



LABORATORIOS
TEATRALES
CALLEJEROS

EN LAS SIGUIENTES PÁGINAS, la lectora conocerá mi trabajo de campo en las ciudades que visité en el continente. Se trata, en términos generales, de la experimentación en los espacios públicos, entendiéndolos como lugares de preparación, experimentación o ensayo. Los procedimientos que realicé en cada metrópoli, las acciones de las personas que colaboraron en este proceso de investigación y mi experimentación en espacios públicos se presentarán y explorarán en las próximas páginas.

Realicé mis laboratorios en las ciudades de Salvador (Universidad Federal de Bahía) y São Paulo (Universidad de São Paulo) en Brasil, Bogotá (Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB y Festival de Teatro Alternativo - FESTA 2018), en Colombia, Guadalajara (Universidad de Guadalajara) en México, Quito (Universidad Central de Ecuador) en Ecuador, Lima (Pontificia Universidad Católica del Perú) en Perú, La Paz (Grupo de Teatro Quijotadas y Ministerio de Educación) en Bolivia, Santiago de Chile (Universidad Católica de Chile) en Chile, Tandil (Universidad Central de la Provincia de Buenos Aires) y Buenos Aires (Universidad Nacional de las Artes - UNA e Instituto de Investigación en Teatro - DAD) en Argentina, y Montevideo (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú) en Uruguay.

Debo subrayar que el trabajo realizado en El Salvador, durante un período de cuatro meses con estudiantes de la Escuela de Teatro de la UFBA, fue más amplio con respecto a la variedad de intentos y caminos para mi experimentación. En las otras ciudades, utilicé un conjunto más pequeño de acciones para llevar a cabo las nuevas experiencias, que se llamó *Salón: Calle latinoamericana*.

En las ciudades de São Paulo, Guadalajara, Quito, Lima, Santiago de Chile y Tandil, este laboratorio se realizó con el apoyo de cursos universitarios en Artes Escénicas. Las instituciones pusieron a disposición un aula y un grupo de estudiantes para mi investigación. En las ciudades de La Paz, Bogotá, Buenos Aires y Montevideo, el trabajo se realizó mezclando actrices que pertenecían a cursos universitarios de Artes Escénicas, profesionales y/o personas que simplemente querían hacer teatro.

En la siguiente tabla, describo las características básicas de los laboratorios que realicé en cada una de las ciudades visitadas.

Cuadro 1 - Caracterización de los lugares de los laboratorios.

| Ciudad | Fechas de visita | Número de días de laboratorio | Número de participantes | Tipo de participantes | Carga horaria | Turnos de trabajo |
|-------------------------|----------------------------|-------------------------------|-------------------------|----------------------------------|---------------|-------------------|
| Salvador, Brasil | Agosto a diciembre De 2016 | 40 | 3 | Estudiantes de grado | 80 horas | Mañana o tarde |
| São Paulo, Brasil | 6 al 11 febrero. de 2017 | 7 | 12 | Estudiantes de grado | 36 horas | Mañana y tarde |
| Guadalajara. México | 27 al 31 marzo 2017 | 5 | 8 | Estudiantes de grado | 15 horas | Tarde |
| Quito, Ecuador | 19 al 23 junio de 2017 | 4 | 6 | Docentes y egresados | 16 horas | Tarde |
| Bogotá, Colombia | 29 al 31 marzo de 2018 | 3 | 10 | Estudiantes de grado | 12 horas | Mañana |
| Lima, Perú | 9 al 13 abril de 2018 | 3 | 4 | Estudiantes de grado | 12 horas | Tarde |
| La Paz, Bolivia | 4 al 16 mayo de 2018 | 3 | 6 | Actores de teatro | 12 horas | Tarde |
| Santiago, Chile | 17 al 31 mayo de 2018 | 4 | 3 | Estudiantes de grado y egresados | 12 horas | Tarde |
| Tandil, Argentina | 1° al 9 junio de 2018 | 5 | 7 | Estudiantes de grado | 20 horas | Mañana |
| Buenos Aires, Argentina | 10 al 19 junio de 2018 | 1 | 4 | Actrices profesionales | 6 horas | Tarde y noche |
| Montevideo, Uruguay | 20 al 27 junio de 2018 | 1 | 1 | Investigadora | 1 hora | Mañana |

Fuente: Elaborado por la autora

A esta acción de investigación de campo, la denominé laboratorio porque esperaba que el grupo investigara, probara y experimentara con las propuestas hechas. Esta nominación también responde a la definición del concepto dada etimológicamente como: “actividad que involucra observación, experimentación o producción en un campo de estudio o la práctica de cierto arte, habilidad o estudio; taller.” (Houliass, 2009). Además, en su uso, reconozco el uso epistemológico de las teorías teatrales. Una referencia inevitable es la definición del *Laboratorio Teatral* hecha por Jerzy Grotowski (2006), que particulariza la palabra laboratorio en el contexto artístico y teatral, asociándola al ejercicio de la investigación.

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo por que carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en este tipo de trabajo. [...] El otro sentido de la palabra “investigación” puede parecer un poco irracional e incluye la idea de una penetración en la naturaleza humana misma. (p. 21)

Como procedimiento inicial, que nunca excedía los tres días, realizaba un taller en el que enseñaba a la clase una serie de herramientas que elegí. La selección de estos contenidos obedeció al concepto de *esquemas dimensionales*, que se elaboró en el proceso de investigación de mi maestría, a saber:

El concepto de esquema dimensional que aquí desarrollo para este trabajo, abarca la creación de sonidos, movimientos, acciones, sentimientos y gestos utilizados en todos los niveles y dimensiones espaciales, con diferentes ritmos y tiempos que la actriz y el actor concatenan en una secuencia que no tiene la pretensión de significar, es decir, que ninguno de estos movimientos, gestos, sonidos, acciones y sentimientos tienen la intención de formar un significado, contar, narrar o presentar un discurso estructurado.

Los esquemas dimensionales requieren un dibujo de movimientos en todas las dimensiones de espacio, tiempo, intensidad, volumen y emotividad. Buscan crear atmósferas a través del manejo de gestos, sonidos y sentimientos. Este proceso debe evitar la jerarquización de las partes del cuerpo para proporcionar una armonía global entre las acciones del cuerpo y sus desdoblamientos emotivos. Además, los esquemas dimensionales establecen un espacio para la preparación de actrices y actores lejos de la idea de interpretar un papel. El motivo de su creación no es significar o contar algo, es solo entrar en el juego

del uso de los elementos y las herramientas para el oficio de la actuación y su confrontación con posibles espectadores. (Bonilla, 2014: 53-54)

Estos *esquemas dimensionales* ganaron otra amplitud en el proceso de doctorado. Por ejemplo, comenzaron a construirse solo como un guion y no como una partitura, es decir, ya no había un dibujo fijo, solo había un punto de referencia desde el cual se podía salir y regresar dependiendo de las interacciones con la calle. Instigué a las personas que hicieron esta práctica a darse cuenta de que el esquema era solo un elemento desencadenante de una relación con el espacio. Si el espacio público no respondía, el esquema se mantenía, pero si había respuestas/interacciones, el esquema se distorsionaba/enriquecía/alteraba. Utilicé la metáfora del bambú que, si bien tiene una forma definida, sigue siendo flexible y puede ser doblado por el viento.

Los contenidos seleccionados y que fueron ejecutados en la mayoría de los laboratorios son los siguientes:

Cuadro 2 – Contenidos generales de los laboratorios.

| | |
|------------------------------|---|
| Posiciones invertidas | Serie de movimientos y posiciones que buscan colocar el cuerpo en la vertical opuesta a la vida cotidiana. Se incluyen saltos mortales hechos con diferentes apoyos y en diferentes direcciones. Comienza desde cualquiera de los hombros, de frente o de espaldas, sin el apoyo de los hombros y directamente con las cervicales o el comienzo de la espalda. También hay posiciones en equilibrio precario, que soportan el peso de todo el cuerpo en uno de los dos hombros, en la cabeza y solo en las manos (“parada de manos”). |
| Relaciones corporales | Serie de movimientos en parejas en los que una persona carga a la otra con diferentes apoyos. Es necesario levantar al colega, cambiar el apoyo utilizado para soportar su peso y volverlo a colocar en el suelo. Estos movimientos son similares a las llamadas <i>pulsadas</i> y también a algunas posiciones de la práctica de acroyoga. |
| Capoeira | Introducción a la cultura de la capoeira a través de los movimientos de la <i>ginga</i> , la <i>negativa</i> , el <i>rabo de raia</i> , el <i>rolé</i> , y de algunas <i>cantigas</i> y <i>ladainhas</i> . |
| Trabajo de voz | Serie de ejercicios de apoyo vocal a través de la respiración diafragmática, muchos de ellos extraídos de los métodos de Alexander y Feldenkrais. Este contenido incluye un ejercicio que llamo “acrobacia vocal”, en el que la actriz busca producir gritos sin el esfuerzo que implica un grito. En estas prácticas, se busca una fuerte emisión de sonido a través de un golpe diafragmático. |

| | |
|---|---|
| Cubo de Laban | Conjunto que combina <i>Factores de Movimiento</i> con <i>Esfuerzos</i> . Entre los <i>Factores de Movimiento</i> , uso: peso, espacio y tiempo. Para cada uno de ellos, la persona adopta una postura específica. Los <i>Factores</i> se analizan en función de sus dos cualidades respectivas: peso, ligero o pesado; tiempo, repentino o sostenido; espacio, directo o flexible. El uso de la voz acompaña al ejercicio. Ella, junto con el cuerpo, también busca concretar estos <i>Factores</i> y sus cualidades. Cuando el grupo termina de experimentar con los <i>Factores</i> por separado, comenzamos a combinarlos buscando los <i>Esfuerzos</i> . Estos suceden al mezclar diferentes <i>Factores de Movimiento</i> con una de sus cualidades. Estas asociaciones se realizan con tres componentes. Por ejemplo, una acción que es ligera, repentina y directa o pesada, repentina y flexible y así sucesivamente hasta alcanzar las ocho combinaciones que Labán compone en su cubo. Le pido a cada actriz o actor que descubra la acción que produce el movimiento. |
| Contenidos propuestos por los grupos | Serie de ejercicios conocidos y practicados en otros espacios de formación o entrenamiento y sugeridos por las actrices y actores del grupo. |

Fuente: Elaborado por la autora

Para la creación de los *esquemas dimensionales*, se pidió a los participantes que realizaran ejercicios que, en su mayoría, trabajasen con la voz y el movimiento en paralelo. Es decir que todos los movimientos debían ir acompañados de algún sonido y que los sonidos producidos estuvieran respaldados por el movimiento del cuerpo. También se les pidió que se incluyeran cantos, onomatopeyas, textos, movimientos corporales que aún no podían hacer junto con otros que podrían hacer muy bien y juegos de representación: imitación de animales, ensayo de algún personaje, trabajo emotivo o sensorial.

