

EL ESPACIO PÚBLICO COMO
EXPANSIÓN DEL AMBIENTE
DE FORMACIÓN EN ARTES
ESCÉNICAS

En esta investigación, que inició en la maestría, comenzamos a trabajar mirando la “calle” como un espacio para la preparación de actrices y actores. Sin embargo, la “calle” no fue conceptualizada en esta investigación, ya que solo se propuso como un espacio poderoso donde cualquier persona puede tener libre contacto con los demás y, en la perspectiva del oficio teatral, fue colocada como “espacio de la acción escénica” (Bonilla, 2014: 31).

Dado que esta investigación comenzó a partir de mis estudios de maestría, la “calle” fue observada como el lugar donde la actriz puede hacer su entrenamiento y tener contacto con los transeúntes de una manera espontánea y no establecida. También observamos cómo se puede aprovechar ese contacto más allá del refinamiento de las herramientas del oficio teatral. En varios momentos de la disertación, tratamos de explicar cómo este espacio, llamado calle, enriquece la formación en interpretación teatral:

Al final, concluimos que las herramientas que se necesitan en la calle son mucho más exigentes que las del escenario cerrado y que las relaciones que tanto buscamos en la calle, en la sala ya están estructuradas. (p.32)

(...) como alumna regular de maestría, tenía en mente reflexionar sobre las cuestiones de la calle, llegué a la conclusión de que la capacidad de subversión que tiene la calle, cómo se las arregla para transformar y desafiar al actor, era un elemento impulsor para mi trabajo. (p.35)

Sin embargo, a lo largo de la disertación, existe una confusión entre el espacio público y la calle. Algunas veces, más por intuición que por conocimiento, el término espacio público aparece ampliando el concepto de calle:

A pesar de ser la calle un espacio público, de todos, ella tiene su propia fuerza. (pág. 35)

Por eso, la creación de estos esquemas dimensionales alcanza su máximo potencial en el momento en que se colocan en la calle o en los espacios públicos, cuando el actor está bajo ojos extraños y cualquier error es mucho mayor que cuando está solo en la sala de ensayos (pág. 54)

También se trabaja la dimensión externa cuando se perciben las diferencias en la organización del espacio público: los parques, las calles de los centros de las ciudades o las plazas. (pág. 56)

Por lo tanto, imagino que es posible intuir la cantidad de focos de atención que requieren la actriz y el actor cuando se entrena en la calle o en espacios públicos. (pág. 78)

Pocas veces en aquella investigación propongo conceptos sobre su carácter:

(...) Creo que la calle latinoamericana ofrece un menú muy especial de posibilidades, un espacio febril y fértil para la preparación de actrices y actores (pág. 59).

Así, pongo a la calle como un salón de clases, lleno de desigualdades en el mismo espacio, lleno de signos, símbolos y culturas, lleno de suciedad y dispersiones. La calle habla de nosotros como un colectivo, de nuestra sociedad y, por lo tanto, fortalece una posible formación y preparación de actrices y actores que pertenecen a esta rica y poderosa América Latina. (pág. 62)

Utilizamos, entonces, a la calle como espacio de efervescencia del equívoco (p.72)

Los lugares que fueron estudiados en la investigación de la maestría son más que la “calle”, y no podría considerarlos a todos bajo la palabra calle. Entonces, entiendo que la calle es una especie de género de espacio público.

Partiendo de varios autores, profundizaré mis análisis sobre el espacio público, pero teniendo en cuenta que trabajo en ciudades. Esto significa que en el presente estudio no estudio los espacios rurales, ni los espacios no poblados.

Elijo la ciudad para experimentar los espacios públicos porque estoy interesada en la complejidad que presenta en nuestros días. La ciudad en la que vivimos está compuesta por un sinnúmero de tejidos, formas, contenidos, mensajes, contradicciones y problemas que se expanden y hacen que la experiencia en los espacios públicos sea más compleja. Esta superposición nutre la investigación que desarrollo y es la razón por la que permanezco en los espacios públicos de las ciudades de Abya Yala.

Henri Lefebvre (2001: 12) corrobora esta idea al afirmar que las ciudades: “[...] son centros de vida social y política donde no solo se acumula riqueza, sino también conocimiento, técnicas y obras (obras de arte, monumentos) “.

Figura 1 - Danzantes Mayas, Plaza del Zócalo, Ciudad de México.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Sin embargo, para esta investigación, ajusto mi conceptualización utilizando la percepción que Néstor García Canclini (1990: 265) tiene de las ciudades de Abya Yala al afirmar que son: “una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación”.

BASES CONCEPTUALES SOBRE EL ESPACIO PÚBLICO

Los antropólogos Ernesto Licona y Laura Penélope Urizar traen algunas definiciones de diferentes autores en el intento de definir al espacio público:

Para Issac Josep (1988), el espacio público es aquellos espacios donde se desarrolla una faceta de lo social, que hace posible observarnos a nosotros mismos como sociedad y cultura. Henri Lefebvre (1978) afirma que dichos espacios son como un “texto social”, en el que se reproducen y se pueden descifrar las relaciones de la vida social o, como apunta Jérôme Monnet (1996), como manifestaciones del orden social, como instrumento-producto del intercambio fundador del vínculo social. Con estos autores queremos afirmar que el

espacio público no está desligado de la cultura o sociedad que lo alberga sino, por el contrario, el espacio urbano sintetiza la esencia de la vida en la ciudad. (Burbano y Páramo, 2014: 72)

Al comparar diversas áreas de conocimiento, no encontré una diferencia clara y contundente entre el concepto de espacio público que propone la sociología en comparación con lo que proponen otras áreas como la arquitectura, el urbanismo, la antropología, la geografía, la etnología y la filosofía. Todas parten de la idea de que el espacio público: “son aquellos espacios donde se desarrolla una faceta de lo social que permite mirarnos a nosotros mismos como sociedad y cultura” (Peláez, 2007: 90). Mientras tanto, cada una de las definiciones agrega ciertos aspectos que pueden especificar el uso del concepto en el área, pero no lo modifican epistemológicamente. Por ejemplo, es más o menos lógico que, si hay espacios públicos, también hay espacios privados, y estos dos elementos son opuestos, dividiendo los territorios entre lo compartido y lo reservado. Este contraste ayuda a especificar el uso del concepto de espacio público en cada una de las áreas.

Según el investigador Pedro Pablo Peláez (2007), de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín), esta clasificación se elabora con dos términos. El espacio abierto se llamaba “espacio profano”, y su definición es:

[...] el espacio profano compuesto fundamentalmente por el “espacio abierto”: lugar de memoria que en la ordenación moderna del territorio deben ser objeto de promoción y cultura, plazas, parques, avenidas y calles, que, al extenderse por el territorio, varían su configuración y su extensión, conforma ese tejido total que le da coherencia a la ciudad. (94)

Y el espacio cerrado fue llamado “espacio sagrado”:

El espacio sagrado es aquel que confiere identidad al territorio como parte de la memoria colectiva, es de acceso permitido y generalmente construido. En él se desarrollan actividades con tendencia a lo pasivo: este espacio además de los templos está compuesto por los edificios públicos, los comunitarios, los edificios de valor histórico y cultural y en general, por todas aquellas edificaciones y elementos constitutivos naturales (decreto 1504/98. Artículo 5°) a los cuales la comunidad concede un valor específico. (95)

Estas clasificaciones pueden hablar de las pretensiones de los arquitectos sobre el espacio o verificar cómo se utilizan esos espacios. Pensar que un espacio público es abierto y, por lo tanto, es profano, podría dar usos específicos al lugar. Es posible que se promuevan o se reconozcan prácticas de profanación en los espacios públicos abiertos. Como mi objetivo es intervenir en nuestra conducta moderna, quiero promover la profanación en los espacios públicos.

La arquitectura en la ciudad también se define entre lo público y lo privado, como lo afirma el arquitecto Aldo Rossi (1966: 22): “este contraste se manifiesta en varios aspectos, en las relaciones entre las esferas pública y privada, en el contraste entre el diseño racional de la arquitectura urbana y valores del locus, entre edificios públicos y edificios privados”. Por lo tanto, podemos vislumbrar un discurso que difícilmente se encuentra en las páginas de libros sobre arquitectura, urbanismo o sociología del espacio. Efectivamente, el espacio público responde a las necesidades de los poderes políticos y económicos que se manifiestan simbólicamente en la ciudad. Este valor del locus genera la necesidad de colocar una marcada diferencia entre lo público y lo privado. Según cada sociedad, esta diferencia tendrá sus particularidades.

