

Manifestaciones teatrales extra-aula: fronteras escénicas de la creación

María Noel Tenaglia

La práctica del mundo del espectáculo contemporáneo elimina las fronteras entre el teatro hablado, el canto, el mimo, el video y la danza [...]Y ello es así porque toda interpretación actoral, todo movimiento en el escenario, toda organización de los signos poseen una dimensión coreográfica .

PatricePavis¹

Introducción

La Fiesta Nacional de la Primavera — declarada de interés turístico nacional por el Ministerio de Turismo— es un espectáculo que se realiza desde el año 1960 en la ciudad de Dolores (Uruguay) el segundo domingo de octubre, y que actualmente convoca a miles de turistas cada año. Nació como una caravana que recorría las calles de la ciudad culminando en un picnic de estudiantes de nivel secundario para festejar la llegada de la primavera; hoy se ha convertido en una compleja manifestación espectacular que tiene elementos del teatro, así como del carnaval y la danza, y por ello se inscribe dentro de las fronteras teatrales o “nuevas fronteras” —como lo llama Barba—pues:

La distinción entre un teatro basado en un texto previo que sirve de matriz a la puesta en escena y un teatro cuyo solo texto significativo es el “texto performativo” representa, bastante bien, intuitivamente, la diferencia entre “teatro tradicional” y “nuevo teatro”.² (Féral, 111)

Los alumnos de Educación Media y Escuela Técnica, (agrupados por grado liceal) eligen un motivo a partir de múltiples fuentes ficticias o reales, y crean una carroza que será el escenario móvil que recorrerá las calles en dos desfiles (uno matutino y otro nocturno) acompañado de una representación que a través de la danza teatraliza la historia del motivo elegido. La coreografía, el vestuario de los actores y la música y/ o letra bailada, armonizan con el motivo y/ o mensaje que eligieron transmitir a través del despliegue de diferentes elementos simbólicos. Para esta representación se utiliza a veces una breve narración relatada por una voz en off y en otros casos se entrega al público una tarjeta o volante que narra o explica brevemente la historia representada. En la parte técnica se utilizan máquinas de humo y luces que alumbran a los actores en la noche, además de

¹ Cf. Pavis. p. 96.

² Nota de Féral: “Señalemos que el concepto de “texto performativo”, tal como es utilizado por Schechner y retomado por Barba, se apoya sobre la noción de “performatividad”, que hace pensar en lo que está en la base misma del trabajo del actor. Aclara lo que es evidente para todo actor, a saber: todo signo teatral permite una doble lectura: una, a nivel de sentido y otra, a nivel de la performatividad, es decir, al nivel del gasto que la representación exige. Es la construcción de esa relación entre los dos niveles lo que constituye el arte del actor.”

las luces que adornan las carrozas. Se han usado también varitas luminosas, abanicos, banderas, y otros elementos que suelen llevar cada uno de los actores en escena, llegando a desfilan a veces personajes en zancos o patines e implementando algunas acrobacias en la coreografía.

El espectáculo se inicia con la aparición de lo que podría llamarse una “mini carroza” (que antiguamente era un estandarte) que lleva escrito el nombre, anunciando el motivo o tema. Detrás un camión traslada una discoteca que se encarga de musicalizar la obra representada. A continuación los actores (que oscilan entre 30 y 110 estudiantes) representan —avanzando por la calle— su escena, que dura alrededor de 10 minutos y se repite continuamente. Al final avanza la carroza, que dependiendo del motivo, también lleva sobre ella algunos actores, quienes representan la misma u otra coreografía que los que van bailando en la calle.

Estas carrozas compiten por premios. Existe un jurado de carrozas y un jurado de princesas que elige a la reina y pimpollo de la fiesta.