En algunos lugares, a pedido del grupo, podían trabajar otros contenidos. Por ejemplo, en Quito, Ecuador, experimentamos con los diferentes niveles en los que podemos usar nuestros cuerpos.

Con respecto a las salidas a los espacios públicos, clasifiqué estas ubicaciones en tres tipos diferentes que deberían usarse en tres momentos diferentes, de acuerdo con la siguiente tabla:

Cuadro 3 – Clasificación de los espacios para usar en los laboratorios.

| | |
|-----------------|---|
| Primer espacio | El lugar donde comenzara el trabajo en la calle debía ser un espacio público con poco tránsito de personas. Casi siempre eran parques de la ciudad que la gente no visitaba o lo hacía con poca frecuencia. En esta primera salida, buscaba que el grupo tuviera una experiencia tranquila y más centrada en la relación con el espacio y no con las personas. En esta jornada, casi siempre se exploraba la arquitectura en el espacio público, que consistía en relacionarse con las formas arquitectónicas del lugar. La actriz tenía que buscar alguna relación con los objetos o elementos del espacio. La relación podría ser desde su uso como soporte hasta la inspiración para alguna improvisación, sensación o representación. |
| Segundo espacio | Para el segundo día de trabajo, se buscaba un espacio que tuviera un mayor tráfico de personas y que hubiera espacios amplios donde fuera posible utilizarlos de maneras diferentes a las cotidianas. Estos espacios eran casi siempre calles peatonales en los centros de las ciudades. |
| Tercer espacio | Para finalizar el laboratorio, solicité lugares que tuvieran un tráfico intenso de personas y que, en la medida de lo posible, fueran populares o espacios con mucho comercio formal y ambulante. |

Fuente: Elaborado por la autora

Antes de hacer la segunda y tercera salida a espacios públicos, explicaba el motivo de esta práctica. En ese momento, exponía las ideas tratadas en el enlace *El espacio público como una expansión del ambiente de formación en artes escénicas*, poniendo mucho énfasis en los conceptos de *corpografías*, *guerrilla de lo sensible* y *entrenar la relación con el espectador*.

Esta fue la ruta principal utilizada en la mayoría de las ciudades. A veces ha cambiado según los grupos con los que he trabajado. Estos cambios se narran en las siguientes páginas.

Me gustaría aclarar que citaré nominalmente a los participantes que autorizaron expresamente el uso de sus nombres en esta tesis. Además de estos, serán citados para proteger sus nombres aquellos que ofrecieron sus testimonios, pero que no solicité la autorización para el uso de sus nombres.

Salvador, Bahía, Brasil

Agosto a diciembre de 2016

La experiencia en El Salvador, Bahía (Brasil), se llevó a cabo principalmente con dos estudiantes de la licenciatura en Artes Escénicas con un título en Interpretación Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía (UFBA). Las estudiantes eran becarias de iniciación científica de mi orientador de doctorado y estaban bajo mi tutoría. Otros estudiantes pasaron eventualmente por el laboratorio, pero ninguno de ellos dejó un informe o testimonio de su experiencia. Las dos estudiantes son Simone Portugal y Júlia Anastácia. Con ellas trabajamos desde agosto de 2016 hasta febrero de 2017. Con respecto al guion ya descrito, hubo una diferencia: no hice un taller para presentar mis herramientas y ejercicios. Ellas ya comenzaron a crear sus *esquemas dimensionales* basadas en su formación en teatro. Este trabajo comenzó en un espacio abierto en el campus Ondina de la UFBA.

Durante tres encuentros, el laboratorio se desarrolló a partir de indicaciones destinadas a aprovechar la experiencia de las actrices. Entonces, les pedí que llevaran a cabo una secuencia de ejercicios para practicar exactamente lo que creían que era más esencial para una buena preparación en este oficio. En cada uno de los movimientos, sonidos o ejercicios colocados en el esquema, fue necesario preguntar: “¿para qué hago eso?”. También incluye movimientos difíciles o casi imposibles como posiciones invertidas, sonidos nasales o proyección máxima de la voz. Siempre era obligatorio ser consciente de las dimensiones de la voz, el cuerpo y las emociones, no como aspectos separados, sino como un conjunto que funciona orgánicamente.

También advertí sobre dos condiciones que, creo, ofrece el espacio público. Es provocativo, y estas provocaciones deben ser aprovechadas, así como los sonidos, los movimientos de las personas y la forma del espacio. Deben servir de inspiración para hacer o incluso para crear ejercicios. Además, el espacio público intimida y, en los primeros tiempos, esta intimidación limitará la acción. En el espacio abierto, no es posible hacer cosas que en el aula se harían sin problemas. Esta dificultad tiene que superarse, con la intención de hacer todo lo que se hace en el aula. Un buen ejemplo de esto es la voz. En la calle, hay mucha timidez en

el uso de la voz al principio. Debemos prestar atención para comprender que las primeras relaciones con el espacio obstaculizan nuestra capacidad de lograr muchas cosas. Si esto se enfrenta, esta restricción puede ser superada.

Figura 1 – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando su esquema grupal en la calle 7° de Setembro.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

En esta primera etapa de creación de *esquemas dimensionales*, nos acompañó Alex Brandão, estudiante de Interpretación del último semestre de la escuela de teatro. Debido a sus planes de estudiar en Portugal, tuvo que abandonar el proceso. Brandão declaró que dejó de hacer algunos ejercicios en el primer encuentro porque se sintió intimidado por el espacio y las personas que lo rodeaban, las que, aunque eran desconocidas, lo hicieron sentirse muy tímido. Sin embargo, el estudiante logró mezclarse con las personas y hacer otros ejercicios teatrales con los que se sorprendió por las posibilidades que encontró en el espacio abierto y en las personas que transitaban. En la experiencia con Simone Portugal, ella no usó ejercicios preparatorios de aula para comenzar la interacción en la calle. Ella ya partió hacia una relación sensible, imitando ritmos, formas de caminar, de andar, de hablar y también interactuó en grandes desplazamientos. Por lo tanto, ella no se basó en ejercicios de preparación ya conocidos y buscó experimentar el espacio en un sentido más inventivo. En el

caso de Júlia Anastácia, intentó probar varios ejercicios de preparación física. En sus comentarios, habló de lo enriquecedores que son el espacio abierto y el intercambio con las personas. Dijo que, al estar en un espacio universitario, sentía que la gente aceptaba más fácilmente su comportamiento.

Es interesante leer la percepción de las actrices en el proceso de creación de *esquemas dimensionales*. Traigo el discurso de Simone Portugal (informe del 5 de diciembre de 2016) sobre este proceso:

El proceso de creación del *esquema dimensional* fue gradual. Realizamos tres encuentros en el espacio abierto de la UFBA Ondina para que, finalmente, se describiera el esquema. El objetivo era elegir una secuencia de estiramientos, ejercicios de calentamiento y prácticas de voz y cuerpo, y unirlos cuidadosamente para que pudieran repetirse en la investigación para mi entrenamiento de actriz. La calle sería el espacio para la experimentación. La pregunta inicial que me hice fue “¿qué me traería de diferente la calle para mejorar mi formación como actriz?” La mayor dificultad al principio fue analizar y dejar en claro lo que trabajaría en cada celda que se estaba haciendo, lograr que la técnica fuera consciente. La pauta inicial fue exactamente esta: descubrir por qué hago todos los movimientos y, al momento de hacerlos, entender qué se estimula/trabaja. Fue emocionante buscar un repertorio que pudiera cerrarse como un plan de exploración. Me llevó un tiempo entender que no se trataba de una improvisación sino de un plan secuencial cerrado. Lo que pondría dentro de ese espacio de tiempo fue a mi criterio, ya que no había dirección e indicación de qué colocar en el sentido de la partitura.

Este criterio fue alentado por mí. A diferencia de la investigación en la maestría, en la que presenté los contenidos, y luego los estudiantes crearon sus *esquemas*, en este proceso quería ver las propias metodologías de trabajo de las actrices y no interferir en las formas de utilizar la calle como lugar para la preparación teatral. Quería que ellas me presentaran nuevas formas de estar en la calle, de entrenar en los espacios públicos. Traté de tener cuidado con mis declaraciones para alentar esta autonomía en su trabajo. Lo que hice fue dar indicaciones según lo que percibí en las apuestas de cada una de ellas. En el caso de Simone Portugal, la insté a improvisar menos y hacer ejercicios más centrados, para relacionar estas búsquedas con lo impredecible de la calle. Por lo tanto, la improvisación no sería un ejercicio impuesto por ella, sino una exigencia del espacio público.