La arquitectura y el urbanismo tienen sus debates sobre su papel en las sociedades, desde una mirada moderna según la cual el arquitecto era ese “ser” que, “en lo alto”, creaba y configuraba el espacio donde nosotros, simples humanos, viviríamos; hasta la crítica iniciada por los situacionistas en relación con la falta de conexión con la forma en que los espacios de las ciudades se utilizan humanamente.

En la Carta de Atenas (Sampaio, 2011), que expresa los idearios modernos, es evidente su intención de crear espacios urbanos organizados a partir de pensamientos unívocos. Dentro de la propuesta, es posible percibir la inclinación política y social que tienen los autores, como se puede leer en la siguiente parte de la carta:

El carácter de las ciudades ha sido determinado por circunstancias especiales, tales como las relacionadas con la defensa militar, los descubrimientos científicos, la política administrativa y el desarrollo progresivo de los medios de producción y transporte. (Sampaio, 2011: 94)

En la cita, no aparecen las relaciones humanas o culturales que se producen en las ciudades y que son decisivas para su carácter. La carta propone cuatro funciones de la ciudad: vivienda, trabajo, circulación y recreación. Estas cuatro actividades están separadas en la composición espacial, teniendo así una zona de trabajo, una zona de vivienda y otra zona de ocio. La circulación tendría que conectar estas diferentes zonas de manera muy efectiva.

Este carácter eminentemente funcional de la propuesta de los arquitectos pertenecientes al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), y su Carta de Atenas, se utilizó para la construcción y renovación de muchas ciudades a lo largo del siglo XX, tanto en Abya Yala como en África y en Asia. Sin embargo, ya había recibido críticas del Equipo X que proponía nuevas formas de entender el mundo para el oficio de la arquitectura, que promovieran una visión ecológica, social y cultural de las ciudades para su planificación (Ockman, 1993), pero que seguían manteniendo relaciones muy estrechas con el CIAM.

A diferencia del Equipo X, la Internacional Situacionista critica duramente a los arquitectos y urbanistas modernos y, especialmente, a los del CIAM. En su texto *Crítica al urbanismo*, la oposición entre situacionistas y modernos es evidente:

El urbanismo es necesariamente el primer enemigo de todas las posibilidades de la vida urbana en nuestro tiempo. Es uno de esos fragmentos de poder social que afirman representar una totalidad coherente y tienden a imponerse como una explicación y organización total, lo que oculta la totalidad social real que los produjo y que preservan. (IS, 2003: 132)

Todos los discursos sobre el urbanismo son mentiras tan evidentes como el espacio organizado por el urbanismo es el espacio para la mentira social y la explotación reforzada. (pág. 137)

Entonces, quiero evidenciar el pensamiento y la política que crearon nuestras ciudades. La denuncia hecha por los situacionistas se refiere al poco reconocimiento que nuestros espacios tienen sobre nuestros comportamientos, nuestras particularidades. Nuestras ciudades, que pertenecen a estas sociedades modernas y occidentales, fueron hechas de una manera totalitaria que ignora las prácticas y costumbres que tenemos en las diferentes sociedades. Al observar nuestros espacios, encontramos formas estandarizadas que no nos representan, pero que tienen la intención de imponer un orden único, un comportamiento

único que sirve para mantener el status quo de nuestras poblaciones. Incluso hoy, podemos ver en las remodelaciones de los espacios públicos cómo se repite el patrón. Podemos encontrar los mismos estilos de pavimentación tanto en Bogotá como en Salvador, el mismo diseño de estructuras y edificios tanto en Quito como en Buenos Aires. Las formas que fueron colocadas en nuestras ciudades no hablan de nosotros, no dialogan con los usos que los transeúntes y los habitantes hacen del espacio. Sin embargo, a veces nuestros gestos son más fuertes y, por lo tanto, podemos resignificar el sentido en que otros decidieron marcar nuestro tránsito. En las calles de Abya Yala hay desobediencia, una negación de seguir el camino diseñado por otro.

El antropólogo Manuel Delgado señala esta problemática ontológica sobre los profesionales que están “autorizados” a intervenir en el espacio público.

Para urbanistas, arquitectos y diseñadores, espacio público quiere decir hoy vacío entre construcciones que hay que llenar de forma adecuada a los objetivos de promotores y autoridades [...] un ámbito que organizar para que quede garantizada la buena fluidez entre puntos [...] un espacio aseado que deberá servir para que las construcciones – negocios o los edificios oficiales frente a los que se extiende vean garantizada la seguridad y la previsibilidad. (2011: 9)

En el caso de la antropología, encuentro un mayor énfasis en las relaciones humanas en los espacios públicos y en el análisis que se hace del comportamiento en los espacios de la ciudad. La antropología urbana analiza los movimientos que se producen y cómo pueden ser fuertes o débiles, intensos o pasivos.

La antropología urbana debería presentarse entonces más bien como una antropología de lo que define la urbanidad como forma de vida: de disoluciones y simultaneidades, de negociaciones minimalistas y frías, de vínculos débiles y precarios conectados entre sí hasta el infinito, pero en los que los cortocircuitos no dejan de ser frecuentes. Esta antropología urbana se asimilaría en gran medida con una antropología de los espacios públicos, es decir, de esas superficies en que se producen deslizamientos de los que resultan infinidad de entrecruzamientos y bifurcaciones, así como escenificaciones que no se dudaría en calificar de coreográficas. (Delgado, 2000: 47)

Con todo esto, la arquitectura y el urbanismo enfrentan problemas contemporáneos, y hoy no es suficiente saber si el espacio es sagrado o profano, público o privado, porque, según el arquitecto argentino Roberto Fernández (2003: 102):

La ciudad va siendo gradualmente reemplazada en su función, antes específica y hegemónica, de intercambiador social, cultural y económico, por un paisaje tipológico inédito construido sobre sus ruinas intactas y conformado por el medio fluido de una nueva temporalidad y la inmaterialidad del pensamiento binario. Allí solo importan los mensajes de datos, la multiplicación de sus trayectos y su velocidad de transferencia.

Estos mensajes, esta multiplicación y esta velocidad no se apartan de las viejas y, paradójicamente, vigentes pretensiones del urbanismo moderno, que continúa negando la existencia de las poblaciones que transitan en las ciudades, y actualizando sus propósitos por la fuerza de la globalización y el capitalismo.

Figura 2 - Al fondo, arquitectura incaica, Ollantaytambo, Perú.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Las formas impuestas por las oficinas y sus mapeos por helicópteros, lejos de los barrios y los callejones, agregan desigualdades. El arquitecto brasileño Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1980: 46) afirma que las ideas de los planificadores urbanos se resumen en “formaciones urbanas que reflejan todas las injusticias y segregaciones del capitalismo de una manera cruda, eficiente y, a

veces, caricaturizada en su maniqueísmo”. Santos trató de levantarse de su cómoda silla para comprender cómo podía construir una ciudad donde los habitantes tuvieran voz y el trabajo del arquitecto no fuera solo grandes creaciones, sino también satisfacer las demandas de la población. En este reconocimiento, él asume que el espacio en el que vivimos está cargado de nuestras historias y que pensarlo sin ellas es imposible, así como también es imposible pensar en la historia sin un espacio determinado (Santos, 1980: 51).

Al igual que Ferreira Santos, Manuel Delgado (2000) entiende el espacio público como un lugar más allá del espacio físico, que manifiesta los estados de nuestras sociedades, desde los más evidentes hasta los más subliminales, olvidados u ocultos.

En la antropología urbana, el único objeto de estudio es el espacio público, ya que es en él donde existe una relación de sujetos que no tienen “instituciones estables”, sino comportamientos instantáneos, ondulantes, cadencias irregulares, confluencias, fluctuaciones (Delgado, 2000). Todas estas relaciones de movimiento tienen un único protagonista que es el transeúnte, quien establece la vida y la dinámica estudiadas por la antropología urbana, ya que él, con su naturaleza de paso y no de permanencia, construye el espacio público. En el caso de los habitantes de calle, existe otra dinámica que no sería pública, ya que sus comportamientos, que serían del espacio íntimo, están expuestos en el lugar público. Sin el transeúnte, el espacio del habitante de calle sería un tipo de campamento, un tipo de vivienda, similar a un hogar o lugar íntimo. Pero la presencia del transeúnte hace público el espacio de las personas que viven en la calle.

También hay, en el espacio público, una oportunidad para aprender. Se lo ha estudiado como un escenario desde el cual entendemos significados de la vida y del encuentro con el otro, que moldea el comportamiento de los individuos a medida que sucede (Páramo, 2004).