Desarrollo

He tomado como objeto de estudio teatral esta manifestación, desde el momento en que los estudiantes que desfilan con sus carrozas dejan de bailar con movimientos libres la música escogida — invitando al público a bailar con ellos—, y comienzan a crear una representación que vuelve más complejo — a la vez que complementa — el motivo representado en la carroza, optando también por una música acorde a éste, y en algunos casos creando la letra y música especiales que narran la historia representada. Este cambio en la estética se produce a mediados de los años noventa.

El presente trabajo se propone analizar esta manifestación como un complejo tejido que tiene raíces en el teatro tradicional, pero que plantea una estética cuya representación se construye basándose en la danza y la narración musical en un ámbito popular que imita el desfile de carnaval.

Acerca de la teatralidad

Según Josette Féral:

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, **la teatralidad** parece ser un “processus”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro —espacio virtual— y deja lugar a la alteridad de los

sujetos y a la emergencia de la ficción. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir o del “performer” mismo (en el sentido más amplio del término) [...] o del espectador, cuya mirada crea una división espacial ahí donde puede emerger la ilusión. (91)

En el caso que nos ocupa, el poder de la ilusión se entromete en el mundo cotidiano de la calle, transformándose ésta en escenario, las veredas en plateas y los balcones y ventanas en palcos, al mejor estilo del desfile de carnaval, pero diferenciándose con éste principalmente en los siguientes puntos:

- La especificidad de lo festivo no es el carnaval con sus connotaciones y orígenes religiosos, sino la llegada de la primavera.
- En segundo lugar la intención en la Fiesta de la Primavera no es irónica o paródica, sino representar un motivo o comunicar un mensaje, aunque la alteración de la fuente de dicho motivo —por la originalidad impuesta— resulte en algunos casos paródica.
- Los motivos elegidos no están restringidos a una temática como lo están por ejemplo en el carnaval de Río, donde el cuento que se narra en la samba debe referirse a cuentos, personajes, héroes, leyendas o datos históricos tomados de la historia de Brasil.³

Siguiendo con la teoría de Féral “la condición de la teatralidad sería, entonces, la identificación [...] o la creación [...] de un “espacio otro” del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual permanece” (91).

Este “espacio otro” surge en la fiesta de la primavera a mediados de los años ’90, cuando, como dije anteriormente, el espectáculo deja de ser un desfile de carrozas cuyos hacedores invitan al público a bailar la música de moda, y se comienzan a producir las primeras manifestaciones coreográficas, que a medida que transcurren los años serán obligatorias, contándose actualmente con un jurado de coreografías integrado por reconocidos especialistas nacionales en danza y también con la normativa de avanzar cinco minutos por cuadra, que muchas veces dificulta más el trabajo coreográfico (exceptuándose la cuadra en la que se encuentra el palco oficial, donde se realiza la totalidad de la coreografía)

A la par de este proceso de especialización de la representación y musicalización de acuerdo al motivo de la carroza, se produce también el vallado de las aceras en los puntos de mayor aglomeración del público y algunas carrozas optan por llevar cuerdas alrededor de su coreografía, lo que disuelve definitivamente el contacto del público con los actores, delimitándose ese “espacio otro” construido no solo por la “emergencia de un

³ Cf. Umberto Eco. Et al. *¡Carnaval!*. p.69.

quiebre en el espacio” cotidiano — como diría Féral— sino también por la construcción de ese espacio hecho por la mirada del espectador, que ahora es obligado a observar desde fuera el espectáculo; separación sin la cual no habría posibilidad de teatro porque “lo otro” pertenecería al espacio inmediato de lo cotidiano.

Respecto al texto

En el espectáculo analizado la coreografía sería una extensión o continuidad de la escena de la carroza — la que constituiría el “escenario tradicional”— mientras que la acción es representada en la calle.

No hay un texto dramático precedente sobre el cual se trabaja, sino que existe sólo lo que podría llamarse “texto performativo”, pues son los actores los que crean sin texto escrito previo el “texto espectacular”. Según Féral el “texto performativo no tiene autonomía propia. Existe sólo como una partitura que reúne a todos los otros componentes del espectáculo” (113). Se podría decir también que la escenografía precede al texto performativo, pues se parte de ella para crear los vestuarios y elegir la música.