Debía tener mucho cuidado porque la tendencia inicial era saltar partes porque todavía estaba en la fase de memorización. Durante mi entrenamiento nunca había creado un repertorio de entrenamiento cerrado. Los calentamientos y estiramientos eran casi siempre conducidos por alguien, cuando no, sacaba el recuerdo del momento, pero nunca había sido una repetición con un comienzo, un medio y un final. Es decir, a partir de esta investigación, me puse en la posición de organizarme como una actriz que entrena su propio proceso, ya que todo lo que vino a ser usado vendría de mi trayectoria y no había influencia directa en el contenido creado. Solo indicaciones de por qué se realizó cierto ejercicio y cuál fue su propósito (informe del 5 de diciembre de 2016).

Después de estas tres sesiones de creación de los *esquemas dimensionales*, salimos para comenzar a experimentar en otros espacios públicos de El Salvador. En las primeras salidas, las actrices experimentaron sentimientos de incomodidad e inseguridad, según este testimonio de Júlia Anastácia (informe del 8 de diciembre de 2016):

Tengo vergüenza. Todavía no me siento cómoda haciéndolo en la calle.

Me obligó a buscar miradas para tener una relación con un transeúnte, me obligó a no cerrar los ojos y pensar que estoy en un salón de clases.

Y este de Simone Portugal (informe del 5 de diciembre de 2016):

Me sentí expuesta y pequeña frente al tamaño del espacio que ocupaba y de lo ocupado por cantidades numerosas de personas. Estiré, estaba nerviosa, sentí que mi voz no llegaba al espacio. En el momento de la expansión, parecía que estaba haciendo movimientos automáticos a pesar de estar experimentando, todo era más grande que yo. Improvisé frases sobre el golpe al momento de hacer acciones con principio, medio y final. Sentí que necesitaba trabajar y practicar mucho para que la situación estuviera en mis manos. Me desestabilicé cuando escuché los comentarios “hay locos para todo” y “nunca haría eso”, pero me mantuve haciendo las formas siguiendo lo que había comenzado.

Después de cada actuación, hablamos con las actrices sobre lo que habían experimentado y les comenté sobre eso. Estos comentarios estaban destinados a fomentar la búsqueda de una relación con los transeúntes y también a mejorar el *esquema*. Para ello, alenté la ejecución de movimientos de mayor riesgo y acrobacias, como posiciones invertidas y saltos.

Vi algunos cambios en los *esquemas* de las estudiantes que asimilaban mis provocaciones. Sin embargo, me di cuenta de que los ejercicios que trabajaban personajes o actividades de actuación que provocaban sentimientos tenían menos peso en los *esquemas*, y que el trabajo con diferentes emociones no aparecía mucho.

Cabe aquí explicar lo que entiendo por *juego teatral*, para dejar en claro lo que se les pidió a las estudiantes. Las explicaciones dadas en sus obras por Viola Spolin (2007: 1) sobre el concepto exponen la relación que crean las personas que juegan o interactúan en la escena. Esta interacción tendría las siguientes características:

A través de la depuración de la percepción sensorial, los juegos teatrales –a contramano del énfasis en la inventiva, la interpretación o la dramaturgia – buscan promover la experiencia del acuerdo tácito colectivo. En ellas, la fábula no es un punto de partida, sino un resultado de la acción y la “fiscalización” de objetos, lugares, emociones –ejes del aprendizaje teatral– siempre está vinculada a la escucha cuidadosa del compañero. Al entrar en relación con el compañero de juego y construir físicamente una ficción compartida con los jugadores en la audiencia, se aprende cómo se da la significación en el teatro.

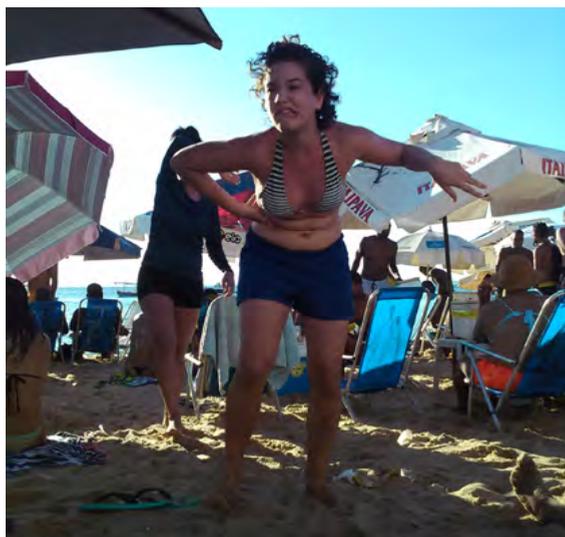
Después de una de las salidas, cuando sentí que las dos muchachas se volvieron muy frías en su relación con los transeúntes, les propuse la búsqueda de un nombre para cada parte del esquema. Además, solicité la determinación de una emoción diferente en cada una de estas partes, creada a partir de diversas estrategias, como, por ejemplo, decidir de antemano si fuera alegría, tristeza, soledad, etc., como lo hizo Michael Chekhov (1955) en su propuesta del “gesto psicológico”. O buscar clichés o arquetipos, tales como la anciana, el niño, el policía, la prostituta, etc. Y, además, encontrar justificaciones claras para las acciones, tales como: corro porque me estoy escapando del ladrón, camino de cierta manera porque el suelo está caliente, muevo mis brazos de alguna manera porque me estoy desperezando, etc.

Gracias a esto, algunas acciones han cambiado en los *esquemas*. La mayor evidencia apareció en el caso de Simone Portugal. En una de sus acciones, probó un estereotipo de mujer enojada, “machona”, que era un personaje en una obra de teatro en la que estaba trabajando. Este caso particular nos llevó a repensar cómo podría funcionar la emoción en la calle debido a la reacción de los tran-

seúntes cuando dejan de tener contacto con ella e incluso intentan ignorarla. La atmósfera de tranquilidad y colaboración se volvió hostilidad, y la gente empezó a tenerle miedo a la actriz. Esto significaba que, incluso en momentos posteriores del *esquema*, en los que las emociones eran más suaves, ya no era posible establecer una nueva interacción con los transeúntes.

Esta situación nos trajo algunas preguntas. Si uno de los objetivos de salir a la calle es relacionarse con los transeúntes, ¿es mejor no recurrir a emociones que causen desconfianza o miedo? Pero si este fuera el caso, ¿tendríamos que renunciar al territorio de la formación de la actriz, donde se prueba toda una gama de interpretaciones, para entrar en un lugar de complacencia con los transeúntes para ganar su atención y comunicación? ¿Cómo lograr un equilibrio que le permita a la actriz probar un alcance de gestos emocionales agresivos, fuertes y combativos, sin perder la relación con los transeúntes?

Figura 2 – Simone Portugal ejecutando su esquema en la playa de Porto da Barra, Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

El mismo día que Simone Portugal hizo su *esquema*, que provocó indiferencia y hostilidad en los transeúntes, yo también realicé mi *esquema*. Al principio, intenté establecer relaciones de confianza con las personas que comenzaron a

ver mis acciones. Había hombres en la puerta de un bar, algunos vendedores ambulantes y transeúntes que pasaban por allí. También había un grupo de taxistas con comportamientos típicamente machistas en relación con mis acciones. En una parte del *esquema*, donde bailo improvisadamente con movimientos de danza contemporánea, danzas modernas y afros, decidí abordarlos, buscando una calidad en los movimientos que mostraran ira, agresividad y hostilidad. Se dispersaron y dejaron de reír, sus rostros se pusieron serios. Sin embargo, en paralelo, seguí relacionándome con otras personas, buscando complicidad y confianza. En esta ocasión, no perdí la atención de los taxistas, que comenzaron a mirar seriamente, ni de las otras transeúntes que continuaron mirándome.

Simone Portugal y yo debatimos sobre mi experiencia y, aunque nos dimos cuenta de que no había respuestas plenas a las preguntas planteadas anteriormente, sí había algunas nuevas posibilidades para continuar probando el espacio público, teniendo en cuenta sus temores, machismos y prejuicios. Concluimos que este trabajo hace posible encaminar respuestas a las preguntas planteadas y, con cada experiencia, estas respuestas cambian. Desde mi ejecución del *esquema* de ese día, podemos decir que no tenemos que aceptar ningún tipo de violencia. Por mucho que nos centremos en el entrenamiento en la calle, podemos, sin dejar de hacerlo, responder a estas agresiones. Y también podemos sembrar un grano de miedo hasta el punto de casi romper la relación con los transeúntes. La actriz tendría que aprender a medir la intensidad de las emociones, para no dejar de sentirlas y no perder el contacto con quien está en la calle.

Las relaciones con los transeúntes, a lo largo de las ejecuciones, no eran frecuentes. En la práctica, fue uno de los aspectos más laboriosos. Les sugerí opciones de acciones para llevar a cabo en la calle con el objetivo de establecer más relaciones. Algunas de estas acciones fueron: pensar en preguntas simples que podrían hacerles a las personas que pasaran cerca de ellas. Pero, según los relatos de las actrices, esta indicación no funcionó mucho:

Julia Anastácia: Practiqué preguntarle a la gente si me escuchaban mientras decía el texto, pero sentí como si estuviese forzando la barra (informe del 8 de diciembre de 2016).

Simone Portugal: Fue difícil mantener relaciones. La gente rompía la conexión con la mirada o se volvían cuando las miraba. Logré hacerle un par de pregun-

tas a un transeúnte sobre mi alineación durante el saludo al sol¹ (informe del 5 de diciembre de 2016).

También sugerí que emitieran sonidos, discursos o textos tanto para las personas cercanas como para las que estaban lejos. Entonces funcionó mejor:

Julia Anastácia: La voz proyectada para una persona me ayuda a tener más subtextos: “¿Puedo hacerlo, puedo alcanzarlo? ¿Hasta dónde llego con esa persona?”. Siento que me preparo mejor al dirigirla (sic) a alguien, además de facilitar la interacción (informe del 8 de diciembre de 2016).