Sobre la “pedagogía urbana”, la investigadora Andrea Burbano (en: Burbano y Páramo, 2014: 37) enumera diferentes investigaciones que la definen como: “el conjunto de conocimientos que conforman la teoría, los conceptos, las experiencias urbanas, con el objetivo de la formación de ciudadanos... “. Según los diferentes estudios de Burbano, el espacio público enseña tipos de comportamiento y obediencia a las reglas para convivir, de la misma manera que ayuda a crear

identidad social a partir de los intercambios que ocurren en estos espacios. Estos estudios sobre la normatividad social desde el espacio público sufren fuertes críticas que me interesa aprovechar en términos teatralmente pedagógicos. En estos espacios, se materializan categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otros valores políticos. Delgado (2011: 11) explica por qué no es posible construir estas categorías en nuestros espacios públicos, ya que:

Ahora bien, ese sueño de un espacio público todo él hecho de diálogo y concordia, por el que pulula un ejército de voluntarios ávidos por colaborar, se derrumba en cuanto aparecen los signos externos de una sociedad cuya materia prima es la desigualdad y el fracaso.

Entonces, tengo dos cosas que evidenciar: la primera es que el espacio público es efectivamente un lugar de aprendizaje, donde la relación entre quienes lo habitan o transitan genera intercambios sociales y culturales que, para el caso del actor, son elementos pedagógicos para su práctica; y el segundo es que estos intercambios pedagógicos no se reproducen en una atmósfera de tranquilidad, cordialidad y consenso. La desigualdad existente en nuestros países hace del espacio público un territorio de lucha, diferencia y diversidad, como lo señala Delgado (2011: 41): “Lo que se distingue ahí se supone que no es un conjunto homogéneo de componentes humanos, sino más bien una conformación basada en la dispersión, un conglomerado de operaciones en que se autogestionan acontecimientos, agentes y contextos”.

Tales cualidades desafían la preparación de la actriz. Es este espacio disperso, heterogéneo y desigual el que forma un ambiente en el que la actriz se inserta como portavoz de su sociedad y lectora-intérprete de sus contextos. Pero no es una lectura externa, distanciada: por el contrario, quiero la experiencia de participar en el movimiento propio del espacio público. Delgado (2011: 99) es mucho más categórico en esta afirmación: “Los seres urbanos –habitantes o usuarios– no interpretan la ciudad, ni siquiera la leen, sino que simplemente la viven”. Sin embargo, el actor tiene que leer e interpretar porque, para su preparación, no es suficiente con vivir. Al ser un lector e intérprete, él fortalece su relación con la sociedad donde vive desde la perspectiva de su preparación.

No es un ejercicio fácil, porque las diferentes condiciones de nuestro espacio urbano hacen que esta acción sea compleja: “[...] la experiencia urbana es un sistema heterogéneo y diferenciado, hecho de encabalgamientos y cruces de significaciones, no por fuerza armoniosas (sic), puesto que en ellas las incompatibilidades y los choques son constantes”. (Delgado, 2011: 101)

Figura 3 - Manifestación de los pueblos indígenas contra el gobierno de Martín Vizcarra, Plaza San Martín, Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Con respecto a la desigualdad de nuestros países y la prominente globalización que sufren nuestras sociedades, el geógrafo Milton Santos (2006: 213) estudia las formas de relacionarse con el espacio, entendiéndolo como “un campo de fuerza multicomplejo”, donde “cada lugar es, a su manera, el mundo”. En la acción de volver a visitar el lugar hoy, se encuentran nuevos significados.

La actriz que entrena por las calles de su ciudad vuelve a habitar esos lugares, viendo con otros ojos lo que sucede a su alrededor y relacionándose inevitablemente con los sujetos que pasan, y con quienes existirán canales de comunicación, gracias a la relación producida en el espacio. Santos (2006: 215) desarrolla esta idea de la siguiente manera:

La relación del sujeto con lo práctico-inerte incluye la relación con el espacio. Lo práctico-inerte es una expresión introducida por Sartre, para significar las

cristalizaciones de la experiencia pasada, del individuo y de la sociedad, encarnadas en formas sociales y también en configuraciones espaciales y paisajes. Partiendo de la enseñanza de Sartre, podemos decir que el espacio, debido a sus formas geográficas materiales, es la expresión más completa de lo práctico-inerte.

En el espacio público, tanto el actor como el transeúnte son prácticos-inertes, ya que cada uno lleva consigo, encarnada, la experiencia de sus sociedades. Depende de la actriz, en un ejercicio de preparación, explorar estas cristalizaciones que ella y el transeúnte manifiestan. Así, la relación establecida revela más que un simple encuentro efímero, comunicando otros mensajes que, debido a las configuraciones del espacio y el paisaje, se transmiten a través del cuerpo, que es “una certeza materialmente sensible, frente a un universo difícil de aprehender”. (Santos, 2006: 212)

Milton Santos comienza a describir estas relaciones a partir de los sujetos que formamos en este mundo globalizado y advierte, con una perspectiva similar a la de Delgado, sobre el carácter del espacio donde existen las relaciones: “El espacio se da al grupo de hombres que en él se ejercen como un conjunto de virtualidades de valor desigual, cuyo uso tiene que ser disputado en todo momento, dependiendo de la fortaleza de cada cual”. (Santos, 2006: 215)

Esta disputa se incrementa cuando le agregamos la densidad de población que tienen nuestros espacios. Esta proximidad física entre los sujetos genera relaciones más efervescentes, aumenta la posibilidad de encuentros y atrae las emociones rápidamente. Milton Santos percibe en la densidad la posibilidad de generar lazos culturales, identidades e incluso una percepción ‘holística’ del mundo. El espacio público donde estas relaciones aparecen por excelencia son las metrópolis:

Estos lugares, con su infinito rango de situaciones, son la fábrica de numerosas, frecuentes y densas relaciones. (...) En condiciones similares, las grandes ciudades son mucho más bulliciosas que las medianas y pequeñas. La ciudad es el lugar donde hay más movilidad y más encuentros. La actual anarquía de la gran ciudad asegura un mayor número de desplazamientos, mientras que la generación de relaciones interpersonales es aún más intensa. El movimiento se potencia en países subdesarrollados, gracias a la gran variedad de situaciones personales

de “racionalidad” en el funcionamiento de la máquina urbana. En ellos, la copresencia y el intercambio están condicionados por las infraestructuras actuales y sus normas de uso, por el mercado territorialmente delimitado y por las posibilidades de vida cultural que ofrecen localmente los equipos existentes. La división social del trabajo dentro de estas ciudades es el resultado de la combinación de todos estos factores, no solo el factor económico (Santos, 2006: 216).

Lo que tenemos como países “subdesarrollados”, evidentemente, genera relaciones que deben ser aprovechadas por la actriz que deja la comodidad del aula. Nuestras culturas se manifiestan más vigorosamente en la anarquía del espacio público, una cualidad que valora Milton Santos.

Entiendo el espacio público como un lugar que ofrece un menú completo para la formación en interpretación y quiero analizarlo a partir de las diversas propuestas hechas por la profesora Paola Berenstein Jacques.

Elijo tener, como referencia principal, las investigaciones de la profesora Berenstein, debido a la experiencia teórica y presencial que tuve con ella. Además de leer sus textos sobre la relación entre la experiencia en la ciudad y las lógicas arquitectónicas y urbanísticas, asistí a la disciplina que ella enseñó en la facultad de arquitectura de la UFBA, llamada Urbanismo Contemporáneo, conocí el trabajo de su grupo de investigación Laboratorio Urbano y participé del encuentro Corpocidades 5, organizada por iniciativa de los grupos de investigación Laboratorio Urbano (Programa de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Federal de Bahía PPGAU-UFBA) y Laboratorio Coadaptativo LabZat (Programa de Posgrado en Danza en la Universidad Federal de Bahía PPGDAN-UFBA). En estos espacios, logré ampliar mi comprensión del espacio público y comprender la visión de Berenstein, que defiende la democratización del espacio público a partir de la experiencia sensorial, corporal, en resumen, humana.

Estas referencias prácticas y teóricas son lo suficientemente convincentes para mí y para la base teórica y argumentativa de esta investigación. Por esta razón, encuentro satisfactorio la contribución de Paola para comprender la influencia en la planificación de nuestras ciudades en relación con el sistema alienante en el que vivimos y que somete a nuestros cuerpos a un comportamiento limitado y coercitivo.

Sé que hay puntos de vista, para el argumento anterior, de otros campos del conocimiento y de otros autores, como es el caso de los estudios de género, la antropología urbana, la sociología, las artes y, específicamente, el teatro. Pero la interacción (Dubatti, 2016) experimentada con la urbanista de Salvador, en el mismo espacio donde desarrollé una buena parte de la investigación, fue decisiva.

Encuentro en el libro *Elogio aos errantes* (2012) de la investigadora citada, argumentos que contribuyen a una propuesta para entender el espacio público como un lugar poderoso para la formación de actrices.

