, procurando las condiciones, instrumentos legales, medios y presupuestos necesarios (...)

Artículo 101. El Estado garantizará la emisión, recepción y circulación de la información cultural. Los medios de comunicación tienen el deber de coayudar a la difusión de los valores de la tradición popular y la obra de los o las artistas, escritores, escritoras, compositores, compositoras, cineastas, científicos, científicas y demás creadores y creadoras culturales del país.

Comentario: nadie puede impedir que el artista accione su pensamiento. Tanto el proceso de creación, como el de producción y divulgación deben ser apoyados tanto por el Estado como por terceros. Es una obligación buscar soluciones para mejorar y apoyar las iniciativas artísticas. Al igual que ayudar en la promoción de las obras desarrolladas y garantizarle la difusión necesaria para que el público pueda apreciarlas y enriquecerse con ellas. Fomentar la información cultural es desarrollar la creatividad y sensibilidad de la sociedad en general.

Artículo 102. (...) La educación es un servicio público y está fundamentada en el respeto a todas las corrientes del pensamiento, con la finalidad de desarrollar el potencial creativo de cada ser humano y el pleno ejercicio de su personalidad en una sociedad democrática basada en la valoración ética del trabajo y en la participación activa, consciente y solidaria en los procesos de transformación social consustanciados con los valores de la identidad nacional, y con una visión latinoamericana y universal.

Artículo 111. Todas las personas tienen derecho al deporte y a la recreación como actividades que benefician la calidad de vida individual y colectiva. El Estado asumirá el deporte y la recreación como política de educación y salud pública y

garantizará los recursos para su promoción.

Artículo 132. Toda persona tiene el deber de cumplir sus responsabilidades sociales y participar solidariamente en la vida política, civil y comunitaria del país, promoviendo y defendiendo los derechos humanos como fundamento de la convivencia democrática y de la paz social.

Comentario: el teatro de calle educa, el teatro de calle recrea y evidentemente es una manera mediante la cual el artista, como persona, cumple responsabilidades sociales y participa activa y solidariamente en todos los aspectos de la vida de un país. Es un arte que de manera comprobada no sólo promueve sino que defiende los derechos humanos con los claros fines de afianzar tanto los principios democráticos como de paz social necesarios para el desarrollo de un país.

De hecho, el 76% de las personas consultadas en el cuestionario determinaron que el teatro de calle fomenta no sólo el desarrollo personal sino el compromiso con la construcción de una sociedad basada en la justicia, la democracia y el respeto a los derechos humanos. Según ellos, esta actividad cultural ayuda a que los individuos puedan desarrollar todas sus capacidades creativas, reflexivas y críticas para lograr un aprendizaje integral. Por otro lado, el 24% restante, manifestaron que si la obra no guarda un buen libreto que resalte alguna problemática social no se podrá construir esa sociedad.

A su vez, el 64% de las personas consultadas, consideraron que el teatro de calle permite brindar opiniones y críticas sobre los problemas sociales, económicos o políticos del país. Mientras que el 32%, señalaron que algunas obras de teatro de calle fomentan opiniones y críticas dependiendo de su puesta en escena. Es sumamente importante el discurso de la representación, ya que si no se aborda una problemática, sino se cuestiona la sociedad o la obra no tiene un sentido social, sino que se limita a un libreto “sin sustancia”, entonces el teatro de calle no evolucionará más allá de un simple espectáculo con simples espectadores, expresó por ejemplo el restante 4%.

Para concluir el presente capítulo, está más que claro que el teatro de calle es un espacio para la expresión del libre pensamiento y por lo tanto, una herramienta para la libre expresión; así lo determinó también la mayoría de los encuestados (86%).

Lo importante es, por lo tanto, el discurso de la obra, ya que si no posee un sentido social, de crítica o un llamado a la reflexión, simplemente es un espectáculo de calle que no estimula la participación ciudadana más allá del entretenimiento, expresaron, por ejemplo, las demás personas (14%).

Por ello, en palabras de Marcelino Bisbal, citado en el libro “Lengua y Comunicación. Teoría y Praxis”, el teatro es una de las artes más comprometidas con la experiencia colectiva y la representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y las sociedades: *el hecho teatral va constantemente más allá de la escritura dramática, porque la representación de los papeles sociales (reales o imaginarios) provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine, que no ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores*¹⁷².

¹⁷²Hernández, *Op. Cit.*, p. 45-46

CAPITULO V

LIMITACIONES MATERIALES Y ESPIRITUALES A LA HORA DE OCUPAR LA CALLE TEATRALMENTE

Al igual que la libertad de expresión, la libertad para ejercer o no el teatro en la calle dependerá, también, de las libertades de los otros: la libertad del artista no puede afectar la libertad de otro. Es decir, al estar artista inmerso en el universo de la comunidad de un lugar determinado o de un espacio colectivo como lo es la calle o la plaza, se ve en la necesidad de respetar y convivir con su entorno inmediato.

Los vecinos exigen niveles de sonido respetables, las iglesias que no se interrumpa la misa, los policías los permisos necesarios, y los vendedores ambulantes que eviten ocupar sus espacios donde despliegan sus diferentes mercancías.

Asimismo, el artista tiene sus propias limitaciones internas, derivadas de la falta de confianza en su trabajo, el miedo a representar muchas veces por la falta de un director y porque normalmente el trabajo del artista de calle es, mayormente, autodidacta. Existen entonces varias limitaciones¹⁷³ derivadas de la práctica de la profesión, así como del encuentro de esta con su entorno social, político y económico:

- **Permisología: tin marin ... poder o no poder**

En cuanto a la permisología existen variadas opiniones. Los resultados de las encuestas revelaron que el 68% de las personas consultadas manifestaron que la permisología sí limita el desarrollo del teatro de calle, porque tardan demasiado o simplemente las autoridades no permiten que se haga la actividad cultural. Por otro lado, el 24% expreso que la permisología no debería constituir una limitación, ya que las obras se pueden realizar de manera didáctica e interactiva entre los miembros de

¹⁷³ Basado en los resultados de las lecturas, entrevistas, cuestionario y experiencia personal.

una comunidad que permitan esta acción recreativa en los estacionamientos de los edificios o en calles de poca afluencia de vehículos, y que se respeten las normas morales y de convivencia comunitaria.

Asimismo, la mayoría entrevistada coincide en la falta de información que existe al respecto, y el retraso en el otorgamiento de los permisos. Es decir, si bien se sabe que se debe sacar un permiso, muy pocos artistas callejeros están conscientes de los pasos o documentos que deben consignar en la oficina de la Alcaldía respectiva, según cada municipio.

Algunos lo consideran una acción “burocrática” que en gran medida frena la actividad y desarrollo artístico. Juan Mikuski, por ejemplo, expresó que la permisología está hecha como para no hacerla:

“El trámite burocrático para llegar a conseguir un permiso para hacer algo que beneficia tanto a la alcaldía, que te da el permiso, como al público, que vive ahí, como al que no vive ahí pero que estaba ahí y que va a ver lo que vas a hacer, tiene muchas trabas burocráticas que de verdad no estoy de acuerdo. Espero que algún día sea más fácil para quien quiera llevar algo, un aporte, lo pueda hacer sin tener que pasar por 3 cartas, 3 permisos; un mínimo apoyo policial si vas a regalarle una función a la gente es lo que se me ocurre”.

Por otro lado, Gabriela Martínez, productora de espectáculos de teatro tradicional y callejero, señaló que sacar un papel en el país no es fácil:

“Sí existe la permisología, hay que averiguar qué alcaldía está encargada de ese espacio. Es muy raro que la nieguen, no es difícil acceder, pero hay que saber como hacerlo la información no está en la calle. La gente piensa que se puede parar en la plaza y hacer lo que quiere y eso no es así, hay que pedir un permiso. Esa legalidad está controlada sólo que no es difundida. No es difícil, tan difícil como sacarse una cédula, tener legalidad, tener el Rif (...) Hay que ir con tiempo no se puede ir un día antes porque hay regulaciones de tiempo, aunque acá se lleva más tiempo del que se debería. Vivimos en un país de imprevistos. Hay distintos tipos de permiso, por carga, espectáculos, si vas a instalar baños, si vas a cerrar la calle. Depende del espectáculo que quieras montar”.

Asimismo, señala, que cada espacio tiene sus normativas, por ejemplo en la Plaza Bolívar no se pueden poner baños porque es un espacio donde está la estatua del

Libertador, y es patrimonio cultural, por lo tanto, hay limitaciones también de horarios; si el espacio está cerca de una iglesia no se puede interrumpir la misa o los vecinos exigen ciertos niveles de sonido, es decir, cada espacio tiene sus especificaciones.

Actualmente, la Alcaldía del Municipio Libertador del D.F. de Caracas, en su página web publica los lineamientos legales para la realización de espectáculos y eventos públicos, en un párrafo único, **Sección II, De la Presentación de Espectáculos, Artículo 17, Parágrafo Único:** *Las empresas o empresarios que presenten espectáculos en calles o plazas deben solicitar permiso en la Dirección de Civil y Política de la Gobernación del Distrito Federal, permiso de la Dirección de Espectáculos Públicos previa cancelación de lo estipulado en el artículo 91, y permiso de la Dirección de Transporte de la Alcaldía, si se requiere el cierre de una vía*¹⁷⁴.