Varias reflexiones y transformaciones ocurrieron a lo largo de las ejecuciones. Les dije que, en la relación con las transeúntes, deberían asumir un estado de preparación, que yo había estudiado en la maestría y que Tadeusz Kantor (2010) define como “exactamente similar e infinitamente extraño”:

La aparición de lo *exactamente similar e infinitamente extraño* es el resultado del contacto con la calle, es otra condición producida por la actriz para enfrentar el desafío y que proporciona una práctica artística [...] En la ejecución de los esquemas en las calles, este aspecto permitió a actrices y actores mantenerse presentes y conectados en todo momento. Permanecer en ese estado hizo que tuvieran todos los sentidos atentos lo que estaba sucediendo en la calle. (Bonilla, 2014: 74)

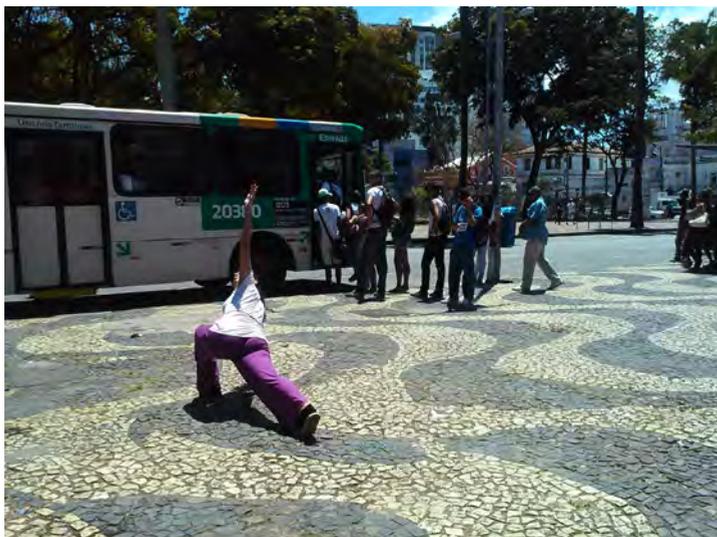
Dado que la actriz no asume una postura eminentemente teatral, pero tampoco quiere permanecer en el estado cotidiano, lo *exactamente similar e infinitamente extraño* aparece como un punto entre estos dos niveles. La actriz deja su comportamiento diario para asumir un estado de alerta y de juego. Este estado nos permite enfrentar la calle, donde “sin vestimentas teatrales o escenarios que generen una espectacularidad abiertamente, puede hacer que el público perciba al actor apenas como un loco [...]” (Bonilla, 2014: 74). Por lo tanto, asumir aquel estado ayuda a mantener, proponer y permanecer en el espacio público, es una especie de generador de fuerza y coraje que permite una comunicación y una interacción más intensas.

Llamé la atención sobre este estado después de ver cómo las actrices dejaban de hacer sus *esquemas* para mantenerse en contacto con la gente, responder sus preguntas y escuchar sus comentarios. Esta relación hizo que la actriz

1 Secuencia de Hatha Yoga.

perdiera la energía y la atmósfera ya creadas en el espacio con otras transeúntes. Después de mantener estas conversaciones, ellas volvieron a su *esquema*, teniendo casi que empezar de cero, según el testimonio de Simone Portugal: “Me di cuenta después de que, cuando paré para hablar con la gente, perdí la energía del entrenamiento” (informe del 5 de diciembre de 2016).

Figura 3 – Julia Anastácia ejecutando su esquema frente al Teatro Martin Gonçalves, Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

Sin embargo, al buscar otro tipo de relación, nos dimos cuenta de que este estado no permitía establecer mucho contacto con los transeúntes, ya que mantener la comunicación de una manera extracotidiana era muy anormal para las personas, lo que causaba cierta inseguridad e incomodidad. El transeúnte se siente incómodo porque no le queda claro quién es esta chica que hace movimientos tan extraños. Esto que se presenta como una de las ventajas de la propuesta, al momento de intensificar las relaciones con los transeúntes se convierte en un factor limitante. Muy pocas personas quieren relacionarse con lo diferente, temen estar expuestas al ridículo. Pero ¿cómo no abandonar el *esquema* o la atmósfera ya creada y continuar o aprovechar los discursos de los transeúntes cuando deciden relacionarse?

Me acordé de los terreiros de candomblé. En ellos, la espiritualidad y la cotidianeidad coexisten muy de cerca, sin muchas fronteras entre sí. Un objeto ritual puede convertirse en otro momento en un juguete o un objeto para el uso diario, sin relaciones rígidas; ellas cambian según las circunstancias que surgen. Esto nos aleja aún más de ese comportamiento ritual del “actor”, un estado que está sacralizado hasta el punto de que el artista se convierte en una figura santa, que difícilmente entraría en contacto con la gente común, especialmente en la calle, donde el espacio sagrado es vencido por el comportamiento pagano.

Con todo esto, les dije a las actrices que usaran el *sentipensar*, una filosofía de origen africano, y que probaran, de esta forma, el relacionamiento en los espacios públicos. Así, podrían salir del estado *infinitamente extraño* para entrar con rapidez en lo *exactamente similar* y relacionarse con una vida cotidiana que ofreciese confianza a las personas en la calle, alcanzando de esta forma a mantener relaciones más duraderas o, al menos, más frecuentes. Advertimos que este *exactamente similar* podría mantener el mismo estado de preparación para no perder lo que ya se ha logrado o podría servir como un desafío, ya que deja caer algo que ya se logró para volver a levantarlo al nivel que se tenía antes.

Esta propuesta está en línea con otra conclusión a la que llegué en la maestría. Uno de los aspectos encontrados en este proceso de investigación fue la *precisión* y la *flexibilidad*, que pedían lo siguiente para la realización de los *esquemas dimensionales*:

[...] la actriz tiene que intentar hacer el esquema con precisión y justeza en sus movimientos, secuencias y discursos. [...] En esto consiste la flexibilidad: la actriz o el actor se da el placer de reaccionar a las acciones de la calle, pero nunca abandona su esquema, busca el momento adecuado para volver a él y continuar con la misma precisión que antes. (Bonilla, 2014: 67)

Después de la defensa de la maestría, del consejo del profesor Eduardo Coutinho, quien formó parte de la junta, y de las experiencias que tuve a lo largo de los años, puedo decir que, a este respecto, lo realmente importante es la *flexibilidad* sobre la *precisión*. Buscar la corrección de los movimientos no debería ser una prioridad frente a la posibilidad de establecer relaciones con el espacio. Mantenerse flexible permite una mayor interacción: este estado propuesto por

la *Kalunga*² y otras filosofías africanas como la “mandinga”³, tan llamada en la capoeira, son otros estados de atención que generan un juego flexible, ya que permiten mantener un estado escénico al mismo tiempo que aceptan salir de él para buscar otros estados, como lo cotidiano, lo *exactamente similar*, la complicidad, el juego o la confianza. El juego se expande más allá de una ritualización y sacralización del estado del actor, que solo limita y coloca barreras entre aquellos que logran la santidad y aquellos que no lo hacen y permanecen en el nivel pagano.

Los lugares comerciales de la ciudad (Avenida 7 Setembro, Lapa, Praça da Piedade, 2 de Julho, Comércio) fueron los espacios que proporcionaron más opciones de relacionamiento y ayudaron a ampliar la práctica de los análisis realizados. Estos espacios, por los comentarios de las actrices, eran más ricos en relaciones e interacciones.

Comenté con ellas que debían aprovechar el espacio y lo que ofrecía, como los comportamientos de las personas, los sonidos que se producen en la calle, los gritos de los vendedores o los ruidos repetitivos, y que intentaran incorporar eso en sus *esquemas*. Después de algunas ejecuciones, las narraciones de las actrices mostraron cómo ellas fueron saliendo de la incomodidad para disfrutar del entrenamiento en la calle:

Julia Anastácia: Muchas voces y muchos otros cuerpos aparecieron al imitar a las personas. Creé muchas historias en mi cabeza, fue genial para los descubrimientos. Hoy no me sentí tan avergonzada, de hecho, realmente sentí que trabajé, que ejercité y descubrí cosas (informe del 8 de diciembre de 2016).

Simone Portugal: Fue una nueva situación en mi formación. Aprender a lidiar con el transeúnte y, al mismo tiempo, continuar entrenando, usar las situaciones que ocurren para entrenar (informe del 5 de diciembre de 2016).

Sin embargo, quería buscar otras metodologías u oportunidades para aprovechar el espacio público. Hasta entonces, los *esquemas dimensionales* habían contribuido al nivel de trabajo individual, lo que coloca a la actriz en una exigencia particular, no solo por enfrentar el espacio público de las ciudades de

2 Línea que cruza océanos y continentes más allá de las montañas de Occidente y permite el diálogo entre los mundos de los vivos y los muertos, así como otras posibilidades simbólicas que se extraen de ellas, según la conciencia cósmica de los Bacongós: pueblos del antiguo Reino del Congo (São Bernardo, 2017)

3 Filosofía y costumbres del antiguo imperio Mali del África Occidental.

Abya Yala y su complejidad, sino también por asumir esta experiencia sola y sin símbolos que puedan protegerla bajo un marco teatral o espectacular.