Un primer argumento es considerar la ciudad como una experiencia urbana que contiene una narrativa que es posible gracias a la alteridad inherente de la ciudad misma, es decir, a la relación que se establece con lo otro, lo diferente, lo desconocido y lo efímero. La experiencia urbana conlleva esta relación en nuestros espacios públicos, donde se mueve la masa de la población. En esta dinámica, ninguno de nosotros tiene la posibilidad de escapar de la relación con ese otro que es completamente desconocido, con esa otra que quizás nunca volvamos a encontrar en la vida. Sin embargo, estos encuentros urbanos, aunque fugaces, fecundan narrativas personales dentro de la naturaleza urbana que, para el trabajo de la actriz, son muy pertinentes.

Al salir a la calle, el actor se encuentra con muchos transeúntes que cuentan sus propias historias, estados y situaciones. Cuando se establecen estos contactos, se crean narrativas específicas de la ciudad, que pueden ser aprovechadas para trabajos escénicos. Para cada encuentro, la actriz tendrá que notar las diferencias y relacionarse con ellas. Por lo tanto, cada contacto con cada uno de los transeúntes será una nueva posibilidad de crear, probar, entrenar, establecer experiencias urbanas que permitan fortalecer las herramientas teatrales.

Estos contactos permitirán experiencias basadas en las subjetividades de las relaciones humanas, que para el teatro es el principal material de trabajo. Estudiar la interpretación o el oficio de la actriz teniendo en cuenta las autoridades, las relaciones, los deseos, los sueños, los deseos, la ira, en resumen, los sentimientos de aquellas que podrían ser nuestras espectadoras no solo hacen que el trabajo escénico sea más poderoso, sino que también ayuda a reconocer al otro y sus historias. La actriz reconoce, a partir de la experiencia en el espacio público, su motor creativo, su personaje y su público, a la luz de la siguiente descripción de Berenstein (2012: 11):

Figura 4 - Simone Portugal ejecuta su esquema dimensional en la playa de Porto da Barra, en Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

De hecho, el poder principal en cuestión está en la construcción y (contra) producción de subjetividades, sueños y deseos. Por lo tanto, las narraciones urbanas resultantes de estas experiencias hechas por los errantes, su forma de transmisión y de compartir, pueden funcionar como un potente desestabilizador de algunas de las partes hegemónicas de lo sensible y, sobre todo, de las actuales configuraciones anestesiadas de los deseos.

La experiencia errática enunciada por Berenstein busca este encuentro con las múltiples subjetividades de nuestras ciudades. Pero también busca producir otras subjetividades que permitan desestabilizar los comportamientos estandarizados que alienan nuestras relaciones. Por lo tanto, el trabajo del actor, basado en estas errancias, se enriquece con las interacciones diferentes y divergentes.

Las diferentes definiciones de los errantes, hechas por Berenstein, se pueden comparar con el trabajo que la actriz realiza en espacios públicos. Una de ellas es la búsqueda de una extrañeza desde la distancia de un lugar familiar. Para la actriz, las salas de ensayo y los espacios cerrados ya son bien conocidos. En estos lugares hay una tranquilidad que genera una protección excesiva para el uso de las herramientas escénicas. La oportunidad de abandonar el espacio cerrado

significa eliminar esta comodidad para desestabilizar lo que ya se ha encontrado y probar en estos espacios extraños las herramientas que el actor cree que tiene. En esta búsqueda de la incomodidad, me encuentro con lo que Berenstein (2012: 23) define como una experiencia errática:

La experiencia errática, considerada, así como una herramienta, es un ejercicio de retiro voluntario del lugar más familiar y cotidiano, en busca de una condición de extrañeza, en busca de una alteridad radical. El errante va al encuentro de la alteridad en la ciudad, del Otro, los otros, la diferencia, los diferentes; ve la ciudad como un terreno de juegos y experiencias.

Tanto el errante de Berenstein como el actor buscan lo mismo en el espacio público. No sale a buscar el reconocimiento, sino el encuentro con el otro a través de herramientas teatrales diferentes a las conocidas, familiares o cotidianas en la preparación como intérprete en una sala cerrada.

Otro fundamento para la preparación de la actriz en el espacio público radica en la importancia de la otredad y en la flexibilidad que les pido a los intérpretes. Por ejemplo, incluso si el contacto se basa en un esquema dimensional ya realizado, es esencial que este esquema pueda dialogar, estirarse o cambiar de acuerdo con la respuesta de la ciudad. No tiene sentido que los encuentros no modifiquen el movimiento, alteren las acciones planificadas ni propicien nuevas actividades. Es necesario buscar esta relación con el transeúnte y, en esta búsqueda, es más importante continuar probando las herramientas en el devenir de la respuesta del espacio, como lo describe Berenstein (2012: 23) “El errante, entonces, es aquel que busca un estado de cuerpo errante, que experimenta la ciudad a través de las errancias, que se preocupa más por las prácticas, acciones y caminos, que por las representaciones, planes o proyecciones”.

Mi actriz tiene errancias cuando estas prácticas, acciones y caminos le permiten usar sus herramientas escénicas, sin olvidar que este uso puede ser completamente nuevo en el espacio público. Es un juego que puede ser concreto, según lo narrado por Berenstein (2012: 223) en el caso de los situacionistas:

El juego situacionista es un juego concreto, construido. Ellos [los situacionistas] insisten en la importancia de la invención y la creación de condiciones favorables para el desarrollo de esta pasión por el juego urbano, en el valor del juego, que sería el de la propia vida libremente construida, siendo que la libertad estaría garantizada por prácticas lúdicas.

Este cuerpo errante es un cuerpo que se deja sorprender por los imprevistos de la calle y por las relaciones con otras personas. Por lo tanto, es posible que la ciudad presente nuevos instrumentos para el hacer teatral, ya que ingresa al juego concreto –mientras juega en los espacios establecidos por los otros, con herramientas escénicas, al principio– pero también usa la anarquía de espacios con libertad para tener prácticas lúdicas. que le permitan relaciones.

Un último encuentro con la propuesta de Berenstein para definir al errante y la actriz que se prepara en el espacio público es el permiso para errar, que en mi proceso de maestría se consideró un material valioso porque enriqueció las acciones que ocurrieron dentro de las secuencias que realizamos. En el estudio de la profesora Berenstein (2012: 30), el error también cumple una función que concierne a su propio carácter efectivo. Para mí, el encuentro con el espacio público es el encuentro con el error, y es inevitable que la actriz se relacione con él, producto de la extrañeza inherente al espacio. Pero estos errores deben ser aprovechados y disfrutados por la actriz:

El error es una parte fundamental de la formación, preparación y capacitación de actrices y actores. Él acompaña el proceso y no tiene sentido tratar de esconderlo u ocultarlo. Hay que trabajar en el error, permanecerá en el proceso hasta que la actriz aclare su origen, porque solamente a partir de entonces comienza a desaparecer. (Bonilla, 2014: 73)

O a transformarse en una nueva posibilidad, en un nuevo camino. Por lo tanto, la errancia del actor será más rica a medida que aparezcan más errores en el futuro. Y así podría experimentar cómo sería, en esos casos, la relación con los otros que, por supuesto, estarán cerca de él y que tendría que reconocer.

Hay otro argumento común a la propuesta de Berenstein y mi investigación. Es la significación de la experiencia en la que la autora se basa en textos de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Milton Santos, entre otros. En esta intersección, aprovecho las posiciones expuestas para reafirmar que el espacio público es una expansión del entorno para la formación de actores porque llena de experiencia la vida de la actriz.

Pero antes de continuar con las relaciones que pueden o no generarse en la calle, es importante explicar qué experiencia o qué tipo de experiencia queremos que tenga la actriz en la calle. La tesis presentada por el profesor Jorge Larrosa

sobre este término aporta una contribución significativa a mi investigación. Primero, el autor señala que la experiencia “es lo que me pasa” (2006: 88). En esta simple oración, el autor condensa los principios que componen la experiencia.

El primer principio desarrollado por él reúne los conceptos de exterioridad, alteridad y alienación, los tres relacionados con el afuera:

“en la experiencia, esa exterioridad del acontecimiento no debe ser interiorizada, sino que se mantiene como exterioridad, que esa alteridad no debe ser identificada, sino que se mantiene como alteridad, y que esa alienación no debe ser apropiada, sino que se mantiene como alienación.” (Larrosa, 2006: 89)

En el segundo principio, combina los conceptos de reflexividad, subjetividad y transformación. Con estos tres, Larrosa dirige su mirada al sujeto, al interior. El autor pone la reflexividad “porque ese “me” de ‘lo que me pasa’ es un pronombre reflexivo. Podríamos decir, por tanto, que la experiencia es un movimiento de ida y vuelta”. La subjetividad “es porque el lugar de la experiencia es el sujeto o, dicho de otro modo, porque la experiencia es siempre subjetiva”. Y la transformación “es porque ese sujeto sensible, vulnerable y ex/puesto es un sujeto abierto a su propia transformación” (2006: 90).