Pero esta información en la Red es un poco lejana y general (poco específica) para el artista, y acercarse a la Alcaldía para preguntar resulta en una gran incógnita por parte de la institución porque no hay nada claro al respecto. Arnoldo Maal, expresa que lo interesante sería lograr una conversación o consenso inteligente con las personas encargadas de regular el sistema, lograr ponerse de acuerdo y decir “bueno yo quiero hacer un espectáculo en la plaza tal, a tal hora, tal día”. Para él, debe haber algo que contemple el teatro de calle porque no existe:

“No hay una cosa que tú vas y dices <teatro de calle>, voy a hacer teatro de calle ¿Dónde lleno la planilla? ¿Entiendes? No existe, a ver si el tipo que está ahí lo convences o no”.

Señala, además, que no hay objetividad. Aunque en el caso de Sabana Grande opina que con respecto a la situación de los artistas callejeros se alivió un poco la tensión en cuanto a la permisología que en un principio resultaba “absurda e incoherente de no permitir a los artistas estar en un lugar que lo pide, o sea, un boulevard donde vive gente, pide que se hagan actividades artísticas ahí y es natural que pase. Prohibirlo es absurdo”.

¹⁷⁴ Consultado en Internet el 01/10/08, disponible en: http://www.caracas.gob.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=53&limit=1&limitstart=2&lang=

Esto se logró con la organización y la fuerza de los artistas que presionaron y lograron un espacio de representación. Edinson Casanova, Coordinador del área de circo en Misión Cultura, Gabinete Caracas-Miranda, piensa lo mismo. Para él, hay que darle un giro al aspecto policial que todavía está afectando el teatro de calle y su intérprete:

“Hay que informar más sobre esto, estamos quedando en el pasado y bueno todavía existen “policías matraqueros¹⁷⁵” que no entienden lo que es la labor de calle, y está un poco desconectado de lo que realmente se está viviendo”.

Expresa, además, que el gobierno actual está haciendo un gran esfuerzo para llevar estas informaciones a todo nivel para que la gente empiece a comprender y entender a los artistas de calle. Asimismo, señaló, que el desconocimiento que hay frente a los aspectos legales es por la poca participación, articulación y unidad de los artistas; con un trabajo común se lograría concentrar los esfuerzos para generar propuestas.

En cuánto a la legitimidad de una persona hacer teatro en la calle en libertad, para Alberto Ravara, eso “está sin discusión”. Lamentablemente, para él, las sociedades todavía deben vivir reguladas por leyes, falta mucho para una sociedad sin ellas; mucha educación, no sólo en las mayorías sino especialmente en las minorías dominantes, llenas de prejuicios:

“Al yo oprimir a otro soy un opresor, pero yo también me oprimo, y vivo lleno de miedo y cosas...”, expresó el director Ravara.

Asimismo, señala, que el teatro de calle sigue floreciendo, y al hacerlo, el mismo teatro de calle y las comunidades van a ir construyendo leyes y reglamentaciones mucho más amplias para el ejercicio de esta libertad desde el punto de vista legal; además porque si se organizan los artistas y se maduran las cosas se podrá construir un cuerpo de ideas, una ideología (como seres racionales) que permitirá que las cosas cambien y mejoren.

Tiene que evitarse la discrecionalidad del funcionario en cuanto al uso o no de los espacios públicos, si este permite o no que la obra continúe. La permisología

¹⁷⁵ dicese de la falta de ética profesional por parte de la policía cuando adquiere fondos extras de los ciudadanos de manera ilegal.

debería ser mas a modo de informar la actividad que pedir permiso para hacerla, el espacio es público y su uso también debería de serlo.

- **Poca organización de los artistas como colectivo artístico, y ausencia de una seguridad social**

En la unión esta la fuerza nos enseña la vida, pero los artistas callejeros, en general, están dispersos y en algunos casos se percibe como una especie de “economía informal”, y como tal es tratada. A la hora de trabajar, normalmente, el artista callejero si es contratado está a la suerte del empleador, cumple con su trabajo pero puede llegar a cobrar incluso meses después de las presentaciones, o quizás no, sin posibilidades de reclamación porque no hay dónde ni a quién dirigirse en esos casos.

La falta de unión entre los artistas de calle, su independencia laboral, los mantiene fuera del sistema establecido de seguridad social y, por lo tanto, en la dificultad de poder solicitar tanto préstamos como tarjetas de crédito (para la compra de materiales) o créditos del sistema bancario tradicional (para cualquier necesidad natural: vivienda, transporte, entre otras). Este aspecto no sólo afecta un aspecto económico del artista, sino también su desenvolvimiento a nivel profesional.

Si bien la Constitución establece en su **Artículo 100** que “El Estado garantizará a los trabajadores y trabajadoras culturales su incorporación al sistema de seguridad social que les permita una vida digna, reconociendo las particularidades del que hacer cultural, de conformidad con la ley”.

El artista de calle, actualmente al margen de cualquier institucionalidad se encuentra fuera del sistema de seguridad social. Es sumamente preocupante ya que el ejercicio de dicha actividad muchas veces tiene gran riesgo físico para los actores, y sin seguro de ningún tipo un mal paso o algún desperfecto técnico puede acabar con la vida artística de una persona.

- **El escaso financiamiento, la gratuidad del teatro de calle y la gorra**

La mayoría de los artistas entrevistados coincidieron sobre los problemas de financiamiento que presenta el artista de calle a la hora de realizar una presentación.

Algunos de los subsidios provenientes del Estado son discrecionales, y no todos entienden la metodología a la hora de escribir un proyecto, presentarlo y mucho menos gerenciarlo o elaborar un informe. La mayoría de los artistas callejeros terminan abandonando los procesos para obtener un subsidio por la cantidad de requerimientos y también por desconocimiento teórico a la hora de presentar proyectos. Además, en una primera instancia los aportes son modestos y no alcanza el presupuesto para contratar un administrador o un gerente de proyecto que pueda llevar la cuentas en Excel, o tener al día los informes. El artista se convierte en una suerte de “juglar de papeles” siendo a veces director, actor, vestuarista, técnico y lobbyista del IAEM (Instituto de Artes Escénicas y Musicales) o de la Alcaldía, todo al mismo tiempo, para conseguir un financiamiento.

Para Gabriela Martínez, un factor que limita el teatro de calle es principalmente el presupuesto:

“Hacer teatro de calle es bastante costoso por los requerimientos que existe. Claro que depende del montaje, hay montajes que son más económicos, hay gente que necesita micrófonos, una logística especial de camerinos, la logística, todo eso depende de lo que quiera decir el artista (...) El teatro de calle evidentemente necesita presupuesto, apoyo en ese sentido y el Estado es el que tiene mayor cantidad de dinero para esto. Otra solución sería que el Estado le diera a la empresa privada una ley o una imposición para apoyar a los grupos de teatro que tienen ganas de expresarse.”

Las producciones de calle dependiendo del tamaño, que puede llegar a tener un gran aparataje y requerimientos técnicos (iluminación y sonido) para abarcar los grandes espacios urbanos, hacen que los costos de la propuesta, por el volumen de producción, cuesten mucho dinero.

La agrupación Art-O de Caracas, producen espectáculos grandes que según Marisol Martínez, directora, cuesta repetirlos porque si no tienen patrocinio, ni como venderlos o mercadearlos es demasiado costoso volver a realizarlos:

“Nuestro proyecto de teatro de calle es que sea un teatro popular, que sea gratuito que el público no tenga que pagar por verlo. Eso quiere decir que el dinero tiene que estar en otro lado porque no está saliendo, digamos, del bolsillo del consumidor. No hay una relación de consumo de mercado, no existe. Hay una parte de este sistema que no está operando que es el espectador”.

Asimismo, el doble filo del financiamiento puede generar la censura de un guión. Por ejemplo, en el caso de la obra de teatro callejera “El sueño del hombre” (Septiembre 2008) de Art-O de Caracas, una coproducción con la Compañía Nacional de Teatro (CNT), el primer guión fue suprimido. El texto resaltaba los dos sistemas políticos-económicos imperantes, el capitalismo y el socialismo, de una manera satírica, y la CNT “cubriéndose las espaldas”, en palabras de la directora del montaje, Marisol Martínez, le exigió un cambio en el guión.

De hecho, no es una sorpresa para nadie, el público encuestado opino en un 92%, que el hecho de que el Estado venezolano patrocine el teatro de calle limita la libre acción de sus autores y productores para expresarse libremente.

Por ello, Arnoldo Maal, codirector de la agrupación, piensa que el no estar patrocinado o financiado es lo que va a permitir que el artista sea más libre pensador o expresarse más libremente:

“Lograr eso es difícil, difícil, pero hay momentos en que lo puedes hacer, no va a ser siempre pero hay momentos en que sí, y esas oportunidades son las mejores que hay. Por eso que la gente que trabaja a la gorra tiene un espacio de libertad increíble que lo aprovecha o no, bueno, depende de cada uno de las personas que está ahí. Pero la situación es la más libre o para expresarse como libre pensador”.

El poco apoyo hacia el teatro de calle, específicamente, ha hecho que haya ido desapareciendo y que en este momento los espacios, según Maal, lo ha ido rescatando el circo. Lo que sucede, es algunas veces el circo se queda sólo en la destreza o queda como animación de calle, pero en el momento en que deja de serlo, en que hay un tema o algo no tan abstracto, se acerca un poco más al teatro.

- **Poca información sobre los artistas y sus propuestas.**

Al no estar organizado los artistas de calle, hay muy poco conocimiento sobre los grupos y sus actividades, sus logros o experiencias. Esto se traduce en una falta de reconocimiento a los artistas y agrupaciones de teatro de callejero, al igual que problemas en la difusión y exposición de los trabajos logrados.