Figura 4 – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando sus esquemas en un corredor entre la Avenida 7 de Setembro y Carlos Gómez.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

Aprovechando las inspiraciones que surgieron, como resultado de las lecturas y sugerencias de otros enfoques en el espacio público, les propuse llevar a cabo nuevas actividades que no fueran los *esquemas dimensionales* individuales. Quería probar experiencias que comprometieran tanto el entrenamiento con el espacio como el ejercicio de la relación entre actrices. En una de las salidas, hice la propuesta de realizar al mismo tiempo y en el mismo lugar los *esquemas dimensionales* de las dos actrices. Este intento ocurrió dos veces, y noté que los *esquemas*, por haber sido creados desde una perspectiva individual, no ofrecieron a las actrices motivaciones para realizar un trabajo conjunto más allá de la relación con el espacio. Entonces, hice un nuevo intento: pasé una secuencia de ejercicios básicos que debían incrementarse con ejercicios que las actrices propondrían. Mis propuestas de ejercicio se describen en la siguiente tabla:

Cuadro 4 – Propuesta 1 de ejercicios para esquemas grupales.

| | |
|--------------------------------------|---|
| Recorrer el espacio | Mirándose todo el tiempo, entre las dos y las personas en el espacio. Mientras recorren, hacen ejercicios de acondicionamiento vocal. |
| Juego de la pelota imaginaria | Una lanza a la otra una pelota imaginaria que recorre el cuerpo de cada una, sabiendo que la pelota tiene voz, y por cada parte del cuerpo que pasa, saldrá un sonido diferente. Intentar lanzar la pelota a los transeúntes. No quedarse en un espacio. |
| Juego de convenciones | Cada actriz lanza una de las siguientes convenciones (a, b, c) en cualquier momento. Las convenciones cambian de vez en cuando. a) Muévete por el espacio con diferentes saltos. b) Di tu nombre en diferentes tonos y volúmenes. c) Bailar cualquier baile de salón. |
| Diálogo | Decir el siguiente texto como si fuera un diálogo entre las dos, con movimientos corporales a nivel del suelo: Uno: ¡Lánzale la piedra a Geni! Otro: ¡Lánzale la piedra a Geni! Uno: ¡Ella está hecha para ser golpeada! Otro: ¡Es buena escupiendo! Uno: ¡Se lo puede dar a cualquiera! Otro: ¡Maldita Geni! |

Fuente: Elaborado por la autora

Las actrices propusieron los ejercicios organizados en la siguiente tabla:

Cuadro 5 – Propuesta 2 de ejercicios para esquemas grupales.

| | |
|---------------------------|---|
| Canción | <i>Mané pipoca</i> <i>M - a - má</i> <i>N - e - né</i> <i>Mané</i> <i>P-i - Pi</i> <i>Mané pi</i> <i>Pe - o - pó</i> <i>Mané pipó</i> <i>C - a - cá</i> <i>Mané pipoca</i> |
| Contacto expandido | Una toca una parte del cuerpo de la otra, que debe realizar un movimiento a partir de la parte del cuerpo que fue tocada. |
| Dichos miserables | Una moldea el cuerpo de la otra, dejándolo en una forma extraña. Desde esta posición, la actriz debe pronunciar un texto con la sensación que produce esta postura. |

Fuente: Elaborado por la autora

Las actrices realizaron estas nuevas secuencias, combinando el orden de los ejercicios y haciendo pequeños cambios en cada uno de ellos. Esta experiencia le dio un tono diferente a la relación con el espacio y las personas. También fue interesante realizar ejecuciones con una colega porque, al sentirse acompañada, la acción es más emocionante.

Me di cuenta de que surgió una mayor exigencia por parte de las actrices cuando estaban juntas en el espacio, porque, al hacer el *esquema dimensional* individual, el ritmo puede caer fácilmente si la actriz se siente cansada o desanimada, pero, al entrenar juntas, mantener la relación, tanto con la calle como con la compañera, exige estar más alerta y activa.

La relación con el espacio físico se expandió, ya que las actrices sintieron una mayor confianza para experimentar con las formas físicas del espacio. Sin embargo, la relación con las personas ha disminuido, ya que esta audiencia delimita un poco más el sentido espectacular de la presentación de la escena. En esta etapa, las personas quieren asumir la condición de espectadoras. Sin embargo, creo que todavía se puede explorar algún tipo de interacción con esta proto-platea.

La experiencia en El Salvador me ayudó mucho en el diseño de lo que sería el laboratorio *Salón: Calle Lationamericana*, que se ejecutó en las siguientes ciudades. Los ejercicios probados con las actrices, además de presentarme las múltiples posibilidades de reacción de los transeúntes, me mostraron que hay diferentes poderes de interacción en los diferentes espacios de las ciudades. Ciertamente, puedo decir que esta experiencia me ha dado un mayor dominio de los espacios públicos y de las acciones que pueden enriquecer la relación con las transeúntes. Mi campo de investigación pudo enfocarse más con esta experiencia, las reflexiones que tuve con las estudiantes fueron un material muy valioso para esta investigación.

A continuación, quiero destacar los aspectos que, a partir del trabajo en las calles de Salvador con Júlia Anastácia y Simone Portugal, continuaron acompañándome a lo largo de los laboratorios y en los análisis posteriores de esta investigación.

Una de las primeras anotaciones, que seguí repitiendo en los siguientes laboratorios, fueron dos advertencias antes de que comenzaran las acciones en la calle. Una es entender el cuerpo como un ser o el cuerpo como *soma* (Fernan-

des, 2015). Al planificar *esquemas dimensionales*, la actriz tiene que tener esto en cuenta. Ella puede hacer ejercicios que prioricen el funcionamiento de la voz o movimientos que apunten a revisar una determinada técnica o ritmo, pero la voz y el movimiento no se pueden separar, siempre están juntos en un conjunto orgánico, holístico y completo que es el ser, el yo, el cuerpo.

La segunda advertencia es sobre el impacto que el espacio público tiene en los primeros contactos. En este sentido, siempre he hablado de dos relaciones. Una tiene que ver con escuchar el espacio, saber qué dice, propone, mueve, distrae y muchas otras cosas. Con estas relaciones, la actriz debe jugar, responder, inspirarse, escuchar y responder. Esta acción es difícil porque no se realiza en un aula cerrada, que nunca tiene nada que decir, que es algo a lo que los estudiantes están acostumbrados. La segunda relación es de intimidación. En las primeras salidas, el actor se siente muy intimidado por el espacio. Esto genera que él no pueda hacer muchos movimientos y, sobre todo, no emitir ningún sonido. La voz altera enormemente el espacio público, especialmente si tiene un carácter escénico o un volumen un poco más alto de lo normal. Al hacer prácticas callejeras, es muy común que los actores no hablen en voz alta o no usen el sonido dentro de los *esquemas*. Por eso decidí dar esta advertencia al inicio del proceso.

Otra conclusión que permaneció en los laboratorios posteriores fue el estado en el que el actor se encuentra en la calle. Éste, que puede estar entre lo *infinitamente extraño* y *exactamente similar* y que, en esta asumida condición de *extrañeza*, se comunica de la manera más *similar* con los transeúntes mientras hace su *esquema*. Un *esquema* que es completamente *flexible* para que la actriz, sin olvidarlo, pueda tener “una atención constante, amplia y total, que le permita absorber y decodificar los acontecimientos” en el espacio público, como lo describe Ana Carneiro (2005: 131) en su análisis del *presentador-narrador* de las obras del grupo teatral *Tá Na Rua*.

Entre la extrañeza, la similitud y la flexibilidad, la actriz se sitúa en un estado más cercano al popular que al erudito, al pagano que, al sagrado, entrando y saliendo, transformándose y paseando por diferentes emociones, lo que le permite tanto encontrar complicidad en las transeúntes, como permitirles expresar sentimientos de disgusto, apatía o ira, con el objetivo de experimentar diferen-

tes rangos emocionales y sus respectivas reacciones en las personas que pasan y habitan las calles.

La última conclusión de la experiencia en El Salvador fue que me pareció necesario trabajar en grupo, por más que esto cree una condición más teatral en las calles y se pierda un poco la naturaleza del espacio urbano que se convierte en un escenario. El trabajo colectivo es importante para tener otros tipos de exploraciones, tanto en relación con los transeúntes como en el uso de diferentes herramientas escénicas, que no aparecen en el trabajo individual. Al trabajar en grupos, las actrices aumentan el foco de atención, lo que aumenta la exigencia porque, además de tener la percepción de todos los puntos en los que se trabajó en las secuencias individuales, deben enfocarse en la relación con los colegas con los que están trabajando.

São Paulo, Brasil

Febrero de 2017

El laboratorio hecho en São Paulo se realizó con el grupo de la materia Prácticas callejeras, dirigida por el profesor Eduardo Coutinho, del curso de pregrado en Artes Escénicas en la Escuela de Comunicación y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo (USP). El laboratorio fue intensivo. El profesor propuso que se hiciera durante siete días, durante ocho horas cada día. Este fue un gran desafío para mí porque, además de ser el primer laboratorio que hacía en el trabajo de campo para esta investigación, el período propuesto exigió mucho más de lo que imaginaba.

Para esta ciudad había planeado un laboratorio pensando en las experiencias que tuve en los talleres realizados tanto en el proceso de maestría como en otros en el camino hacia el doctorado. Puse en orden diferentes contenidos que podrían ayudar a los participantes a crear su *esquema dimensional*. Eran los mismos contenidos que describí en la introducción de este enlace, pero en este caso arriesgué un nuevo conjunto de procedimientos. Como el trabajo con las estudiantes en El Salvador no fue precedido por ningún taller, y ellas lograron crear sus *esquemas* con mucha contundencia, propuse una primera reunión con

los estudiantes de la ECA para que esa autonomía pudiera tener lugar. Entonces le pedí a la clase que comenzara a calentar y hacer los ejercicios que usualmente usan antes de tener una práctica escénica. Los dejé calentarse por más de una hora. Quería saber qué herramientas usaban para entrenar. Entonces, comencé a preguntar: “¿Qué tipo de energía estás usando?”, “¿Dónde está el trabajo de la voz y el cuerpo?”, “¿Podrías arriesgar más en el uso del cuerpo y la voz?”. Al hacer este tipo de preguntas, me llevó otra hora estimular su práctica. Incluso cuando me di cuenta de que la clase estaba agotada física y psicológicamente, continué con mi planificación.