Al final, en el último principio, el autor combina el pasaje y la pasión:

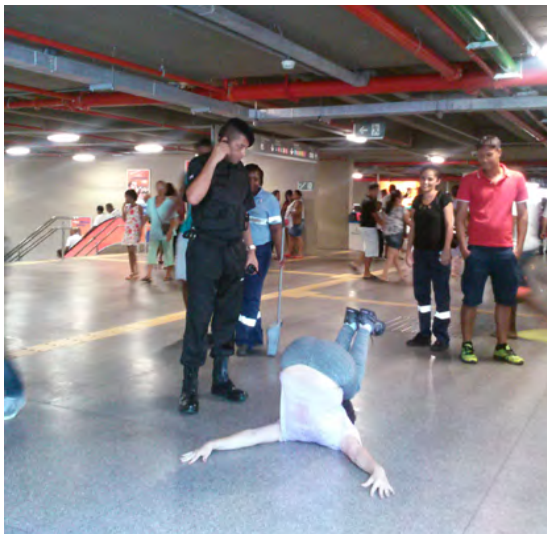
El sujeto de la experiencia es como un territorio de paso, como una superficie de sensibilidad en la que algo pasa y en la que ‘eso que me pasa’, al pasar por mí o en mí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional. O, dicho de otra manera, la experiencia no se hace, sino que se padece (2006: 91).

Estos tres conjuntos de principios son estratégicos para comprender la acción de la actriz en la calle. Espero que ella salga, que ya tenga un movimiento externo y que, en este movimiento, desde la reflexión, desde su subjetividad sensible, vulnerable y expuesta, enfrente una transformación. Aún a la luz de estos conjuntos, me doy cuenta de que la calle deja una marca, una herida, un rastro, convirtiendo a la actriz en un sujeto que sufre, que se deja llevar por lo que sucede en el exterior. En este estado, las pasiones son más que necesarias, y el cuerpo, la sensibilidad y la emotividad son primordiales para vivir una experiencia:

La experiencia suena a finitud. Es decir, a un tiempo y a un espacio particular, limitado, contingente, finito. Suena también a cuerpo, es decir, a sensibilidad, a tacto y a piel, a voz y a oído, a mirada, a sabor y a olor, a placer y a sufrimiento, a caricia y a herida, a mortalidad. Y suena, sobre todo, a vida, a una vida que no es otra cosa que su mismo vivir, a una vida que no tiene otra esencia que su propia existencia finita, corporal, de carne y hueso. (Larrosa, 2006: 110)

Sin embargo, hoy la experiencia en los espacios públicos implica la precariedad de la relación con el otro o de la alteridad. En la mayoría de nuestras ciudades, miramos al otro con desconfianza, cuando lo miramos. De esta forma, no es posible construir experiencia. Este comportamiento es valorado por el poder dominante, ya que garantiza la insuficiencia de las relaciones sociales que podrían, en cierto momento, amenazar el poder. Berenstein (2012: 15) reflexiona sobre esta situación: “Pero, quizás, en lugar de la destrucción total de la experiencia reclamada por Agamben, ahora estemos experimentando un proceso, una búsqueda hegemónica, de la esterilización de la experiencia, especialmente de la experiencia de la otredad en la ciudad”.

Figura 5 - Simone Portugal ejecuta su esquema dimensional en la estación de Lapa, en Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

El desafío de las actrices y los actores aumenta cuando ellas y ellos buscan experiencias mientras la mayor parte de la población espera que exista cierto “respeto” o cierto tipo de comportamiento en los espacios públicos. De esta manera, se espera una ciudadanía globalizada, “esterilizada”, que niega su ethos de Abya Yala y cultiva comportamientos automáticos. Este tipo de transeúnte huye del actor. Algunos intentan expresar su incomodidad en relación con las acciones que se hacen, pero no se atreven porque pondrían aún más en riesgo la “pasividad” del espacio público.

Esta decisión por parte del transeúnte de no tener contacto con la actriz para mantener la “pacificación” impuesta, disminuye la experiencia que buscamos en el espacio público.

La pacificación urbana “busca esterilizar la propia esfera pública, lo que, por supuesto, esterilizaría cualquier experiencia y, en particular, la experiencia de la otredad en las ciudades” (Berenstein, 2012: 15). Sin embargo, estas respuestas o no respuestas también son material de trabajo para la actriz que se enfrenta a los transeúntes que quieren distanciarse de esa mujer que hace cosas extrañas, inexplicables y que altera el estado “regular” de los espacios públicos.

Pero lo interesante en nuestros espacios públicos de Abya Yala es que nuestras culturas se resisten, en la mayoría de los casos, a estas pacificaciones impuestas. Ellas dejan que Abya Yala florezca; tanto el ethos barroco como el hombre lento, como lo que nos lleva a la fiesta, al carnaval, y lo que nos hace renunciar a la productividad o la industrialización. De esta manera, los transeúntes tienen poca resistencia al juego, a la relación con el actor, y creo implícitamente en la “relevancia de la valorización de la alteridad urbana, del Otro urbano que resiste la pacificación y desafía la construcción de estos pseudo-consensos publicitarios” (Ídem) Por un lado, los transeúntes les brindan una experiencia al actor que juega, entrena y se prepara en el espacio público. Por otro lado, la transeúnte se siente contemplada y reafirma que su espacio de tránsito conserva la subversión, la anarquía, la festividad, la identidad que la hace sentir en casa.

Esta experiencia que busco en la ciudad, en los espacios públicos, permite no solo jugar con los otros, reconocer y aprovechar la otredad, sino también apreciar y aprehender la ciudad y lo que conlleva. Por lo tanto, los actores no solo

buscan relaciones con los transeúntes, sino que también, en este juego y gracias a él, pueden conocer o incorporar la ciudad.

El errante, en sus andanzas por la ciudad, se enfrenta a los varios otros urbanos. La experiencia de errar por la ciudad puede ser pensada como una herramienta para aprehender la ciudad. (Berenstein, 2012: 22)

Cabe resaltar que la experiencia que se produce en la relación con el otro y que sirve para la formación en interpretación teatral es una experiencia que se hace desde adentro. En mi intención de provocar a las actrices y actores para establecer una conexión con su contexto, esta conexión comienza desde el interior del lugar, desde la misma relación espacio-tiempo. Según lo descrito por Berenstein (2012: 25), “el errante no solo ve la ciudad desde arriba, desde la vista de un mapa, sino que la experimenta desde dentro; inventa su propia cartografía a partir de su experiencia itinerante”. Por lo tanto, Abya Yala no se aprende en los libros u observando sus manifestaciones culturales; el continente se experimenta en su interior. La actriz incorpora su contexto por la relación que subyace en estos espacios donde, inevitablemente, la ciudad, con todo lo que conlleva -culturas, sociedades, poderes, estética, poética, etc. -, se presenta.

Esta incorporación será presentada por la profesora Berenstein (2012) a partir de tres posibilidades: Divagues, Deambulaciones y Derivas. De estas tres posibilidades de crear experiencias, me interesan algunos puntos tratados en las dos últimas.

Al final de las Deambulaciones, la autora presenta el concepto de antropofagia de Oswald de Andrade, que ha sido parte de mi investigación desde la maestría. El movimiento de la Tropicalia será analizado bajo este concepto. El carácter que este movimiento le da a la idea de Andrade es relevante, sobre todo porque sus prácticas artísticas y sus deambulaciones urbanas experimentaron las provocaciones que causan la ciudad, el espacio público, tanto en el artista como en su producción:

La embriaguez de la errancia ya no se trata tanto de perderse en la multitud, ni de dejarse engullir por ella, sino en la búsqueda de enfrentarla, provocarla, o mejor, de devorarla. Las deambulaciones serían entonces errancias voraces e insaciables, provocadas tanto por la fascinación de la extrañeza como de la propia rutina urbana banal. (Berenstein, 2012: 139)

Figura 6 - Jhoffre Tapia ejecuta su esquema dimensional y se relaciona con un guardia en la avenida Colón, en Quito.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Cuando va a la calle a prepararse, la actriz no va con la disposición del errante que “simplemente ve pasar y huir al perderse de sí mismo en la multitud”, ni de los surrealistas “que la persiguen”, sino como “los antropófagos [que] tratan de devorarla”. (Berenstein, 2012: 139).