Según Schechner:

El texto performativo es ese proceso global hecho de una red de comunicaciones que constituye un acto espectacular. [...] Los textos performativos [...] son más redes de comportamiento que comunicaciones verbales. [...] Un conjunto de palabras profundamente mezcladas con la música, con los gestos, con la danza, con los diferentes modos del juego teatral, con el vestuario (Féral, 109).

Por otro lado podría decirse que este espectáculo constituye un “teatro de didascalias” en el sentido que le atribuye André Helbo en su libro *Teoría del espectáculo*, pues esta representación es meramente visual, suprimiendo el texto dramático por la musicalización, aunque con algunas salvedades, pues en ciertas carrozas la narración de la historia se encuentra en la letra musical o en una voz en off que narra o explica alguna parte de la representación.

La Fiesta de la Primavera como “teatro comunitario”

Se puede incluir a la Fiesta de la Primavera en lo que se denomina “teatro comunitario” pues, como destaca Marcela Bidegain:

Una de las características que primero sobresalen a la hora de definir lo

comunitario del teatro, es que no se rige por la lógica mediática instalada del ‘casting’ o selección de los actores que pueden formar parte de la obra, sino que se incorpora a quien quiera participar, independientemente de sus condiciones actorales, físicas o económicas. Al trabajar desde esta forma de inclusión, donde no existe el ‘pago de derecho a piso’, la práctica teatral se modifica y distingue de otras (93).

En este sentido se rompe con el estatuto profesional del arte, creándose un teatro popular.

En la Fiesta de la Primavera todos los adolescentes pueden elegir libremente formar parte de una carroza; pueden elegir también desfilan en la coreografía o ayudar en la parte mecánica si lo desean. Se incluye en el espectáculo desde la persona que tiene cualidades innatas para la danza hasta aquel que es poco dotado para el baile. Además la cooperación de los actores en la creación de la obra es fundamental, pues cada actor tiene la oportunidad de realizar sus aportes en cuanto a movimientos coreográficos para mejorar la representación. Por lo general los estudiantes de ciclo básico optan por contratar un coreógrafo profesional que les enseñe la coreografía, mientras que los adolescentes más grandes se encargan ellos mismos de inventar y dirigir su representación. Recordemos que son los propios actores quienes eligen y construyen las carrozas, siendo “actores aficionados” que solo han visto desde fuera el espectáculo, hasta que han podido ingresar al nivel secundario y adquirir algo de experiencia a medida que pasan los años.

Según Bidegain:

Actualmente la palabra “comunidad” tiene una connotación positiva, asociada a conceptos como solidaridad, unión, contención y cercanía, entre otras. Los grupos de teatro comunitario comparten esta idea al momento de autodefinirse, y sus integrantes permanentemente destacan el lazo afectivo que este término trae aparejado” (89).

En este sentido esta fiesta es muy importante para sus integrantes pues refuerza tanto el valor de la solidaridad y compromiso como también los vínculos afectivos, generando un espacio en el cual el adolescente tiene la posibilidad de crear y sentirse parte, en medio de un contexto social hipermoderno —en el sentido de Lipovetsky—donde el individualismo y el aislamiento en el mundo cibernético es la opción más preferida por los jóvenes.

Bibliografía

- BIDEGAIN, Marcela, MARIANETTI, Mariana y QUAIN, Paola. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Bs. As.: Ediciones Artes Escénicas, 2008.
- ECO, Umberto, IVANOV, V. V y RECTOR, Mónica. *¡Carnaval!*. México: F.C.E, 1989.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Bs. As.: Galerna, 2004.
- HELBO, André. *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Bs. As.: Galerna/Lemcke Velag, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Bs. As.: Paidós, 2003 [1998].
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1993.