En los testimonios de las estudiantes, al final del laboratorio, expresaron un sentimiento de incomodidad y desesperación en relación con esta primera propuesta. Todas esperaban que yo indicara cómo deberían preparar su cuerpo para una actividad escénica, además de una acción más teatral después de ese espacio. Según las palabras de Agmar Beirigo (informe del 11 de febrero de 2017):

Estaba esperando la dirección del ejercicio. Esperaba una dirección del otro, de alguien que me está mirando, alguien que tiene una investigación en la que estoy inserto. Esperaba la conducción de mi propia investigación de actor por otra persona, hablando pragmáticamente.

La autonomía desarrollada con las estudiantes de Salvador no se repitió con este grupo. Por sus reacciones, demostraron que no creían en un espacio de búsqueda propia, quedando a la espera de mis indicaciones. Fue muy incómodo para este grupo comenzar un espacio donde eran ellos los que tenían que buscar su propio material.

De los siete días, planeé quedarme en el aula durante los primeros tres días, revisando los contenidos generales del laboratorio. El profesor Eduardo Coutinho siempre estuvo conmigo durante todo el intensivo. Esto fue muy valioso porque había sido miembro de la mesa de mi maestría y, por lo tanto, ya conocía mi investigación. Durante esos días fue un orientador, me habló de varios aspectos relacionados con el diseño del laboratorio, como por ejemplo de los ángulos que podría mejorar o tener en cuenta para una mayor contribución a mi proceso. Después del primer día, analizó mi propuesta de dejar que el espacio de preparación de la clase se desarrolle con mucha independencia. Dijo que es necesario que las personas sepan que la educación y el entrenamiento

necesitan autonomía, pero que esta conciencia debe llegar en un proceso y no por sorpresa. Debido a la falta de libertad que tienen los estudiantes durante la graduación, las clases esperan recibir órdenes de los profesores que, a su vez, esperan que los grupos de estudiantes cumplan con sus demandas. Con esta tradición de la formación que proviene de los primeros años de la infancia, era muy difícil que la clase comprendiera mi propuesta y aprovechara la “libertad”. Coutinho me aconsejó, para los próximos encuentros, recuperar la condición de líder para ganar la confianza del grupo y motivarlo a continuar en la experimentación. Quería mantener una metodología que no fuera tan conducida, pero después de las sugerencias del profesor, en los siguientes dos encuentros di clases más tradicionales de preparación actoral. Esta decisión también fue sustentada por la práctica nada convencional que la clase haría días después en la calle, ya que esta acción en el espacio público, como destacó Coutinho, sería muy llamativa para los participantes.

Por lo tanto, la clase se mostró más motivada en otras reuniones, participando en un taller completamente guiado por mí. Trabajamos elementos de plasticidad, posiciones invertidas, relaciones corporales y, también, mi versión del Cubo de Laban. Tanto Coutinho como la clase encontraron este último contenido importante para sus procesos de formación. Sobre esto, el profesor comentó que, con la metodología que desarrollo, logro darle al participante un poco de libertad, al mismo tiempo que no dejo de guiarlo. Las estudiantes también comentaron cómo funcionó este elemento en sus experimentos. A continuación, transcribo la impresión de Gabrielle Távora (informe del 11 de febrero de 2017):

Es interesante porque tienes de dónde partir para ir a hacer algo en la calle. Y para percibir nuestros vicios y clichés de actuación. “Siempre uso gestos con esta calidad de movimiento; ¿cómo usar a los demás?” A través del Cubo de Laban [sic], puedo experimentar otras cualidades de movimiento en mi propio cuerpo y observar a otras personas. Ver comportamientos y cuerpos es un adicional a este trabajo de investigación del propio cuerpo de la actriz.

También cito a Isadora Scoralick (informe del 11 de febrero de 2017):

En cuanto al concepto del Cubo de Laban, me encantó conocerlo. Cuando leí las características del movimiento --cortado, continuo, recto, curvo, pesado, ligero, pensé en aún más posibilidades: cuerpo pesado + voz ligera; cuerpo cor-

tado + voz continua ... Quería hacer más combinaciones, pensé que era posible hacerlo más complejo y abrir nuevos caminos.

Tuvimos un momento en el que la clase trajo ejercicios para compartir. Muchos de ellos eran juegos para activar la atención escénica que creaban un ambiente muy festivo en la sala. El estudiante Agmar Beirigo presentó un baile que tiene sus orígenes en las culturas del *sertão* brasileño. Debido a la proximidad a algunos bailes que conozco del resto del continente, me pareció muy pertinente conservarlo para los próximos laboratorios.

La primera salida a un espacio público fue el cuarto día, en el campus de la USP. En ese espacio, le pedí al grupo que hiciera una primera revisión de cuál sería su *esquema dimensional*. Les dije que aprovecharan el espacio abierto. En esta jornada también revisamos elementos de trabajo vocal. El mismo día, en el segundo turno, revisamos los elementos que comparto de la capoeira. Para mi sorpresa, nadie en la clase había hecho capoeira antes. Esperaba que, estando en Brasil, alguien seguramente hubiera pasado por algún grupo o espacio de entrenamiento con capoeira, pero eso no ocurrió.

En el mismo espacio, le pedí a la clase que se reuniera en pequeños grupos de dos o tres participantes para que pudieran describir cuál sería su entrenamiento grupal.

Al día siguiente nos encontramos en el Parque Trianon, en la zona central de São Paulo. Allí pedí, el primer día, que cada estudiante revisara su *esquema* individual y también aprovechara la influencia del espacio y, aún más, de los pocos transeúntes que pasaban por los senderos del parque. Después de eso, en el mismo parque, cada estudiante presentó lo que había logrado para toda la clase.

Continuando en el parque, por la tarde les pedí que trabajaran en la creación del *esquema* por grupos. Se hicieron las mismas recomendaciones: dejar que tanto el espacio como los transeúntes tuvieran influencia. El trabajo en grupo fue mucho más fácil para esta clase. De la misma manera que sucedió en El Salvador, el trabajo grupal, incluso creando un ambiente más teatral y, por lo tanto, haciendo que la calle pierda un poco su carácter, dejó a los estudiantes más seguros y abiertos al riesgo en la relación con las transeúntes. Algunas experiencias interesantes sucedieron, como comenta Isadora Scoralick:

Una experiencia que me gustó mucho fue en el parque Trianon, cuando mi grupo comenzó a jugar juegos de teatro, y algunos transeúntes se unieron a nosotros. Cuando aprendimos esos juegos, estábamos en clase, en el curso de teatro, con una profesora. Todos estábamos acostumbrados a este tipo de actividad y seguimos las instrucciones normalmente. Pero hacerlo en la calle es otra cosa. La gente no tenía contacto con las clases de teatro, por lo que las instrucciones que dimos les parecían muy extrañas. Se rieron, hicieron muecas, jugaron de manera diferente a la nuestra. Fue una reunión muy buena, muy interesante. Valió la pena haber participado en el intensivo (informe del 11 de febrero de 2017).

Y también Gabrielle Távora:

Disfruté mucho de los ejercicios en el parque Trianon, en grupo. Me conecté con las disciplinas de Juegos Teatrales y Acción Cultural. Una cosa es que tú propongas un juego a tus colegas universitarios que hacen teatro, y otra cosa es comenzar un juego en la plaza, y poco a poco la gente se animará a ser parte de eso (informe del 11 de febrero de 2017).

Tuvimos dos reuniones más, en Anhangabaú el sábado por la mañana y en la Avenida Paulista un domingo, ambas en el área central de la ciudad. En estos dos momentos, la instrucción fue recorrer las calles y pasar todos los *esquemas*, tanto los individuales como los grupales, uno por uno. El sábado hice mi *esquema* primero. Después de mi ejecución, que en realidad se hizo más por mi deseo de intervenir en la calle en São Paulo que por hacer una demostración para la clase, algunos estudiantes dijeron “ahora está más claro lo que tenemos que hacer”. Este comentario fue muy provocativo para mí, lo que me motivó a partir de ese momento a hacer siempre mi *esquema* antes de que cada persona del grupo hiciera el suyo.

Los dos espacios presentaron lógicas diferentes. Anhangabaú, siendo una zona comercial y con fuerte evidencia de la desigualdad en São Paulo, nos hizo pensar en contextos políticos y de clase social. Tenía un ambiente hostil y frío. Sin embargo, los transeúntes no dejaron de interferir en las acciones de los estudiantes. Desde hombres que admiraban el trabajo realizado por los grupos hasta mujeres religiosas que se bendecían y borrachos que se paraban gritando o cantando cosas a los estudiantes.

La violencia de género también fue muy evidente en las reacciones de los transeúntes. Destaco dos episodios aquí. Uno de los estudiantes, rubio, con una altura de aproximadamente un metro con ochenta, corpulento, al hacer su *esquema* al lado de un lugar donde los habitantes de calle tenían sus tiendas, no tuvo interferencias directas, nadie se le acercó para decirle nada. A pesar del hecho de que varias mujeres pasaron, observaron y sonrieron. En el caso de otra estudiante, con una altura de aproximadamente un metro y sesenta, delgada y blanca, que ejecutaba su *esquema* cerca del Teatro Municipal, varias personas pasaron haciendo algunos comentarios, de frases religiosas como “la sangre de Cristo tiene poder”, hasta comentarios de hombres que mostraron un ataque por su condición femenina, según el testimonio de Gabrielle Távora:

Esta “exposición” que tuve durante unos minutos también me hizo notar una condición de género en la que nunca había pensado mientras actuaba en escenarios en espacios cerrados. En un ambiente donde hay varios hombres en las calles, al igual que en este tramo de Anhangabaú, yo, como mujer, estaba en una situación de visibilidad que provocó las reacciones más diversas, y entre risas y miradas dirigidas a mí, también escuché algunos comentarios machistas, claramente de naturaleza sexual (informe del 11 de febrero de 2017).