No existe una agenda cultural clara sobre las presentaciones de teatro de calle. Tampoco hay una base de datos actual sobre los grupos, sus integrantes o que tipo de

expresión teatral dominan. Las instituciones gubernamentales encargadas de la cultura no conocen la totalidad del teatro de calle, y por ello, por falta de información, no consideran la experiencia que puedan o no tener determinadas agrupaciones en el área.

Cosa que ha sucedido, por ejemplo, con las agrupaciones de circo-teatro de calle, de las cuales no hay, tampoco, una base de datos, y han tenido que “importar” cubanos para organizar y realizar actividades en las comunidades por medio de “Misión Cultura – Corazón Adentro”. Si bien es una labor sumamente interesante e importante para la activación cultural en comunidades, lo lamentable es que ya existían agrupaciones en el país con la experiencia y destreza para poder organizar y desarrollar estas actividades. Por lo tanto, en lugar de que fuera más una labor conjunta de crecimiento, los artistas cubanos en cierta forma fueron traídos con la “intención de organizar y realizar” el trabajo comunitario, sin consultar previamente a otros grupos o artistas con experiencia en el área y que pudieron, quizás, haber aportado conocimientos o ideas.

De igual manera, no hay suficiente información a nivel de gerencia cultural y muchas veces los proyectos quedan engavetados o sin mucha difusión y no todos acceden por igual. Asimismo, no se le ha dado la suficiente importancia al teatro como para saber que puede ser una herramienta de transformación social contundente, útil para crear valores en la población y mejorar su nivel de vida, tan necesario, y que el Estado perfectamente estaría interesado en promocionar. De haberlo hecho, es decir, darse cuenta de su potencial social-cultural, el teatro de calle y sus desarrolladores estarían mucho más apoyados.

- **La educación escasa del público frente al hecho teatral y al artista callejero, y la poca prioridad de consumo cultural**

“Uno no puede estar educado en una cosa que no ha practicado”, explica sabiamente Alberto Ravara. El déficit que ha tenido la sociedad durante tanto tiempo no ha permitido que se haya creado un público crítico, abierto al hecho teatral o conocedor del mismo en la calle. Para Ravara, no se han dado la relación dialéctica de la praxis (teoría-práctica-nueva teoría).

María Petrosini, opina que hay mucha ignorancia, del público en general, en cómo afrontar o que hacer cuando de repente en un espacio está ocurriendo una acción de teatro de calle. Para ella, hay que educar a la gente para que se integre y aproveche de mejor manera lo que es el teatro de calle.

Asimismo, el artista de calle normalmente para mantenerse económicamente recurre a “la gorra”. Esta forma de financiamiento es, obviamente, discrecional y a voluntad del público en general. Las condiciones culturales y económicas de nuestro país no han desarrollado un ser hambriento por la experiencia teatral, sino más bien un ciudadano que si bien no tiene los suficientes recursos para invertir en “culturizarse” o adquirir cultura porque, lógicamente, prefiere utilizar ese dinero en el consumo de la cesta básica, prefiere ir a los centros comerciales para distraerse de manera segura porque hay parques plásticos, comida chatarra y máquinas de video para los niños, y todo tipo de materiales de consumo para los adultos, es decir: golosinas para todos.

Por lo tanto, la recolecta del artista varía y no necesariamente es generosa. Una entrada a un teatro tradicional puede valer decenas de bolívares fuertes, pero a veces para el artista de calle ni el valor de un refresco se merece. Hay veces en que la gorra son las monedas sueltas de las carteras o los bolsillos de pantalón.

Mario Matallana, expresa perfectamente lo que a veces significa ser un actor callejero:

Somos un grupo de personas empeñado en luchar diariamente por sobrevivir en medio de limitaciones económicas, en busca de un espacio vital propio en la sociedad, para compartirlo con otros empeñados en algo similar.

Para muchos nuestro trabajo no significa nada importante y lo ven como algo innecesario e inútil; es más, dicen que lo que hacemos es una actividad de gente <<rara>>, que <<parecen locos>>, que somos insensatos, que nuestro oficio <<es poco lucrativo>>, dicen nuestros padres; pero no alcanzan a comprender el valor esencial existente en la actitud que genera estos prejuicios. Por eso es que vemos la necesidad de seguir indagando sobre el mundo y la vida del actor.

Resulta entonces que el teatro es un vínculo entre la afirmación de una necesidad personal y el mundo que nos rodea; es algo que determina nuestro oficio y va más allá de nuestra propia persona en relación con la sociedad. Nuestro trabajo es la exploración y el esfuerzo por definir nuestras necesidades, inquietudes e ideales, transformados en un producto artístico, aunque la mayoría de la gente no necesita de nosotros y mira nuestra profesión como algo superfluo; pero nuestro trabajo es una forma de reflexión social que

parte de nosotros mismos y se relaciona confrontándose con la experiencia del mundo de nuestra época¹⁷⁶.

Este mismo desconocimiento del actor teatral callejero, que muchas veces es generalizado de drogadicto bajo la falsa dialéctica de “fulano es artista, fulano es drogadicto, todos los artistas son drogadictos”, entre muchas otras calificaciones, hace que las asociaciones de vecinos o las comunidades puedan no ser tan permeables a la hora de pedir permisos para presentarse en sus espacios. De igual manera, el 26% de los consultados manifestaron que la poca aceptación por las asociaciones de vecinos es un factor limitante importante, ya que las juntas de vecinos, de diferentes comunidades, muchas veces exponen que este tipo de acción cultural perjudica la tranquilidad de los vecinos y afecta el libre tránsito de la zona. Aunque, también es cierto que existen agrupaciones y artistas de calle que han desarrollado importantes e interesantes proyectos dentro de las comunidades con su arte.

Es por ello, que la educación frente al hecho teatral, la sensibilización del espectador frente al esfuerzo del artista, permitirá crear una mayor conciencia sobre un arte que requiere trabajo duro y muchas veces sacrificios. Disminuyendo de esta manera los prejuicios y desconocimiento frente a una profesión tan particular.

- **Disponibilidad de materiales**

El acceso a los materiales es limitado, el maquillaje profesional, los materiales de circo, por ejemplo, los equipos de sonido e iluminación, son, en su mayoría, importados. El artista para acceder a ellos deberá tener acceso a una tarjeta de crédito para acceder a los cupos de Internet (que no alcanzan porque los materiales de por sí son costosos) o dependerá de aquel que pueda importarlos y que, invariablemente, los venderá a precios muy superiores a los verdaderos.

Aunque, la necesidad es madre de las invenciones. Para Arnoldo Maal, director y fundador de agrupación de teatro callejero “Art-O de Caracas”, las deficiencias permiten que el artista sea más creativo y que tenga que inventar otras formas para lograr sus objetivos:

¹⁷⁶ p. 88, “Teatro popular y callejero colombiano”, Compilador: Fernando González Cajiao, Coop. Editorial Magisterio, Bogotá, 1997.

“Te vas a dar unos cuantos golpes en la cabeza, pero vas a encontrar otros caminos interesantes y entonces, vas tú a aportar a nivel mundial creación por las deficiencias. Son situaciones que pasan y uno tiene que ver que hace con eso”, señala. Aunque para él está claro que si el objeto o la solución ya está, esto facilita mucho más el trabajo y uno avanza más rápido en el desarrollo de un espectáculo, por ejemplo.

Asimismo, el público encuestado opinó, en su mayoría (92%), que las políticas económicas del Estado venezolano han afectado el desarrollo del teatro de calle en cuanto al aumento de los costos de los maquillajes, los vestuarios o el transporte, entre otros.

- **Falta de espacios de formación y la falta de originalidad**

No hay una formación formal en las artes de la calle. Existe para la danza, para la pintura y el teatro tradicional, pero no hay una escuela para la producción o ejecución del teatro de calle. La mayoría de los actores de calle han sido autodidactas y aquellos con más suerte han ido al extranjero para poder formarse. Al no haber una escuela, es una profesión entre comillas, es decir, no es considerada seriamente y por lo tanto, hay muchas personas que prefieren invertir su tiempo en otras áreas del saber más reconocidas y que puedan producir un “título”.

Sin espacios para la formación, para la investigación, el teatro de calle se hace difícil y termina diluyéndose. Paradójicamente, para Marisol Martínez, el teatro de calle necesita un edificio o espacio cerrado para hacerse porque necesita galpones, depósitos y talleres, donde se pueda dar el hecho creativo antes de salir a enfrentar la calle:

“El teatro de calle lo haces mitad en la calle, la otra mitad en el lugar que conseguiste esporádicamente para ensayar y la otra parte la tienes en tú casa. Entonces, se termina diluyendo todo porque llega un momento que en tú casa ya no te caben más cosas, llega un momento en que el lugar donde ensayaste le pertenece a otra persona y ya te lo quitó, y bueno lo único que se mantiene es la calle”.

Entonces, para ella, los espectáculos en Venezuela tienden a reducir sus dimensiones, a bajar la escala, terminan convirtiéndose en monólogos o en dúos, en

espectáculos portátiles. Pero, para Marisol, esto hace que la esencia del teatro de calle se pierda un poco, porque debe ser un teatro que se mida con la calle, con los carros, el ruido, las alturas, tiene que ser un teatro que sobresalga que sea “extracotidiano”, y eso, en cierta forma, lo logran los formatos grandes, no los pequeños.