Recordando que la premisa de esta investigación es formar actrices y actores de y en Abya Yala que puedan hablar desde su continente para sí mismo y para el mundo, es necesario que incorporen su contexto, lo aprehendan. Salir al espacio público es buscar devorar estas ciudades que tienen un número infinito de formas, contenidos, significados, estéticas, poéticas, políticas que tiene nuestro continente. Es por eso por lo que la actitud en el espacio público no puede ser contemplativa, ni ciega, debe ser devoradora y engullidora. La actriz, con los sentidos abiertos, presta atención a todo lo que pasa en la calle e intenta incorporar (pasar por su cuerpo, tragar) estos eventos. Desde un grito que se escucha y se repite o un movimiento de alguien que la empuja, hasta una intervención de un transeúnte que ella intenta responder a partir del movimiento, sonido, emoción o acción que esté haciendo en ese momento.

Este tipo de experiencias solo son posibles a través del cuerpo. La actriz engulle a partir de la relación que puede establecer con otros por medio de su cuerpo, no a través del discurso tradicional o la búsqueda de relaciones diarias con estos otros, sino a través de su cuerpo que interactúa con el espacio público.

A partir de las Derivas que describe Berenstein, describo el término incorporación que es tan relevante para mí. Además, en este enlace, analizo las propuestas hechas por Hélio Oiticica, quien sugiere un trabajo basado en la experiencia corporal o sensorial, a través del cual él tendrá sus prácticas de errancia. Es esta relación la que permitirá al artista aprehender la ciudad, pero desde la acción que tiene un carácter particular, como lo describe Paola Berenstein (2012: 168):

No hay idea de representación, imitación, mimesis o cualquier tipo de formalismo simplista o estetizante, ya que lo que el artista quiere aportar es la propia temporalidad (precariedad / efimeridad / fugacidad) de estos espacios urbanos y la experiencia corporal de quien los vivencia, de quien hace el experimento. Él propone una idea de incorporación, una idea que articula cuerpo y acción.

La acción entra entonces como un componente para relacionarse con el espacio público. Por lo tanto, tendríamos tres componentes que hacen posible la incorporación. El primero sería la pretensión de devorar o aprehender la ciudad: in. El segundo es el cuerpo como receptor y emisor de esta relación: corpor. Y el tercero sería la acción como canal de comunicación con el espacio: acción. Estas tres palabras forman así el concepto de in-corpor-acción que me interesa.

La experiencia urbana, en el espacio público, solo podrá ocurrir a través del cuerpo, porque es esta relación sensorial la que revelará otros contenidos de las ciudades, como las relaciones históricas que llenan tanto el espacio como las personas. Estas serían las que incorporará el actor:

La ciudad es aprehendida por la experiencia corporal, por el tacto, por el contacto, por los pies. Esta experiencia de la ciudad vivida, de la vida urbana misma, revela o denuncia lo que excluye el proyecto urbano estratégico, ya que muestra todo lo que escapa al proyecto, las tácticas y microprácticas cotidianas del espacio vivido, es decir, las diversas apropiaciones del espacio urbano que escapan a las disciplinas urbanísticas hegemónicas, pero que no están, o más bien no deberían estar, fuera de su campo de acción. (Berenstein, 2012: 272)

Finalmente, Berenstein llega a tres características de la errancia que son: Desorientaciones, Lentitud e Incorporación. Aunque las dos primeras contribuyan a la relación entre el espacio público y la formación en interpretación teatral, la tercera ciertamente le da más potencia a esta relación.

El cuerpo que delineamos para la relación con el espacio público es aquel que rompe las tipificaciones impuestas por la sociedad. El cuerpo-máquina, según lo descrito por el antropólogo y sociólogo David Le Breton, sigue siendo parte de nuestras sociedades. Reduce el valor de nuestras relaciones, porque deposita en la palabra -representante de la razón- la única forma de comunicación. Si “el cuerpo es un apéndice vivo de la máquina” (Le Breton, 2002: 80), no es posible tener una relación humana con él. Pero las cosas empeoran cuando se ve no solo como cuerpo-máquina, sino como cuerpo-objeto, cuerpo-producto. El capitalismo supo utilizar la individualización del cuerpo para convertirlo en una mercancía (39-61). No solo en el caso específico de las mujeres, que siempre son objetos disponibles para los hombres, sino también del cuerpo sano, joven, seductor e higiénico por ser estos “valores cardinales de la modernidad” (133).

Este cuerpo que la actriz activa en la calle presentará otras relaciones que no son parte de la rutina impuesta. Por lo tanto, quiero ofrecer a los transeúntes nuevas sensaciones gracias a los comportamientos divergentes ejecutados por la actriz en el espacio público al enfrentar al machismo y al racismo, entre otros problemas de nuestra sociedad. Es evidente que una joven que se expone en la calle activa actitudes machistas que los transeúntes pueden mediar, limitar, desaprobar o aplaudir. La actriz sabrá aprovechar todo esto para provocar relaciones entre las personas que transitan por el espacio. El desafío es mayor, ya que no se debe satisfacer con la relación que puede establecer con un transeúnte; puede buscar más y activar en su acción otras relaciones entre los diferentes transeúntes que circulan en el espacio donde ella está.

La relación con el cuerpo ayuda a des-jerarquizar los discursos, ya que utiliza otros sentidos además de la palabra. El cuerpo adquiere una dimensión más grande en la ciudad en cuanto permite el conocimiento de la ciudad. El dúo cuerpo y ciudad interactuará de dos maneras: “[...] el cuerpo y la ciudad se configuran mutuamente y [...] además de que los cuerpos queden inscritos en las ciudades, las ciudades también quedan inscritas y configuran nuestros cuerpos”

(Berenstein, 2012: 300). Me interesa mucho cómo esa ciudad de Abya Yala queda inscrita en el cuerpo de la actriz. Estos espacios, que ya están completamente llenos de sentido, inscriben significaciones en el cuerpo, cuerpo que las reelabora en la escena o en el trabajo creativo. Ahora, también me despierta cierto interés cómo nuestros cuerpos de actrices marcan las ciudades y qué marcas podrían dejar en los discursos, en las acciones y en los comportamientos, con el fin de cuestionar imaginarios racistas, machistas, alienantes u obedientes a la “pacificación” del espacio. De este modo, la configuración mutua entre cuerpo y ciudad, en el trabajo de preparación en interpretación teatral, produce un efecto inevitable en ambos.

CORPOGRAFÍA COMO PROPUESTA PEDAGÓGICA

Para el encuentro en el espacio público, el reconocimiento de la relación ciudad/cuerpo es fundamental, ya que es el cuerpo el que establece la interacción con la ciudad, la cual ya está cargada de otros cuerpos para reaccionar. Sobre esta dinámica, la investigadora de arquitectura Paola Berenstein Jacques y la investigadora de danza Fabiana Dultra Britto (2008, 2010) propondrán otro concepto que es el resultado de la experiencia de incorporación de las ciudades:

Las corpografías se formulan como resultado de la experiencia espaciotemporal que el cuerpo procesa relacionándose con todo lo que forma parte de su contexto de existencia: otros cuerpos, objetos, ideas, lugares, situaciones, en resumen; y la ciudad puede entenderse como un conjunto de condiciones para que ocurra esta dinámica. (Britto, en: Britto Y Berenstein, 2010: 14)

El concepto de corpografía compone el trabajo que hace la actriz en el espacio público, en la búsqueda de prepararse para su oficio. La actitud consciente en relación a la corpografía inserta al intérprete en su contexto a través de un proceso de formación, basado en lo que se vive en el espacio público. El contexto de Abya Yala ofrece sentido a la formación de la actriz en cuanto ella experimenta e incorpora este entorno. Desde esta perspectiva, la experiencia que buscamos es corpográfica. El trabajo debe llevarse a cabo de tal forma que se tengan varias experiencias en el espacio público y, por lo tanto, producir corpografías

que permitan identificar las incorporaciones realizadas, analizando lo que realmente se incorporó de la sociedad en la que se experimentó.