Figura 5 – Pedro Dix ejecutando su *esquema* frente al Teatro Municipal de São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Por otro lado, la Avenida Paulista los domingos es un espacio para el ocio familiar y de manifestaciones de todo tipo, desde políticas hasta culturales y artísticas. Todas las personas que pasaron cerca de las estudiantes sonrieron, a pesar de que estaban sorprendidos por las extrañas acciones. Nadie se preocupó ni se molestó al ver a una joven tendida en el suelo diciendo cosas ininteligibles. Los *esquemas* grupales adquirieron un carácter espectacular, de presentación. Quedó marcada en mi memoria una imagen de uno de los grupos, compuesto por cuatro estudiantes, que decidió hacer su *esquema* en los pasos peatonales de la avenida. Sus movimientos correspondían a una secuencia del método Suzuki, con movimientos coreografiados, rectos, apoyados en cuerpos muy firmes y presentes, acompañados de gritos cortos y contundentes. Todo esto, más la arquitectura de la región, generó un aspecto muy atractivo, ya que tanto las líneas pintadas en el piso de la calle como los edificios altos detrás del grupo, se combinaron perfectamente con la linealidad de los cuerpos. Los transeúntes estaban encantados con la acción, y el grupo, orgulloso de su intervención.

Figura 6 – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista, Ronaldo Cesar Fogaça y Thiago Felipe Barboza, ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El encuentro final con la clase fue para evaluar el trabajo realizado. Para muchas estudiantes no fue útil e incluso fue innecesario. Una de ellas declaró que sería innecesario salir a la calle ya que su actividad profesional estaba más dedicada a grabar en el estudio. Esta chica es cantante y el día que participó en el laboratorio estaba grabando un álbum. Entonces, cambiar la acogedora sala de grabación por la incomodidad de la calle era más que una molestia, incluso era desesperante. Otras estudiantes se negaron a experimentar en los espacios públicos o tardaron demasiado en hacer sus *esquemas*, como informa Isadora Scoralick:

[...] Sentí que fuimos demasiado rápido a la calle. En mi tiempo psicológico, todavía necesitaba de más entrenamiento dentro del aula, para luego salir y hacer el *esquema* con más propiedad sobre los movimientos (y con más tranquilidad también). Estaba muy tímida, ya que las acciones aún no me eran familiares. Sentía que no sabía lo que estaba haciendo, o por qué lo estaba haciendo, o hacia dónde iba (informe del 11 de febrero de 2017).

Efectivamente, mi planificación no tuvo en cuenta el contexto de los estudiantes. Actué como si estuviera interactuando con mis motivadas becarias de Salvador y no con estudiantes que tienen intenciones muy diferentes, en términos profesionales, de las de las estudiantes del nordeste del Brasil. Uno de los análisis realizados por Eduardo Coutinho destacó este hecho. Coutinho me explicó de dónde provienen la mayoría de los estudiantes en este curso. Como las clases son solo por la mañana, a los alumnos les resulta difícil conseguir un trabajo durante su proceso de formación y por lo tanto, en general, son sustentados por sus familias. Un buen porcentaje de ellos proviene de familias de clase media y media alta. Ellos tienen la intención de ingresar al mercado de televisión, cine o teatro musical y grandes audiencias. Tener experiencias en espacios no convencionales o en la calle no es un deseo común en los grupos que pertenecen a este curso.

Pero también hubo otros comentarios de estudiantes que sintieron que el trabajo les exigía autonomía, como en esta declaración de Agmar Beirigo:

Estamos insertos en un sistema educativo que nos vuelve pasivos frente a nuestro aprendizaje, pasivos en el sentido de que el maestro nos transmitirá el conocimiento y depende de nosotros anotar lo que es importante, estudiar y cumplir con las expectativas depositadas en nosotros. Y esta pasividad va más allá de la escuela, y llega a nuestro trabajo como actor, penetra nues-

tra forma de pensar y estar en la sociedad, específicamente aquí, en nuestra postura dentro de la investigación en actuación [...] una equalización a este nuevo espacio es necesaria, pero estar allí en un estado de juego, en este intercambio con el espacio y las personas, quizá sea lo más importante; y las consecuencias que esto tiene en el trabajo de ese actor y, en consecuencia, [sic] en el entrenamiento necesario para que un actor esté en la calle (informe del 11 de febrero de 2017).

Las discusiones con los estudiantes y el profesor Eduardo Coutinho fueron muy valiosas para los siguientes laboratorios. Las reacciones y el carácter muy intenso me ayudaron a estructurar mejor el trabajo.

Saco cuatro conclusiones del trabajo con las estudiantes de la ECA-USP. La primera es sobre mi objetivo de tener procesos pedagógicos en los que la autonomía sea un pilar. Con este grupo de estudiantes y con las reflexiones que hice con el profesor Coutinho, aprendí que la autonomía o la libertad en el aula, en la mayoría de nuestros contextos, deben nacer del proceso y no surgir como una condición *a priori*. Esto se debe a que, al menos en las generaciones de nuestros estudiantes universitarios de hoy, han pasado por procesos escolares en los que impera un régimen pedagógico basado en el conductismo y/o cognitivismo, la estandarización y el poder absoluto del maestro. Con este tipo de pasajes formativos, los estudiantes aprenden a obedecer más que a proponer o crear, basándose en castigos o premios, como explicaron los investigadores Marco Antônio Coelho y Lenise Ribeiro Dutra (2018: 58):

[...] la enseñanza se obtiene cuando lo que se enseña se puede colocar en condiciones de control bajo un comportamiento observable; así, esto se logra cuando el comportamiento no deseado se castiga y lo deseado se refuerza e incentiva con estímulos hasta que se vuelve automático.

En este automatismo que se encuentran nuestras estudiantes, comenzar a trabajar con metodologías que requieren autonomía se vuelve impropio. La clase, en lugar de buscar sus propios espacios para experimentar y disfrutar de sus particularidades, se cerró a la exploración y se perdió en el proceso pedagógico, sintiendo una especie de abandono que no contribuyó al aprendizaje. Parece necesario recordarles o persuadirles para que busquen la libertad. Si lo que hay es la imposición de la libertad en lugar del sentimiento de la necesidad

de ella, lo que sucede es algo similar a lo que describe Frantz Fanon (2008: 183) sobre cuándo el esclavo obtiene la libertad como un regalo y no como resultado del esfuerzo de la lucha:

Pero el negro ignora el precio de la libertad, ya que no luchó por ella. De vez en cuando lucha por la libertad y la justicia, pero siempre se trata de la libertad blanca y la justicia blanca, de valores secretados por los señores. El antiguo esclavo, que no encuentra en su memoria ni la lucha por la libertad ni el anhelo de libertad del que habla Kierkegaard, tiene la garganta seca frente al joven blanco que juega y canta en la cuerda floja de la existencia.

Para que los estudiantes no tengan la garganta seca frente a las metodologías que piden que no se sigan las reglas, sino que se propongan, uno debe recordar la necesidad de autonomía y autoconocimiento y que el maestro no es más que una compañía, un socio de diálogo, un espejo para ser visto o escuchado.

Pero ¿cómo hacer necesaria la autonomía y la libertad cuando lo que se ha establecido en las sociedades es la dependencia del otro, del esposo, del presidente, del padre, del profesor? En el caso de los laboratorios, mi propia acción en la calle, mi *esquema dimensional* era una alternativa que permitía a los estudiantes identificar una libertad deseada. Esa fue otra experiencia de aprendizaje que obtuve de este grupo.

Cuando dejé de ser la profesora que no se arriesga y que no deja su espacio cómodo de quien detenta el conocimiento, las estudiantes ya no me miraron con la garganta seca, como si yo fuera el hombre blanco saltando en la cuerda floja, como se dijo en la cita previa de Fanon. Me lancé a la calle como si fuera una de ellas, con errores, con fallas, con incertidumbres, pero disfrutando de la libertad de dejar el comportamiento estandarizado para causar extrañeza en ese espacio tan conocido por todos, la calle. Cuando puse mi propia carne “a la hoguera”, los estudiantes vieron que era posible no quemarse y disfrutar del jugo que produce el calor del espacio público. Es una circulación de conocimiento de otro tipo, a través de otros canales, según lo propuesto por la investigadora Naira Ciotti (2014: 59), según quien: “Cuando un profesor está frente a sus alumnos, puede usar varios elementos como la voz, el cuerpo y el lugar donde está para comunicar lo que piensa a los cuerpos que están frente a él”.

Figura 7 – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El trabajo pedagógico no está impulsado por la teoría, ni por el esfuerzo racional para explicar las ventajas que existen en la calle. El trabajo necesita una acción pedagógica, la acción de quien lidera, enseña, acompaña, permanece en el mismo nivel de quien explora, aprende, experimenta. Además, “la profesora” también necesita esta exploración, aprendizaje y experimentación con la clase con la que se relaciona, porque es en este intercambio que el proceso es significativo, tanto para los estudiantes como para los docentes.

Con la experiencia en São Paulo, también pude confirmar las diferentes sensaciones, relaciones y percepciones de cada lugar. *Sentipensar* que nuestros espacios públicos son extremadamente machistas y discriminatorios no solo genera una conciencia sobre las injusticias de nuestras ciudades, sino que también impone un tipo particular de relación con las calles y el propósito de los *esquemas dimensionales*.

Nosotras, como mujeres, debemos salir a la calle haciendo un esfuerzo adicional, debemos tener mucho coraje para enfrentar estos espacios que estarán listos para violentarnos. Sin embargo, no debemos dejar de hacerlo, por dos razones. La primera es luchar por el derecho a la ciudad. La segunda es porque el

aprendizaje será mayor. No tenemos el espacio ya ganado como los hombres: debemos trabajar más para poder aprovechar las ventajas que, a pesar de todo, las ciudades aún ofrecen.