Por no tener una formación clara en las técnicas del teatro en la calle, hay muchas propuestas que a veces no tienen contenido o mensajes, sino que se queda en un hecho más estético y de animación:

“Hace falta una escuela de teatro de calle para que todos estos artistas que se expresan en la calle tengan todas estas herramientas que hacen falta para generar un hecho artístico completo y poético capaz de transformar y de sensibilizar al espectador de la manera positiva que se quiere influenciar o comunicar”, opina Marisol.

Para Arnoldo Maal, a veces no hay riesgo creativo en las propuestas porque no se va más allá del elemento; se utilizan los zancos como zancos o a veces se quedan, los artistas, en la fórmula del ruedo callejero, sin ir más allá. Asimismo el montar una tarima en la calle y llevar una obra de sala a la calle no es hacer teatro de calle porque hay un lenguaje que no se está utilizando y que es específico de este tipo de teatro:

“El teatro de calle aunque no sea en la calle sino en un mercado e incluso en espacios cerrados no deja de serlo porque es una forma de hacer teatro no convencional: la relación con el público, la relación con la obra”, agrega Maal.

Por ello, un artista formado, leído, con criterio y herramientas técnicas a la hora de trabajar, social y comprometido con su comunidad, podrá desarrollar la creatividad.

Asimismo, para el 54% de los encuestados, la falta de políticas educativas ha afectado el desarrollo y evolución del teatro de calle, ya que sin la acción del Gobierno Nacional no se pueden crear escuelas de teatro de calle públicas que estimulen a los niños y adolescentes de pocos recursos económicos a estudiar esta disciplina cultural: y, de esta manera, garantizar que el pueblo en general encuentre una manera sana, dentro de las normas legales y morales, para poder expresar las ideas y pensamientos, criterios y protestas sobre problemas sociales que afectan la vida de la población. De igual manera, un 22% opinó que algunas veces la falta de políticas educativas perjudican a mediano plazo este tipo de actividad cultural, ya que

sí a los niños y adolescentes no se les estimula a temprana edad, no van saber si tienen vocación para este tipo de profesión.

- **El mal estado de los espacios públicos, la inseguridad y la apropiación de los espacios para otros usos no intencionados originalmente**

Si bien el teatro de calle prácticamente puede ocupar cualquier espacio, es evidente que el buen estado de los mismos facilitará el trabajo.

Para algunos el hecho de que muchos espacios públicos estén en deterioro debería plantear una inspiración para el artista, es decir, a partir de la incomodidad, del mal estado, se puede generar un impulso para que el artista ponga en práctica propuestas de protesta, llamados de atención o ridiculización de la institución encargada de mantener el espacio.

Arnoldo Maal, por ejemplo, cuenta la anécdota de la Compañía OFF de teatro, francesa, que realizaron intervenciones de calle donde una sola persona vestida como vigilante de museo, de una visita arqueológica, se encuentra de pie al lado de un hueco, y se crea toda la historia de lo que pasa en ese hueco. Para él, no porque la plaza esté rota no se pueda hacer nada, al contrario hay que aprovechar esa situación para convertirla en algo. Aunque, obviamente, reconoce que saneando el lugar deteriorado, poniendo buena iluminación, limpiándola, regando, poniendo arte (que incluye todas las manifestaciones del arte), que exalten a la gente y su espíritu, no sólo hacen sentir bien sino que mejoran la calidad de vida:

“Que tú te sientas en un ambiente fresco, cómodo, bien. Que no estés más bien en peligro, en tensión... Me van a atracar, además huele mal y me voy a romper el pie porque está rota la plaza... Eso es ideal para generar seres humanos más sanos mentalmente”, expresa Maal.

Para Alberto Ravara, el planteamiento debería ser ¿La plaza de quién es? El usufructo de la plaza, según él es de todos, por lo tanto, somos corresponsables del espacio. Como artista hay que cuidar la plaza, trabajarla, hacerle cariños y obviamente sugerirle los cambios.

Asimismo, para Juan Roberto Mikuski, las plazas no están acondicionadas para el teatro de calle, sin embargo para los que hacen teatro de calle se adaptan a cualquier cosa por eso mismo:

“En muchos casos también es interesante llevar tu función y adaptarte a cosas locas. Muchas veces hay vendedores ambulantes... Los buhoneros no colaboran con el teatro de calle, es entendible ya que ellos trabajan ahí. El deterioro de las plazas muchas veces no ayuda a elementos que ruedan sobre todo”.

La arquitectura urbana deteriorada no permite u obstaculiza la apropiación y uso de los espacios. De hecho, hay ideas lógicas y claras de cómo debe ser una plaza, por ejemplo.

Para el Grupo Consultor para la Gestión del Espacio Público (GEP), Proyectar la plaza barrial significa crear un escenario para la vida colectiva:

Si nos preguntamos ¿a qué condiciones debe responder la concepción de un escenario? la respuesta será obvia: debe adaptarse a todo tipo de representación. Por lo tanto, su característica más intrínseca es la versatilidad. Esta aptitud se traduce en una organización del espacio capaz de contener acontecimientos diversos. (...) Su programa incluye, en lo cotidiano, las actividades del tiempo libre, el juego, el descanso, el paseo y la reunión grupal. En lo periódico todo tipo de episodios colectivos¹⁷⁷.

Es claro, entonces, la preocupación y necesidad de revitalizar los espacios urbanos para evitar su definitivo abandono y desarticulación.

Otro factor preocupante es la inseguridad existente en la calle. El 36% de las personas encuestadas expusieron que los niveles de inseguridad es el factor que más afecta el teatro de calle. La hora incide sobre la permanencia o no de un público, cuando comienza a atardecer más de una madre preocupada se lleva a los niños. Nos estamos encerrando en la ciudad, tras las rejas de la reja, de la reja de la puerta. Muy pocos espacios son utilizados para pasear, para distraerse, los parques cierran temprano o sino son “bocas de lobo”, espacios oscuros, que alejan a los peatones por razones obvias.

La permanencia en los espacios públicos, normalmente, se da si hay un módulo policial o de guardia nacional cerca, pero ni eso es una garantía. La población ha aprendido a retraerse en la seguridad de los apartamentos, locales cerrados o centros

¹⁷⁷ Conformado por los arquitectos: Julio Ladizesky, Mario Rub, Carlos del Franco y Guillermo García Fahler, consulta realizada en Internet el 15/09/2008, disponible en: http://www.arquitectura.com/gep/notas/sca190/sca190_01.htm

comerciales con seguridad y “cómodos” porque en ellos se encuentra todo sin necesidad de trasladarse varias veces y así aumentar el factor de riesgo. El ciudadano está abandonando las calles y por ende el artista de calle está perdiendo su público. Es una relación simbiótica donde uno depende del otro; el ciudadano depende del artista para recuperar los espacios, y este depende del primero para justificar su misma existencia.

La inseguridad también hace que los propietarios de los centros comerciales y dueños de empresas privadas eviten la concentración de la población cerca de sus instalaciones, ya que exponen que este tipo de espectáculos atrae mayor inseguridad en la zona y por lo tanto puede afectar sus ventas. Este factor constituye el 22% de las respuestas de los encuestados.

De igual manera, el comercio informal es otro factor, que en base al público encuestado constituye un 16% de las opiniones. Si bien se ha reducido notablemente, ya para los momentos en que se escribe el presente trabajo, pero ampliamente desbordado en épocas muy recientes, la economía informal ha hecho de la calle su espacio para negociar y exponer las mercancías. Resultando esto, es una disminución no sólo del espacio peatonal sino también en los posibles espacios para la representación; sin olvidar la producción incesante de desechos que afean y deterioran los espacios. Controlar este fenómeno social, ha logrado que espacios importantes como el Boulevard de Sabana Grande, una vía peatonal por excelencia, recupere una vida (perdida en el pasado) y de gran importancia como lo es que el ciudadano pueda tener un respiro en la ciudad y ver, entre otras cosas, nuevamente, teatro en sus espacios.

En fin, el artista de calle para llevar a cabo su actividad debe lidiar con todos los contratiempos mencionados anteriormente para poder sobrevivir. Pero quizás, el más grande obstáculo que puede tener es él o ella misma, es decir, el artista tiene que tener el interés y la fuerza suficiente para no dejar de accionar, criticar, proponer y modificar el mundo en el cual vive y que necesariamente tiene que cambiar.

CAPITULO VI

ESTADO VENEZOLANO VS. TEATRERO CALLEJERO: COMO PUEDE LA INSTITUCION INFLUIR EN EL DESARROLLO DEL TEATRO DE CALLE

El Estado, garante de las libertades colectivas, ejecutor de políticas económicas, sociales y culturales, debe adquirir y tener claro los compromisos con la ciudadanía por sobre todo lo demás. Un Estado representado temporalmente por un gobierno que fue elegido por y para el colectivo, debe garantizar su desarrollo integral, mejor calidad de vida y posibilidad de desarrollo como ciudadano no sólo de un país, sino del mundo.

Como realizador y ejecutor de leyes, el Estado tiene la posibilidad de gerenciar la elaboración y ejecución de proyectos, propuestas y leyes, que desde la organización de los distintos conglomerados que conforman al país puedan solicitarse. Por lo tanto, considerando las limitaciones expuestas en el capítulo anterior, es el Estado venezolano, representado temporalmente en el Gobierno Nacional, que en conjunto con los artistas de calle los únicos capaces de superar los obstáculos que entorpecen o limitan las acciones de los cultores de calle.