Cuando salimos para los espacios públicos en busca de relaciones, queremos que la ciudad, no solo como arquitectura, quede grabada en el cuerpo de la actriz. Después de todo, las ciudades de Abya Yala son una encrucijada compleja de nuestro ethos, de nuestras mezclas, historias y procesos. Del mismo modo, Britto y Berenstein (2010: 20) definen la idea de las corpografías urbanas [...] “para designar un tipo de registro de la ciudad en el cuerpo”. Pero este registro solo es posible desde la experiencia corporal y relacional, que tanto da como recibe:

La ciudad experimentada es percibida por el cuerpo como un conjunto de condiciones interactivas y el cuerpo expresa la síntesis de esta interacción describiendo, en su corporalidad, corpografías urbanas. La corpografía sería entonces una especie de cartografía corporal, que parte de la hipótesis de que la experiencia urbana queda inscrita, en diferentes escalas de temporalidad, en el cuerpo mismo de quien la experimenta y, de esta manera, también la define, incluso involuntariamente. La idea de corpografías propone articular los aspectos procesales y configurativos involucrados en la relación del cuerpo con la ciudad que registra y reorganiza la síntesis de esa relación y establece así las nuevas condiciones para la continuidad de esta compleja relación. En resumen: además de los cuerpos que quedan inscritos y contribuyen a la formación del trazado de las calles, las memorias de estas calles también quedan inscritas y contribuyen a la configuración de nuestros cuerpos. (Berenstein, en: Britto y Berenstein, 2010: 114)

La propuesta de Britto y Berenstein se centra en la vida cotidiana de la ciudad, para todas aquellas personas que habitan las ciudades, como un intento de romper los patrones establecidos que alienan nuestras vidas, nuestros comportamientos. Estos patrones son diversos, van desde los proyectos urbanos y arquitectónicos hasta la globalización y la espectacularización de la vida. La propuesta de corpografías hace más compleja la vida cotidiana de las personas que viven o transitan por las ciudades y, por lo tanto, es completamente poderosa y necesaria para la formación y producción en artes escénicas. La función social de la formación de la actriz se articula a través de su práctica corporal con la ciudad, en la multiplicidad de miradas, comportamientos y vivencias. Britto y

Berenstein (2008: 85) reivindican la interdisciplinariedad para el estudio de la relación cuerpo/ciudad:

[...] puede ser muy eficiente entender cómo el cuerpo, el arte, el ambiente y la ciudad se relacionan en la contemporaneidad y promover una discusión crítica sobre las formas en que estas nociones se procesan en las prácticas y discursos producidos en estos diferentes campos del conocimiento.

Si la corpografía es la relación entre el cuerpo y la ciudad, en la que uno le da a la otra lo que tiene y viceversa, la formación de la actriz en los espacios públicos es simbiótica. En Abya Yala, las ciudades cargan los recuerdos de nuestra historia y entregan esta colección de experiencias para el actor que practica su oficio en la calle. En un movimiento contrario, él le entrega a la ciudad gestos, comportamientos, ritmos y sentimientos que forman parte de la práctica escénica y que pueden colaborar con la transformación de la vida impuesta en los espacios públicos. La actriz que sale a entrenar en la calle no solo aprovecha lo que el espacio le puede ofrecer, sino que también propone cambios en la vida cotidiana de quienes la rodean, sin que este sea su objetivo principal. El hecho de experimentar la ciudad desde las corpografías ya deja un registro “en el cuerpo mismo de quien la experimenta y, de esta manera, también la define, incluso involuntariamente”. (Britto y Berenstein, 2008: 79)

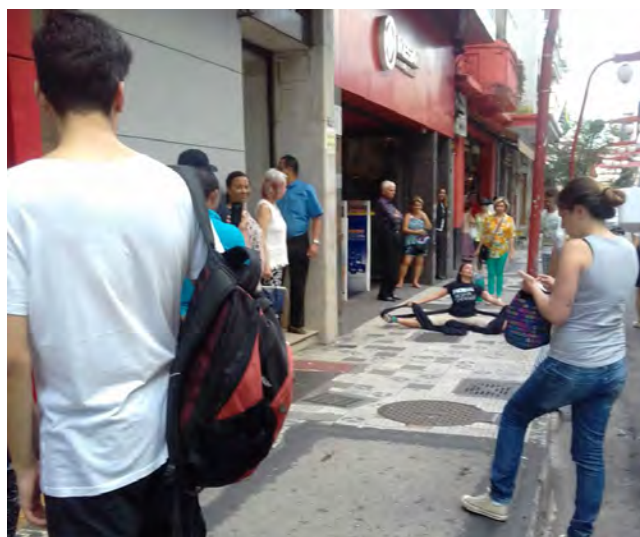
Este registro mutuo dejado “involuntariamente” por el actor en la práctica corpográfica debe volverse consciente y tener en cuenta la ética profesional y educativa que tiene como objetivo formar profesionales que reflexionen sobre su sociedad, con propuestas y provocando cambios. Saliendo a las calles y practicando corpografías, como se hizo en los laboratorios realizados durante el curso de esta investigación, las actrices cuestionan una “lógica espectacular” instaurada en las ciudades.

Dentro de la misma lógica espectacular, basada en la creación de imágenes y la construcción de consensos urbanos, los espacios públicos contemporáneos, así como la cultura, son vistos como estratégicos para la construcción y promoción de imágenes de marca consensuadas de las ciudades, es decir, son diseñados como piezas publicitarias para consumo inmediato. Los proyectos urbanos contemporáneos actuales se llevan a cabo en todo el mundo de acuerdo con la misma estrategia: homogeneizante, espectacular y consensual. (Berenstein, 2010: 108)

Por lo tanto, las relaciones se cierran, los ojos solo se dirigen al suelo o a los letreros que inundan la vista, y la experiencia en la ciudad muere. Sin embargo, en el espacio público de Abya Yala, las interacciones aún logran sobrevivir. Tanto los vendedores ambulantes como los que salen de las tiendas para atraer clientes mantienen una festividad en su trabajo que a menudo despierta nuestros cuerpos. Encontramos verdaderos performers de publicidad en nuestras calles. Sin embargo, los transeúntes permanecen ciegos, autómatas en la ciudad que los obliga a permanecer dentro del comportamiento normalizado:

La reflexión sobre la ciudad capitalista trata insistentemente el tema de la alienación. Un estado separado o falso de conciencia que resulta de la fuerza de las ideologías, de la artificialidad de la experiencia urbana, del utilitarismo y de la imposición de orientaciones culturales correspondientes, de manera sistemática, a los intereses dominantes. (Ribeiro, 2010: 26)

Figura 7 - María Fernanda S. Bonilla ejecuta su esquema en el barrio Liberdade, en São Paulo.



Fotógrafa: Clara Angélica Contreras, 2016.

Estos intereses dominantes son los que imponen un único comportamiento “cívico” que se reduce al prohibir las manifestaciones de nuestros pueblos y culturas. Sin embargo, en Abya Yala, los espacios públicos se han utilizado para expresar nuestra inconformidad frente a la hegemonía que oprime y calla las

diferencias. Un sinnúmero de políticas y programas de “formación ciudadana” invierten recursos públicos para convencer a la población de que los espacios de la ciudad son espacios sagrados, que no son susceptibles de modificación o alteración. Vemos que muchos transeúntes se ofenden con la realización de un graffiti o el uso de las calles de formas distintas a las reguladas. Con la alienación de la ciudadanía, los espacios urbanos “son espacios pacificados, aparentemente desprovistos de sus conflictos, desacuerdos y desencuentros inherentes, es decir, son espacios apolíticos”. (Berenstein, 2010: 108)

Las corpografías pueden utilizarse como armas contra esta apolítica, esta espectacularización y esta pacificación de las ciudades. Pueden verse como pequeñas manifestaciones de resistencia contra los designios hegemónicos implantados. Berenstein sugiere tres pistas contra la pacificación y la espectacularización de las ciudades (Britto y Berenstein, 2010): la profanación de espacios públicos, la experiencia corporal de las ciudades y el arte constructor de disensos. La primera pista ya es evidente: “Profanar los espacios públicos luminosos significa sacarlos de esta esfera de lo sagrado, del consumo y de la exhibición espectacular, y devolverlos al uso común de los habitantes, transeúntes u otros usuarios” (110). La actriz, con su práctica corpográfica, desafía el uso de los espacios y profana su sentido sagrado. Ella provoca e instiga a los transeúntes para que piensen o sientan cuál debería ser el uso de los lugares de la ciudad. El actor que busca un espacio para hacer su corpografía no debe limitarse a obedecer las reglas.

En cuanto a la segunda pista, la experiencia corporal como resistencia es la “práctica urbana ordinaria, directamente relacionada con el problema de la acción y, sobre todo, del uso de espacios” (114). Las corpografías funcionan como “micro-resistencia a la espectacularización, es decir, buscamos una desviación del cuerpo entendido (y vendido) como mercancía, imagen o simulacro que es producto del propio proceso de espectacularización contemporánea” (114). Nuestros esquemas dimensionales motivan a los transeúntes o habitantes de los espacios públicos a salir de sus lógicas cotidianas enajenadas e intentar sacudir un cuerpo que grita la necesidad de estar presente, de salir de la prisión en la que el estado moderno lo ubica.