Alberto Ravara establece que “nunca el Estado hace sociedades, la sociedad edifica el Estado. Si nosotros tenemos leyes aún viejas producto del Estado ya viejo corresponden al pasado que todavía persiste”. Asimismo, señala que se debe establecer un diagnóstico participativo donde intervengan los artistas orgánicos y la comunidad con el apoyo y facilitación del Estado. Y, que, a partir de ese diagnóstico se establezcan las políticas de Estado para lo que se refiere a la distintas disciplinas artísticas, y por ende para el teatro que es una de ellas.

Es decir, tiene que realizarse un esfuerzo mancomunado para superar la falta de políticas culturales, porque, entre otras cosas, no se termina de consolidar una Ley de Cultura (ver. Anexo E) que ampare al cultor y garantice la equidad de los financiamientos, la seguridad social del artista, y el desarrollo y educación profesional del mismo.

Asimismo las leyes o superación de las limitantes tienen que acordarse de manera visionaria, capaz de evolucionar en el tiempo, que trasciendan los cambios de gobierno y que, por lo tanto, le garantice al artista los elementos y herramientas

necesarias para seguir creciendo y desarrollándose, y de esa manera participar en los cambios sociales, culturales y políticos del país.

Existen por lo tanto, algunos puntos a abordar por las instituciones nacionales a modo de garantizar y mejorar la participación del artista callejero en la sociedad:

- **Financiamiento justo y acertado, y la aprobación de una Ley de Cultura**

Las instituciones públicas deben formular leyes y facilitar los pasos para acceder a los fondos públicos para la cultura.

“El apoyo a las artes desde el Estado en transición es necesario porque hay una inmensa deuda artística y social de estímulo a las artes, y de cuidado y de contención de los creadores y creadoras. Eso es necesario y está sin discusión”, señala Alberto Ravara.

Para él, el Estado venezolano puede dar grandes apoyos:

“Yo creo que tiene que apoyar, tiene que subsidiar; no estoy de acuerdo con el anterior Ministro¹⁷⁸, o de funcionarios imbuidos también en ese pensamiento, que cada vez que le hablan de subsidio se horrorizan. Entonces como se va a desarrollar una actividad o una disciplina artística si no tiene apoyo ¡Por Dios! O sea, si la agricultura necesita de apoyo, la industria necesita de apoyo porque no pensar que la producción teatral no va a necesitar de apoyo”, agrega.

En la visión de Ravara, los planes y proyectos deben ser entre otras cosas quinquenales. Asimismo la discusión participativa para elaborar un proyecto popular nacional de teatro es necesario para planificar y diagnosticar colectivamente los problemas y las soluciones. Así se discutirían presupuestos participativos para esos planes y proyectos que se den, se podría ejecutar con la contraloría no sólo de las distintas instituciones ya existentes, sino con una contraloría de la misma comunidad y de los propios artistas orgánicos.

Hasta ahora, según Alberto, algunos subsidios han sido de manera discrecional, algunos proyectos no se ejecutaban a cabalidad o sino se subsidiaron proyectos que no son prioridad social, ni prioridad nacional. Otra herencia de épocas anteriores, según él, ha resultado en que los artistas o agrupaciones subsidiadas prácticamente se transformaban en empleados públicos directos, un error que sigue sucediendo y que tiene que evitarse.

¹⁷⁸ Farruco Sesto

Otro aspecto muy necesario en cuanto al apoyo al artista por parte del Estado venezolano y que todavía no se ha concretado es la aprobación de la Ley de Cultura. Esta ley ya redactada, y discutida, aún no ha sido aprobada. Entonces, en palabras de Ravara:

“El Ministerio¹⁷⁹ todavía está como estaban los ciudadanos en el lejano oeste “sin ley”. El que no haya una ley de la cultura y leyes específicas de teatro, de danza, etc., etc., permite una discrecionalidad y favorece el caos. Heredamos lo que yo llamo “la piñata”, o sea, en la piñata petrolera golpean la piñata, uno que es el que maneja la piñata y orienta para donde van los caramelos, algunos se tiran al suelo para agarrar un caramelito, otros se quedan llorando porque no consiguen ningún caramelo. Y eso es totalmente indigno, esa cultura de la piñata es totalmente indigno”, expresa el director.

Por lo tanto, el Estado venezolano debe apoyar la producción y desarrollo del artista de teatro callejero mediante el financiamiento de sus actividades, y la aprobación de la Ley de Cultura. Debe acompañar al artista, facilitarle los recursos, pero sin intervenir directamente sobre sus propuestas. El sector necesita de este impulso monetario, una base para poder arrancar y eventualmente llegar al ideal de todo artista que es la autogestión, es decir, a la libertad económica e ideológica.

- **Creación de un centro de formación para teatro de calle, y de circuitos para la presentación de los espectáculos callejeros**

Al no haber una escuela de formación en las artes de la calle, el artista no tiene posibilidad de crecer, mejorar o ubicar fácilmente herramientas y conocimientos en su profesión. Si bien la institución de conocimiento no necesariamente es la solución a todo, y no necesariamente formará de manera integral a los artistas (porque dependerá de la ideología del director, el interés de los profesores, la libertad para la creación que permita la institución, etc.) si facilitaría la profesionalización en esta área artística.

Quién mejor que el Estado venezolano el encargado de crear esta plataforma activa mediante la creación de un centro para las artes de calle, donde haya

¹⁷⁹ Ministerio de Poder Popular para la Cultura

espacios de ensayo, espacio de talleres o espacios para la investigación y experimentación:

“Una plataforma de arranque que sea verdaderamente sólida para que los artistas podamos tener una producción que podamos mercader y lleguemos a la autogestión”, señala Marisol Martínez.

Asimismo, una vez realizada la obra callejera, hecho los ensayos, los vestuarios, el diseño de iluminación y musical, se presenta un par de veces y luego queda prácticamente en el olvido. No hay muchos festivales donde el teatro de calle encuentre difusión o participación, por lo tanto, el Estado venezolano tiene la obligación de promover las obras teatrales callejeras, diseñando festivales o apoyando propuestas comunitarias o regionales de dichas actividades. Igualmente, por medio del Ministerio de Poder Popular para la Cultura se pueden gerenciar espacios por todo el territorio nacional para que una agrupación pueda circular por ellos y presentar su trabajo no sólo localmente, para sus comunidades más inmediatas, sino a nivel nacional para que otros puedan apreciar y aprender con sus propuestas.

- **Promoción de la vida de la calle: apertura y recuperación de los espacios públicos, reducción de la inseguridad y apoyo policial al artista.**

Promover la vida de la calle significa concebir formas para organizar el espacio y así alentar su ocupación. Son políticas de promoción de la vida colectiva que deben albergar no sólo la inclusión de equipamientos (iluminación, veredas adecuadas, áreas verdes, áreas de descanso) sino también el apoyo de actividades en el espacio público. La presencia en las veredas de vendedores (ubicados ordenadamente), grupos artísticos ó mesas de café, en el marco de una reglamentación ordenadora estimula la afluencia y la amenidad de la vida urbana, señala el Grupo Consultor para la Gestión del Espacio Público (GEP).

Asimismo, el grupo de arquitectos GEP plantea tres criterios de proyecto¹⁸⁰, útiles para estimular las actividades de la calle, y que el Estado venezolano perfectamente

¹⁸⁰ Conformado por los arquitectos: Julio Ladizesky, Mario Rub, Carlos del Franco y Guillermo García Fahler, consulta realizada en Internet el 15/09/2008, disponible en: http://www.arquitectura.com/gep/notas/sca190/sca190_01.htm

puede y debería desarrollar para mejorar y estimular la vida en la calle:

Equipar el espacio público: La noción de mobiliario, que se refiere al conjunto de elementos que permiten articular la dimensión humana con el espacio y la actividad, es decisiva para el anidamiento (permanencia en el sitio) de la actividad. El mobiliario de la calle incluye módulos para puestos de venta callejera, asientos, refugios para pasajeros, bebederos, carteleras, papeleros, buzones, columnas de luz, etc.

Vitalizar el plano peatonal: su objetivo principal es enriquecer las actividades y la espacialidad de la vereda, generando expansiones, ya que los lugares que aportan los edificios enriquecen la vida de la vereda (una galería, un patio de frente, una recova). De igual manera, promover las relaciones de fluencia entre los edificios y las veredas, a través de alentar la ubicación en planta baja de actividades relacionadas con la vida de la calle: comercios, bares, talleres, farmacias.

Intensificar la expresividad: Calificar visualmente el espacio público, densificando su imaginería mediante el color, la gráfica, la vegetación y el arte en todas sus formas. Este criterio tiende a remarcar el área central y a definirla como un escenario estimulante para la vida colectiva.

Estas sugerencias arquitectónicas constituyen sólo una propuesta física para la calle, pero esta no puede albergar vida colectiva si no se desarrolla, a la par, la esencia espiritual de la misma. Por lo tanto, si es bien cierto que la infraestructura pública venezolana en muchas partes está en decadencia (aunque sí se han recuperado espacios como, por ejemplo, Plaza Venezuela, Plaza de los Museos, Boulevard de Sabana Grande), si no se le permite a los artistas participar activamente en la recuperación de los mismos por medio del arte para que la ciudadanía comience a ocupar los espacios no estaríamos logrando mucho. Simplemente el espacio físicamente sería hermoso, pero si no hay vida ahí, si no pasa nada, la gente termina utilizándolo como un espacio transitorio y no de permanencia. E invariablemente, lo que muchas veces sucede, es que terminan llenándose nuevamente de basura.

Por ello, para que el artista pueda contribuir en la creación de vida colectiva tiene que existir un apoyo por parte del Estado venezolano en la apertura de los espacios públicos al arte porque actualmente, como dice Marisol Martínez, directora de Art-O de Caracas:

“Todos sabemos aquí que cada vez que un artista de la calle quiere hacer una función o quiere hacer un ruedo, quiere divertir un rato al público se encuentra con un policía o algún tipo de represión”.

Por lo tanto, el Estado no sólo debe, a través del Ministerio de Participación Popular Popular para la Infraestructura, sanear los espacios públicos sino que debe promover en las distintas Alcaldías del país la tolerancia del uso de esos espacios por los artistas de calle, y si bien tiene que existir una permisología para evitar el desorden o la apropiación indebida de los espacios, que esta sea lo más fácil y sencilla posible.

No menos importante, es la reducción de la inseguridad en las plazas y las calles de las ciudades. La presencia policial es importante, siempre y cuando sea para proteger al ciudadano y no para incomodarlo o reprimirlo. Son necesarios, lamentablemente hasta que las condiciones socio-económicas del país no eleven la calidad de vida, que existan efectivos policiales en espacios urbanos para garantizar la seguridad de los transeúntes y la vida colectiva. Asimismo, es necesaria la concientización policial, por medio del Ministerio del Poder Popular para Relaciones Interiores y Justicia, para que los efectivos de seguridad brinden apoyo y seguridad tanto a los artistas como a los ciudadanos durante las presentaciones y dejen de ser un obstáculo o símbolo de represión para el cultor/a.

- **Sensibilización de los ciudadanos, y educación artística en las escuelas y liceos**

El poco apoyo hacia las artes de la calle ha hecho que el ciudadano común no conozca ni comprenda la dinámica del artista callejero. No es culpa del ciudadano, estresado, agobiado por su situación política, social o económica, muchas veces pasa de largo o rechaza el hecho cultural porque no tiene tiempo o “porque que fastidio voy a tener que colaborar”. Si los ciudadanos estuviesen más conscientes de lo difícil que es ser artista de calle, las horas de ensayo o trabajo que se requiere, las dificultades socio-económicas que enfrenta, reaccionaría y apreciaría de otra manera. Asimismo, si entendiera la importancia para su desarrollo integral como ser humano el consumo de arte, en cualquiera de sus formas, aprovecharía esos momentos para

acercarse en lugar de alejarse, y contribuiría, además, gustosamente con la gorra, por ejemplo.

Una manera de lograr eso es que en las escuelas y liceos públicos se adopte el teatro y sus géneros como currículo obligatorio, que existan estrategias pedagógicas para estimular los niños, niñas y adolescentes por medio del teatro. De igual manera, que las agrupaciones o artistas puedan ir con más facilidad y apoyados por el Ministerio de Poder Popular para la Educación en conjunto con el de Cultura, a las escuelas y los liceos a presentar sus trabajos. Plantando, de esta manera el semillero de los ciudadanos del futuro amantes, entre otras cosas, del arte.

En cuanto a los adultos, una forma de lograr la sensibilización es a través de talleres en las comunidades sobre el teatro y sus géneros. Asimismo la presentación de espectáculos en los espacios de la comunidad para el disfrute de todos sus habitantes.

Actualmente, se está dando algo parecido por medio de “Misión Cultura – Corazón Adentro”, que promueve espectáculos en las comunidades de circo, teatro infantil, danza y música, todavía faltaría por estimular un poco más el teatro de calle, porque si bien son actividades en espacios no convencionales de la comunidad, más hacia el estilo callejero, no son teatro de calle en sí.

Otra propuesta interesante, son la creación de unos talleres de sensibilización hacia la apreciación integral de las artes escénicas y musicales que promueve el IAEM (Instituto de Artes Escénicas y Musicales) en conjunto con el Gabinete Ejecutivo de cada Estado, donde durante 15 días y se explica y trata de apoyar su conocimiento artístico, de cómo producirlo, crear teoría. El material (ver. Anexo F) es didáctico y explica las bases del teatro, pero apenas menciona el teatro de calle en un pequeño párrafo. Faltaría crear más información sobre el teatro de calle, y abordarlo de manera más amplia.

Todas estas propuestas, con algunas otras que se generarán de la discusión y aprendizaje colectivo, logrará la **dignificación del trabajo en la calle como un valor cultural importante**. Porque así como las personas se acuerdan del galán de telenovela, que no transmite ningún valor cultural importante, deberá acordarse y apreciar aún más el profesional de la calle.

- **Seguridad social y financiera para el artista de calle**

Los artistas de calle no pueden seguir, al igual que la mayoría de cultores de otras artes, sin posibilidades de tener un seguro social de calidad, ni una forma de

financiamiento. Un artista es antes que nada un ser humano y para ser uno integral con una calidad de vida respetable debe tener la posibilidad de optar por una vivienda, por lo menos. Es por ello que el Ministerio del Poder Popular del Trabajo y Seguridad debería diseñar una propuesta, en conjunto con los artistas, para incorporar a estos en los planes de seguridad social a nivel nacional, que se reconozca como un trabajo de verdad, no informal, y que puedan por lo tanto, los artistas de calle (y los demás también) optar por sistemas de financiamiento como cualquier otro ciudadano, como cualquier otro profesional. No por estar en la calle tiene un menor valor el trabajo de un artista.

- **Elaboración de una base de datos con los artistas, agrupaciones y sus labores**

Hay una desinformación general sobre cuántos artistas, que obras y que labores comunitarias han realizado a través de los años. No hay una recopilación de toda esta información, o si la hay está dispersa y no es clara. Tanto los artistas no están conscientes de quiénes ejercen esta importante labor en el país como tampoco muchos de los funcionarios encargados de promover la cultura a nivel nacional.

Por ello, el Ministerio de Poder Popular para la Cultura y el IAEM deberían hacer un llamado a nivel nacional para que se inscriban todos los artistas de calle, exponiendo sus trabajos y logros, para que de esta manera exista una información clara y precisa sobre todos aquellos que integran dicha actividad.

Esto permitirá que los artistas y agrupaciones se conozcan entre sí, empiecen a trabajar y a intercambiar conocimientos y, eventualmente, lograr formar un colectivo que promocióne organizadamente soluciones para este sector artístico.

Además, el Estado venezolano podrá reconocer más fácilmente a aquellos quienes integran este sector cultural, y a la hora de elaborar propuestas o proyectos, así como ofrecer apoyo institucional o financiero sabrá dónde buscar, quiénes son, para informar con equidad, sin discriminación o amiguismos, haciendo una labor más justa e igualitaria.

- **Facilitar el acceso a materiales de trabajo que requieran importación**

Si bien hay una política cambiaria en el país, el límite de cuatrocientos dólares (400\$) a veces no es suficiente para la compra de ciertos materiales. Por ejemplo, los equipos de escalar importantes para la instalación de aéreos utilizados en propuestas de calle (trapezio, telas, elásticos, arneses) son costosos de por sí, pero con la situación actual de acceso a las divisas lo son aún más. Normalmente los precios son más altos, inclusive al cambio en el “mercado negro”, están muy por encima de los productos en sus países de origen o anunciados en Internet. Quiere decir que los vendedores nacionales se aprovechan de esta limitación para prácticamente poner los precios que se les antoja.

Claro está que se podría hacer teatro de calle sin estos elementos, otro tipo de teatro de calle con menos requerimientos técnicos, pero esto limitaría las propuestas creativas de los artistas.

Por lo tanto, el Estado a través de CADIVI debería facilitar los mecanismos para que las agrupaciones o los artistas puedan importar material necesarios para sus montajes.

La mayoría de estas propuestas el Estado, a través del Ministerio de Participación Popular para la Cultura, el IAEM y el CONAC (Consejo Nacional de la Cultura), las conoce, ha oído hablar de ellas o las está estudiando actualmente. No todas son propuestas nuevas, ni innovadoras, son propuestas que, en su mayoría, se han discutido en las mesas de trabajo para los Convenios de Cooperación Cultural (que en épocas pasadas promovía el CONAC y hoy en día el IAEM), son comentarios de pasillo, discusiones de plaza, cabildo con el Ministro, artículos periodísticos o de revistas, y chismes de artistas. Son cambios urgentes que no pueden ya seguir dilatándose por los cambios de gabinete o de estructura interna; justificando que cuando cambian a un director, cambia todo. Esto no puede seguir sucediendo. Son políticas urgentes y necesarias que deben tener la calidad de ser perennes, inalterables, para poder construir constantemente y no por pedazos.

Breves reflexiones: lo que opinaron algunos trabajadores de las instituciones de cultura...

Al consultar a quienes trabajan en las instituciones del Gobierno Nacional, Carlos Arroyo, Director de la Secretaria Nacional de Teatro y Circo, expresó que:

“La corresponsabilidad que puede existir en ambos espacios está dependiendo de el interés que tenga la comunidad teatral de utilizar ese espacio para que el sector gobierno pueda acompañar un proceso como este. Si tú observas en un año y dos meses de experiencia que tengo en esta oficina, en esta Secretaria Nacional, no es la corriente del teatro de calle la que pide un mayor apoyo para tomarla. No es la orientación, sigue siendo un teatro formal el que pide el mayor apoyo para su desarrollo como tal”.