La última pista propuesta por Berenstein afirma la necesidad de pensar un cuerpo, un relacionamiento urbano a partir del conocimiento artístico:

[...] podríamos pensar en la experiencia artística como una posibilidad de cuestionar los consensos establecidos o como promotora de otras formas de disenso, es decir, en el arte como una forma de acción disensual que permitiría explicitar conflictos ocultos, del campo de fuerzas que está detrás de la ciudad-logotipo-imagen espectacular. Una acción artística como micro-resistencia, una experiencia sensible que cuestiona los consensos establecidos y, sobre todo, un poder que explicita las tensiones de y en el espacio público, particularmente en vista del consenso actual de pacificación, despolitización y estetización de los espacios públicos globalizados. (Britto y Berenstein, 2010: 116)

Aunque no haya una intención de hacer una obra de arte, las corpografías que propongo utilizan los conocimientos y las metodologías de las artes escénicas para su práctica. Por lo tanto, las actrices usan sus herramientas teatrales en una actividad que implica tanto el cuidado y la mejora de estas herramientas como la búsqueda de relaciones con aquellos que están en el espacio público, con el objetivo de entrenar la relación espectador/actriz, esencial en la lógica teatral.

Esta propuesta del uso de corpografías para la formación en interpretación teatral huye de la espectacularización. La actriz sale a la calle sin ningún objeto llamativo o distintivamente teatral. Es decir, sin ningún vestuario especial, máscara extraordinaria o cualquier tipo de maquillaje. El hecho de ser individual simplifica la acción en la calle. Después de todo, no es un grupo de personas que hace cosas extrañas, lo que se puede leer rápidamente como una propuesta de espectáculo.

La investigadora Ana Clara Torres Ribeiro define, desde otro punto de vista, el espectáculo en la ciudad. Ella se pregunta ante la actual ciudad capitalista y sus habitantes “[...] ¿cómo podemos negar la relevancia de los ensayos de espectáculos del sujeto encarnado? Sugiero, con esta pregunta, que el espectáculo necesita ser liberado de la espectacularización, que lo controla y lo domina” (Ribeiro, 2010: 32). Torres expone cómo nuestros espacios públicos necesitan el espectáculo, pero entendido como “una expresión condensada de enfrentamientos simbólicos que tocan dimensiones subjetivas y cognitivas del poder” (32) y que, por ser de esa forma, combate la espectacularización estandarizada que nos somete a un tipo de espectáculo que promueve un tipo de poder. El derecho a “montar un espectáculo” está reservado para las élites del poder que necesitan mantener el control sobre nuestras sociedades.

La prohibición de “dar espectáculo” corresponde a un mecanismo seguro para inculcar comportamientos, que históricamente niega la necesidad y el deseo. Este mecanismo, alimentado por versiones dominantes de la educación (y la civilización), elige lugares y ocasiones para la manifestación de la alegría y el entusiasmo y, en contraste, censura a la mayoría gestos y discursos que conduzcan a la autonomía del sujeto de la acción. Por eso se vuelve especialmente necesario valorar el espectáculo creado por el “estar juntos” y reconocer al “dar espectáculo” como una posibilidad de reinención de la experiencia urbana (RIBEIRO, 2010: 39).

Por lo tanto, nuestra práctica corporal con estudiantes de actuación y con actrices y actores profesionales pierde potencia espectacular en las formas predefinidas, pero gana en aspectos formativos, de preparación y entrenamiento y, aún más, posibilita una experiencia urbana que provoca un otro estar en la ciudad. De hecho, propongo un trabajo simple para el actor: basta con entrenar en conexión con el exterior. Este simple acto fortalece su trabajo y contribuye a la necesidad de comprender nuestras ciudades y liberar nuestros espacios públicos de la homogeneización, la espectacularización y la pacificación. Con estudiantes, actrices y actores, podemos formar fácilmente una “guerrilla de lo sensible, es decir, una resistencia que no se considera una simple oposición binaria, sino una coexistencia no pacífica de diferencias, especialmente de diferencias en el mundo sensible” (Berenstein, 2010: 115).

Después de evidenciar todo lo que implica el término corpografías, lo usaremos en esta investigación para referirnos a la experiencia mantenida con la ciudad a partir de la condición de actrices que buscan procesos de formación fuera de las aulas regulares. Esta es una posibilidad de entrega recíproca, de tránsitos de enseñanza-aprendizaje, en los cuales los roles de maestro/aprendiz, profesor/alumno, docente/estudiante son intercambiables. El actor busca espacios públicos en las ciudades para devorarlos, para incorporar la colección de historias que ellos tienen, pero también para dejar sus búsquedas de movimientos, acciones, ritmos, cantos, sentimientos, palabras que sin duda modifican el tránsito regular de las calles visitadas.

Cito otro discurso de la investigadora Fabiana Dultra Britto (en: Britto y Berenstein, 2010: 15) para comprender cómo se puede dirigir el concepto de corpografías a la formación en interpretación teatral:

Las corpografías permiten tanto comprender las configuraciones de corporeidad como las memorias corporales resultantes de la experiencia de la espacialidad, así como entender las configuraciones urbanas como memorias especializadas de los cuerpos que las experimentan. Ellas expresan la forma particular en que cada cuerpo conduce el tejido de su red de referencias informativas, desde las cuales su relación con el entorno puede establecer nuevas síntesis de significados o coherencias.

Figura 8 - Carmen Gloria Mellado Díaz ejecuta su esquema en la calle Estado, en Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Me baso en varias de las afirmaciones de la autora que contribuyen a la comprensión de los procesos de formación fuera del aula. La corporalidad de la actriz sucede a partir de la experiencia con el espacio. Esta corporalidad, cuando se relaciona no solo con el espacio físico, sino también con las personas que habitan estos lugares, visualiza e incorpora recuerdos corporales que afianzan esta comprensión. Esto es posible gracias a los “recuerdos especializados” de configuraciones urbanas que todos llevamos y expresamos a través de la “red de referencias informativas” con las que cada sujeto se relaciona particularmente. En resumen, podríamos decir que, a través de la red de referencias informativas que cada uno de nosotros teje a lo largo de la vida, la calle se llena de recuerdos

especializados que la actriz, por su experiencia en el espacio, utiliza para comprender tanto sus configuraciones corporales como las configuraciones urbanas. Advierto que tanto la corporalidad del actor como el espacio son producto de esta relación recíproca fomentada por las corpografías.

Las corpografías presentan otras formas de proporcionar entornos de enseñanza/aprendizaje cuando las lógicas de las relaciones pedagógicas pierden linealidad y ganan organicidad, como lo indica Britto (en: Britto y Berenstein, 2010: 14): “Esta lógica procesal de entender las dinámicas relacionales contradice las ideas lineales [...]”. En estas, las relaciones son diversas y yuxtapuestas en el tiempo y el espacio. La actriz va percibiendo cómo sus técnicas, estrategias y métodos tienen sentido a medida que se interrelacionan con su contexto. La ciudad, experimentada a partir de las corpografías, se convierte en un laboratorio fértil para el tránsito, la creación, la prueba, la evaluación y la propuesta para la construcción de artistas pertenecientes y conscientes de su papel en el mundo y en la historia (Dussel, 1966)

Berenstein (2012: 302) narra también que estas corpografías son únicas para cada una de las personas que las realizan y que “Se pueden inscribir diferentes experiencias urbanas en un mismo cuerpo y diferentes cuerpos pueden experimentar una misma situación urbana, pero las corpografías siempre serán únicas, como lo son las experiencias, y sus configuraciones son siempre transitorias”.

En mi utilización del espacio público, las diferentes corpografías que realizan las actrices y actores pueden componer un estado de laboratorio que enriquecerá la lectura individual de la incorporación del espacio público. Este será el resultado de la experiencia en la ciudad con el levantamiento de las corpografías. Por lo tanto, la actriz tiene una experiencia de incorporación de su sociedad:

La incorporación, directamente relacionada con el tema de la inmanencia, sería la propia acción del cuerpo errante en el espacio urbano, la realización efectiva de sus corpografías urbanas, a través de las errancias que, por lo tanto, también ofrecen una corporeidad diferente a la ciudad. (Berenstein, 2012: 304)

Sintetizando, el actor incorpora la ciudad mientras realiza las corpografías creadas, encontradas, descubiertas y erráticas. Estas, debido a su carácter exclusivo y fugaz, servirán para ser compartidas con otros errantes de la ciudad, no para encontrar la misma ruta, sino para identificar similitudes y percibir identi-

dades en nuestros espacios. Estas identidades harán que este ethos camuflado en nuestros espacios sea aún más visible.

En vista de todo lo expuesto, se concluye que las corpografías como experiencias potencializan la formación de la actriz y colaboran para una transformación de la ciudad, que está siendo dominada cada vez más por el fenómeno de la espectacularización, la homogeneización y la pacificación.