Con respecto a la “Misión Cultural - Corazón Adentro”, mencionada anteriormente, señaló que si bien es cierto que el Estado venezolano está haciendo un gran esfuerzo de hacer un trabajo en todas las comunidades a través del circo, a través del teatro infantil, a través de los títeres, en espacios que no son tan comunes como Petare, el 23 de Enero, el Valle, comunidades de Carabobo o el Zulia, no hay una presencia importante por parte del teatro de calle:

“Yo siento que todavía ese espacio de desarrollo por la comunidad teatral no está solicitado de una manera coherente, de una manera clara, de una manera precisa”

Agrega, además, que el Estado, entendiéndolo ya como gobierno, estaría siempre dispuesto a apoyar el desarrollo del teatro de calle así como lo ha hecho con el desarrollo del circo, como lo ha hecho con el teatro formal.

Por otro lado, Edinson Casanova, Coordinador de Circo del Gabinete Cultural Caracas-Miranda, señala que hay un Gabinete Cultural¹⁸¹ en cada estado que está recopilando toda la información de todos los colectivos culturales, de todos los artistas de calles, los está llamando a generar convenios, a generar propuestas para que puedan financiar y apoyar estas actividades. Como requisito el artista tiene que ser avalado por el Consejo Comunal de su localidad y debe generar el proyecto.

Lo que ha sucedido, para él, es que hay desconocimiento de las cosas, en cuanto al plan de trabajo o el planteamiento que tiene el Estado para poder evitar las limitaciones. Señala que para mediados o finales de Octubre (2008) comienzan los

¹⁸¹ Encargado de los lineamientos políticos de las plataformas culturales del Ministerio de Poder Popular para la Cultura

debates en las parroquias sobre la cultura con el fin de ir construyendo “un poco” y dirigirse hacia el 3er Congreso Nacional de la Cultura¹⁸²:

“Para que podamos nosotros rediseñar toda la parte legal, o sea, todo lo que es como quien dice, los avances que hemos tenido con las discusiones en las parroquias a nivel cultural para poder de una vez poder entregar un proyecto final; para que podamos entonces manejar la Ley de Cultura que es algo bien importante que debemos nosotros conocer, adentrarnos y de ahí resolveríamos gran parte de esto. Yo considero, que la gente debería de tener un poco más de conocimiento de lo que se está haciendo en el trabajo, para que puedan incluirse y empecemos a mejorar todos estos detalles, y fallas que se han venido relacionando con la gente que tiene el trabajo de artista de calle”.

En pocas palabras, por lo menos en cuanto a las entrevistas realizadas, hay una disposición por parte de aquellos que representan la política cultural del país, en solventar y superar las dificultades que afectan al artista de calle y su trabajo. El asunto es que no hay una información clara de parte del Estado porque no saben a quién transmitirla, precisamente porque no hay un colectivo artístico callejero. Se pierde, por lo tanto, la información y a menos que uno esté constantemente yendo a las diferentes instituciones a indagar sobre lo que sucede, no hay manera de enterarse sobre las propuestas, proyectos o elaboración de leyes.

Lo que podría interpretarse como apatía del sector artístico en realidad es desconocimiento y problemas en la circulación de información. Por lo tanto, es un poco ambigua la situación, ya que si bien señalan que el sector no está organizado, ni tiene una posición clara, tampoco las instituciones generan los espacios o iniciativas para solventar los problemas de desinformación, o de los otros detalles mencionados anteriormente.

Queda, por lo tanto, esperar los resultados, por ejemplo, del 3er Congreso Nacional de la Cultura, ver si finalmente se aprueba una Ley de Cultura, el impacto de

¹⁸² Ver: Anexo “G” – Conclusiones sobre el 1er Congreso Nacional de la Cultura donde se plantean propuestas en las áreas de: formación e investigación, poder comunal, archivo/registro, comunicación y nueva institucionalidad, en las áreas de: artes escénicas y musicales (circo, danza, música, teatro), artes de la imagen y el espacio, red de bibliotecas, cine y audiovisual, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Misión Cultura, patrimonio y política editorial

“Misión Cultura – Corazón Adentro¹⁸³” en las comunidades, y la posición del artista de calle ante todas las actuales limitaciones, ante el Estado, pero sobre todo ante sí mismo para seguir luchando, solicitando y logrando avances en su área de trabajo.

CAPÍTULO VIII

Conclusiones

En conclusión, el teatro de calle es una herramienta para ejercer el derecho de libertad de expresión, ya que a través de los numerosos elementos que pueden integrar una representación teatral callejera (actores, espacios arquitectónicos, escenografía, sonidos, iluminación, y espectadores) puede transmitir mensajes, ideas o reflexiones personales y colectivas sobre problemas del acontecer diario que afecten a la sociedad en general.

Es un discurso narrativo que con la suma de los elementos mencionados anteriormente se convierte en una forma de comunicación. El medio son los espacios no convencionales de la calle y las comunidades, y los múltiples mensajes pueden ser críticas sociales, políticas, económicas, ambientales (entre miles de otras), solución a posibles problemas, temas de salud o conservación ambiental, así como también valores universales que en global contribuirán al desarrollo de mejores ciudadanos.

Por consiguiente, el teatro de calle les permite a los actores o intérpretes, a través del lenguaje escénico, crear un ambiente de reflexión y sensibilización sobre los problemas sociales; así como abordar temas difíciles, a veces tabú, desde una perspectiva más amena, más relajada y abierta.

¹⁸³ Misión cultural que consiste en la creación de talleres de sensibilización de las distintas artes en los espacios comunitarios con aplicación práctica de los conocimientos adquiridos, y presentación de espectáculos en las mismas comunidades de danza, teatro infantil, títeres y circo, por ejemplo.

El teatro de calle facilita crear consciencia en las mismas comunidades, en su propio espacio, sobre las situaciones irregulares que a la larga afectan el desarrollo integral de un ser humano.

Es, en resumen, un excelente medio comunicacional que fomenta el desarrollo personal y el compromiso con la construcción de una sociedad basada en la justicia, la democracia y el respeto a los derechos humanos.

Lamentablemente, el teatro de calle en el contexto venezolano tiene factores que limitan su actividad como la permisología, la poca organización de los artistas como colectivo artístico, la ausencia de una seguridad social, el escaso financiamiento, la poca información sobre los artistas y sus propuestas, la escasa educación del público frente al hecho teatral, la disponibilidad de materiales, la falta de espacios de formación, la inseguridad y el mal estado de los espacios públicos.

Las limitaciones al teatro de calle, como la permisología o el financiamiento, por ejemplo, constituyen en algunos casos una restricción a la libertad de expresión ya que pueden censurar la representación teatral antes, durante o después de su realización.

Estas limitaciones, mencionadas anteriormente, vienen dadas como consecuencia de las políticas económicas, sociales y culturales implementadas por el Estado venezolano desde hace muchos años. Pero también, por las limitaciones personales de los artistas y su poca visión o capacidad organizativa. Asimismo, el poco profesionalismo por parte de algunos, que si bien no han tenido una formación institucional, tampoco han buscado más allá para generar un teatro de calle de calidad.

Como consecuencia, el teatro de calle ha disminuido su presencia, y es el circo el que mayormente ha recuperado los espacios de representación teatral. El resultado es que el discurso es mayormente estético o constituye un despliegue de destreza, en lugar de un llamado a la reflexión sobre un tema en particular.

Por lo tanto, el Estado venezolano puede influir en el desarrollo del teatro de calle: aportando fondos; aprobando una Ley de Cultura; creando centros de formación, circuitos de presentación y festivales; promocionando la vida en la calle; reduciendo la inseguridad y aumentando el apoyo policial al artista; facilitando la permisología; sensibilizando a los ciudadanos mediante talleres y educación artística en las escuelas y liceos; proporcionando seguridad social y financiera para el artista; elaborando una base de datos de los artistas, las agrupaciones y sus logros; y, facilitando el acceso a los materiales de trabajo que requieren importación.

De igual manera, el artista de calle es responsable en su desarrollo y evolución dentro de la sociedad como un elemento importante de cambio. Debe darse cuenta de ello y tomar no sólo acciones sino responsabilidad como ente social de progreso y evolución.

El teatro de calle permite la libertad de pensamiento y la libertad de expresión, por lo tanto, contribuye con el desarrollo de la democracia, y la construcción de una sociedad que respeta los derechos humanos y promueve el pensamiento crítico; así como valores importantes de solidaridad, justicia e igualdad.

Recomendaciones

Los maestros de la Educación Básica y Secundaria, en conjunto con el Ministerio de Poder Popular para la Educación deben planificar estrategias pedagógicas que estimulen el desarrollo de un aprendizaje integral, que le facilite a los estudiantes realizar actividades didácticas que guarden relación con las artes escénicas para ser más sensibles frente al hecho artístico. Asimismo, estimular y sensibilizar la población adulta, en conjunto con el Ministerio de Poder Popular para la Cultura, para que aprecie más el trabajo del artista y las contribuciones que este puede tener en el mejoramiento y desarrollo de la sociedad.

El Estado venezolano a través de sus entes gubernamentales debe buscar simplificar los requisitos requeridos para que el teatro de calle se pueda desarrollar con mayor frecuencia en las calles, parques, plazas, estacionamientos públicos, etc., ya que este es una manera de estimular la libertad de expresión en la población. De igual manera, preparar a las autoridades policiales para que se conviertan en un apoyo para el artista y su público (seguridad de los mismos, por ejemplo), y no en una forma de prohibición.

Por otro lado, se debe aprobar cuánto antes una Ley de Cultura, para solventar las limitaciones de los artistas en cuanto a financiamiento y seguridad social, temas muy importantes.

Los artistas de calle tienen que empezar a organizarse en un colectivo artístico para poder exigir cambios como un grupo definido y no como personas individuales. No se puede generar el mismo impacto en la sociedad o en la política si están todos dispersos.

Tanto el Ministerio de Poder Popular para la Cultura, como los artistas, tienen que empezar a censar el gremio y registrar sus actividades en una base de datos para poder establecer enlaces e intercambios, así como producir, finalmente, una información precisa sobre quiénes conforman el teatro de calle, dónde están ubicados y qué hace cada uno.

Finalmente, para construir un concepto digno y de calidad de “artista callejero”, este debe interiorizar su importancia social, sentir orgullo en su profesión y buscar ser cada día mejor en el desempeño de su labor, a pesar de las dificultades.

BIBLIOGRAFÍA

AMADO, G. y GUITTET, A. (1978), *“La comunicación en los grupos”*, Barcelona: Editorial El Ateneo.

ARIAS, F. (1999), *“El proyecto de investigación. Guía para su elaboración”*, Caracas: Episteme.

ARIAS, F. (2004), *“El proyecto de investigación: introducción a la metodología científica”*, Caracas: Episteme.

BALESTRINI, M. (1998), *“Cómo se elabora el proyecto de investigación”*, Caracas: Servicio Editorial Consultores Asociados.

BASURUN, E. (2004), *“Teatro de calle y sus funciones sociales”*, Bogotá: Lista.

BIBLIOTECA SALVAT (1974), *“Nuevos rumbos del teatro”*, Barcelona: Salvat Editores.

BORGES, A. y MARIÑO, P. (1993), *“El teatro escenario gigantesco”*, Barquisimeto: Imprecolor.

BROOK, P. (1986), *“El espacio vacío. Arte y técnica del teatro”*, Barcelona: Editorial Nexos.

CONSTITUCIÓN DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA (1999), Caracas: Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, 36.860.

CRUZIANI, F. y FALLETI, C. (1992), *“El teatro de calle. Técnica y manejo de espacio”*, México: Editorial Gaceta.

DAVIS, F. (2006) *“La comunicación no verbal”*, Madrid: Editorial Alianza.

DÍAZ, L. (2006), *“Teatro para una guerra”*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.

DÍAZ, P. (1997), *“Manual metodológicos para trabajos de grado, postgrado y maestría”*, México: Trillas.

FALSIL, A. (2001), *“Estudio de la comunicación”*, Buenos Aires: Editorial La Torre

FAÚNDEZ, H. (1993), *“Aspectos jurídicos de la libertad de expresión en Venezuela”*, Caracas: UCAB-Escuela de Comunicación Social

FAÚNDEZ, H. (1995), *“Libertad de expresión, ética y medios de comunicación”*, en: Medios de Comunicación y Responsabilidad Ciudadana - II Encuentro nacional de la Sociedad Civil, Caracas: UCAB.

FAÚNDEZ, H. (2003), *“La libertad de información”*, Revista “Comunicación” Nro. 122, Pp. 52-59, Caracas: Centro Gumilla.

FABREGAS, X. (1975), *“Introducción al lenguaje teatral”*, Barcelona: Editorial Los libros de la frontera.

FIGUEROA, B. (2001), *“El teatro de calle y su sentido de existencia”*, Buenos Aires: Editorial Ditex.

GARCÍA, B. (2006), *“Las artes escénicas como herramientas para estimular la libertad de expresión de la población en Venezuela”*, Trabajo de Grado, Caracas: Universidad Nacional Abierta.

GONZÁLEZ, F. (compilador) (1997), *“Teatro popular y callejero colombiano”*, Bogotá: Coop. Editorial Magisterio.

HACTER, J. (2002), *“La comunicación humana”*, México D.F.: Editorial Tilan

HERNÁNDEZ, A. (1995), *“Lenguaje y comunicación. Teoría y praxis”*, Caracas: Editorial Grijalbo

HERNÁNDEZ, S., FERNÁNDEZ, Y., y BAPTISTA, S. (2000), *“Técnicas para elaborar trabajos de investigación, especialidades y de postgrado”*, Caracas: Quilate.

HUERTA, L. (2002), *“Libertad de expresión y acceso a la información pública”*, Lima: Comisión Andina de Juristas.

HURTADO, Y. (1998). *“Normas metodológicas de trabajos de grado, postgrado y pasantías”*, Buenos Aires: Apolet.

INSTITUTO INTERAMERICANO DE DERECHOS HUMANOS (2003), *“Libertad de expresión en las Américas. Los cinco primeros informes de la relatoría para libertad de expresión”*, San José de Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

LANDEAU, R. (2007), *“Elaboración de trabajos de investigación”*, Caracas: Editorial Alfa.

LEFEVRE, H. (1976), *“Espacio y política. El derecho a la ciudad II”*, Barcelona: Ediciones Península.

MALDONADO, P. (2003), *“Implicaciones del teatro”*, Santiago: Editorial H&H.

MEDINA, C. (2002), *“Las restricciones a la libertad de expresión”*, en: Sistema Interamericano de derechos humanos y libertad de expresión en Paraguay, San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

MÉNDEZ, G. (2004), *“El teatro como instrumento social para el desarrollo de la libertad de expresión en Venezuela”*, Trabajo de Grado, Caracas: Universidad Nacional Abierta.

MOLINERO, C. (1981), *“Libertad de expresión privada”*, Barcelona: Editorial ATE

MONTOYA, J. (2004), *“El libre pensamiento de los hombres y sus herramientas para la socialización”*, Bogotá:Loran.

NERÍZ, A. (2005), *“Teatro de calle recurso civil para el desarrollo de la libertad en Venezuela”*, Trabajo de Grado, Caracas: Universidad Central de Venezuela.

NYLTA, O. (2003), *“La comunicación”*, Bogotá: Editorial Pial, Bogotá.

OZACA, N. (2003), *“Desarrollo integral de la personalidad de los seres humanos y el teatro como instrumento de libertad”*, Buenos Aires: La faunte.

PASQUALI, A. (1990), *“Censura y libertad, derecho de información en democracia”*, Caracas: Comisión de Medios, Cámara de Diputados.

PIERCE, R. (1982), *“Libertad de expresión en América Latina”*, Barcelona: Editorial Mitre.

PINTO, M. (2000), *“Libertad de expresión y derecho a la información como derechos humanos”*, en: Estudios básicos de derechos humanos, Tomo X, San José: Instituto Interamericano de Derechos Humanos

SAVATER, F. (1996), *“Diccionario filosófico”*, México D.F.: Diccionarios de autor.

SABINO, C. (2006), *“Cómo hacer una tesis y elaborar todo tipo de escritos”*, Caracas: Panapo.

SAMPIERI, R., COLLADO, C., y LUCIO, P. (2004), *“Metodología de la investigación”*, Chile: McGraw Hill.

SMITH, A., WEAVER, W., WIENER, N. y Otros. (1972), *“Comunicación y cultura. La teoría de la comunicación humana”*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

TAMAYO Y TAMAYO, M. (2001), *“El proceso de la investigación científica”*, México: Limusa.

TRANCÓN, S. (2006), *“Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática”*, Madrid: Editorial Fundamentos.

TRUJILLO, S. (2006), *“Cultura, comunicación y lenguaje. Reflexiones para la enseñanza de la lengua en contextos multiculturales”*, Granada: Ediciones Mágina.

UNIVERSIDAD SANTA MARÍA. (2005), *“Normas para la elaboración, presentación y evaluación de los trabajos especiales de grado”*, Caracas: Decanato de Postgrado y Extensión.

VILLEGAS, J. (2005), *“Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina”*, Buenos Aires: Editorial Galerna.

WEBGRAFÍA

http://www.celap.net/programa_y_ponencias.htm#_ftnref1

Ponencia: “Importancia de la Distinción entre la Libertad de Expresión y la Libertad de Información”, Pedro Anguita, en: III Congreso Latinoamericano de Periodismo – Programas y Ponencias, Jueves 17 de Mayo de 2001

http://www.declaracionchapultepe.org/declaracion_chapultepec.htm
Declaración de Chapultepec

<http://www.cedha.org.ar/docs/doc111-spa.htm>
“El acceso a la Información como Derecho”, Víctor Abramovich y Christian Courtis

<http://www.ucm.es/info/eurotheo>
“Información y libertad”, Vicente Romano

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=actor
Definición: Actor

<http://es.wikipedia.org/wiki/Espectador>
Definición: Espectador

<http://www.desdeabajo.org.mx/wordpress/?p=322>
“Lectores al megáfono: teatro de calle”, Juan Carlos Moyano

<http://diariocasual.com.ar/2007/09/24/el-espacio-publico-en-el-siglo-xxi/>
“El espacio público en el siglo XXI”

http://www.arquitectura.com/gep/notas/sca190/sca190_01.htm
“Gestión del espacio público”

http://ligasmayores.bcn.cl/content/view/52/La_resignificacion_de_la_plaza_como_espacio_publico.html
“La resignificación de la plaza como espacio público”, Gino Schiappacasse

http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/teatro/newsid_6466000/6466819.stm
“La calle como escenario”, Gabriela Torres

<http://www.cubanet.org/CNews/y03/oct03/28a10.htm>
“El teatro de calle, un reto a la actuación”

<http://www.uned.ac.cr/SEP/recursos/revista/documentos/REVISTA%20VIRTUAL/art%20EDculos%202007-primera%20edicion/El%20teatro%20callejero.pdf>
“El teatro callejero: fenómeno de comunicación que puede hacer uso de las nuevas tecnologías para formar en valores”, Geannina González G.