También es necesario reflexionar sobre dónde se practica un tipo de trabajo como el que hacemos. Nuestras ciudades están compuestas de muchas fronteras invisibles. Hay lugares marginales, donde la pobreza es evidente; hay lugares donde los privilegios, por el poder adquisitivo, logran hacer invisibles nuestras arraigadas injusticias y miserias; y hay un sinnúmero de lugares que se encuentran entre esos dos. Es posible que un espacio como la Avenida Paulista un domingo, sea muy cómodo, agradable y placentero, muy diferente de las calles comerciales en las que no hay problemas para pasar por encima del actor, decirle malas palabras o violentarlo por ocupar un espacio que podría llenarse con millones de productos listos para ser vendidos, o con los puestos de los habitantes de calle.

Finalmente, tuve que incorporar a los laboratorios una atención con relación al contexto de las personas que participaron en ellos. Evidentemente, nuestra propuesta puede no tener ningún sentido para un universo de estudiantes, actrices o actores, aunque para mí es muy difícil entender cómo es posible no creer que la relación con nuestras sociedades no solo es necesaria sino vital. A partir de la experiencia que tuve en São Paulo, comencé a trabajar para persuadir a las personas que hacían el laboratorio, a partir del “supuesto negativo”. En otras palabras, comencé los otros laboratorios con la premisa de que las personas que participaban en él no tenían necesidad ni ganas de salir a la calle. Así, mis primeras acciones y discursos se volvieron persuasivos, alejándome tanto como pude de la imposición. En los primeros encuentros reforcé mis sentidos para comprender mejor qué tipo de personas estaban conmigo, observando desde la energía del grupo (cansancio, euforia, vigor, pereza, etc.), hasta qué tipo de trabajo querían explorar conmigo. En otras palabras, me esforcé por “leer” el contexto de las clases con las que me reuní desde el comienzo de la relación.

Guadalajara, México

Marzo de 2017

En esta ciudad, trabajé con un grupo de estudiantes que se inscribieron en mi laboratorio que formaba parte del programa en celebración del Día Internacional del Teatro, celebrado por el curso de Artes Escénicas del Centro Universitario de Artes, Arquitectura y Diseño (CUAAD), de la Universidad de Guadalajara. Estos estudiantes tenían diferentes niveles de formación y se encontraban en la etapa intermedia o final del proceso de formación.

Con la clase, trabajamos durante cinco días con una carga de tres horas por encuentro. Para este laboratorio, destiné tres días en el aula y dos en espacios públicos. Esta división del trabajo se inspiró en la experiencia previa, en la que los estudiantes pidieron más tiempo en el aula. Comencé el trabajo con un taller en el que enseñé algunas herramientas para preparar al actor. Por lo tanto, creo que he optimizado el uso de mi tiempo, que era más escaso en comparación con los laboratorios anteriores, apenas de 15 horas. Esta vez, tomé una postura menos formal en el primer encuentro. No propuse la presentación típica de los contenidos y de cada persona individualmente. Ya comencé con la práctica y dejé este “protocolo” para el final del primer día. Intenté, por lo tanto, intercambiar un primer espacio de búsquedas autónomas por un taller que descolocara a los participantes, porque no comenzó con una formalidad tradicional.

En los tres encuentros en el aula, la clase se mostró muy perceptiva y atenta a los contenidos pasados. Reutilicé los pasos, los cantos y las informaciones de la cultura de la capoeira, las relaciones corporales, las posiciones invertidas, el trabajo de la voz, el Cubo de Laban, algunas secuencias de Meyerhold y otras de hatha yoga, como el “saludo al sol”.

El cuarto día fuimos a un parque cerca de la universidad, un espacio bastante particular. Era muy tranquilo y sus jardines floridos le daban un ambiente muy tranquilo e inspirador. Había algunos peatones que pasaban por el parque, pero eran pocos. La indicación en este espacio era la misma que en la primera salida de São Paulo: pasar el *esquema* tratando de introducir en él la relación con el espacio y las transeúntes. Cada estudiante fue a un sitio y yo me quedé disfrutando de la tranquilidad. Algunas mujeres que pasaban por el parque me despertaron

Figura 8 – Wenceslao Labra y Marcos Lazcano Chirino ejecutando su esquema grupal en la Plaza Guadalajara, Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

cierta curiosidad, pero no les presté mucha atención. Cuando las estudiantes terminaron y se acercaron al lugar donde estaba, una de ellas me dijo que este parque era una zona de prostitución. Eso me estimuló. Estas prostitutas vestidas a la antigua usanza parecían de otro tiempo, eran modestas y se destacaban por la apariencia de las otras mujeres que había observado en la ciudad. Parecían juguistas de algún carnaval infantil. Su presencia en el espacio me dio confianza porque no noté la aproximación de ningún hombre de manera abusiva. Parecía que había un recelo. Era como si ellas cuidaran del parque y, por extensión, de nosotros que hacíamos nuestra investigación.

En cuanto a la forma en que los estudiantes “usaron” el parque, me pareció interesante cómo algunos usaban los objetos dispuestos en el lugar. Uno de ellos utilizó los bustos de los próceres, que estaban dispuestos en una larga fila, para imitarlos y completar la escultura con su cuerpo, es decir, para inventar cómo eran los cuerpos de estos bustos. Esto se conservó en su *esquema* y, en lugar de usar esculturas, comenzó a interactuar con personas que estaban paradas en la calle. Además, la relación con el césped fue inspiradora para muchos. Sirvió para motivar movimientos y posiciones corporales.

El quinto día fuimos al centro comercial de la ciudad, que estaba cerca del centro histórico. Comencé a hacer mi *esquema* a la salida de la estación de tren que conduce a la Avenida Juárez y que tenía un buen tráfico de personas. Era una calle eminentemente comercial. La relación con los peatones fue muy receptiva. Sentí que a la gente de Guadalajara le gustó la intervención, sus reacciones fueron a menudo amables y se sorprendieron gratamente. Aunque las vendedoras en las tiendas cercanas no sabían cómo reaccionar, sentí que se permitieron aprovechar este momento de distracción.

Como en São Paulo, después de mi ejecución, los estudiantes tenían más coraje y deseo de hacer sus *esquemas*. Pudieron observar que no hay mucho peligro, porque las calles de nuestras ciudades muestran cierta admiración, respeto e incluso cuidado cuando comienzan a sospechar que nuestras acciones no son producto de algún problema mental o del consumo de alguna sustancia psicoactiva.

Figuras 9 – Alicia Pérez García y Viridiana Cázeres ejecutando su esquema grupal en el centro de Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Continuamos caminando por las calles de la ciudad, y varias intervenciones fueron muy interesantes. Recuerdo una en la plaza de Los Dos Templos, cerca de una parada de autobús que tenía mucha gente. Esta fue hecha por un estu-

diante, Marcos. Él hizo sus movimientos cerca de las personas que esperaban los autobuses y trató de permanecer en las confusas filas. También jugó con las personas que cruzaban la plaza y usó una fuente sin agua, como hay en muchas de nuestras ciudades, para improvisar movimientos acrobáticos y como escenario para hacer proyecciones vocales. Me complació mucho ver cómo cada parte de esta plaza le daba a Marcos una nueva posibilidad de juego, de entrenamiento. También destaco la reacción de las transeúntes, que siempre fueron muy atentas y poco críticas; se rieron y trataron de seguir los movimientos del joven con los ojos. Algunos lustradores de zapatos animaban al estudiante con cada movimiento espectacular que hacía.

Otra intervención que me interesó fue la de dos chicas que hicieron su *esquema* en pareja, Alicia y Viridiana. Ellas son gordas y eso causó un impacto en la calle. No podría decir si la reacción fue de ataque o admiración. Fue un poco de ambas, aunque más de admiración, ya que ellas tienen muy buenas condiciones físicas, además de voces muy poderosas. Sus posturas profesionales comprometidas con sus *esquemas* generaron una atmósfera que evitó las agresiones que, a veces, surgieron. Las mujeres que pasaban admiraban el talento de las dos jóvenes, y los hombres también, a pesar de que percibí en sus rostros que tenían la necesidad de hacer algún comentario sobre ellas. Sentí que el poder de ellas silenciaba las bocas de los machos mexicanos de antemano. Pero apareció la típica picardía *abyayalera*. Cerca de ellas, un grupo de mujeres, de entre 40 y 60 años, vendían y hacían tejidos en la calle. No dejaron de sonreír durante la ejecución. Miraban a las chicas, hablaban entre ellas, se reían y continuaban tejiendo.

Otra intervención tuvo lugar en la entrada del Mercado Corona y también fue realizada por una pareja, María Paula y Tayatzin. Había mucha gente sentada en los bancos en la plaza de la entrada del mercado. Un grupo de música aprovechaba esta audiencia incidental para tocar sus instrumentos y “pasar el sombrero”. La pareja esperó a que el grupo terminara de tocar y, al comenzar su *esquema*, era evidente que la gente de la plaza pensaba que esto era parte de la intervención artística que los músicos habían comenzado. Así, el *esquema* de este dúo se convirtió en una extraña muestra de arte para peatones, más aún porque, en un momento improvisado, María Paula cantó una de las canciones

que el grupo había tocado. Se escucharon algunos aplausos al final de la intervención de la pareja.

En la evaluación del laboratorio, la clase agradeció la experiencia. Las estudiantes dijeron que les gustó probar sus herramientas de entrenamiento en la calle y ver cómo esta puede mejorar su ejercicio escénico. Lamentaron el poco tiempo que tuvimos, pero quedaron motivadas para salir nuevamente a entrenar y hacer más experimentos en espacios públicos.

Por mi parte, quedé satisfecha con la reacción de las calles de Guadalajara. Confirmé, una vez más, que en Abya Yala la gente siente cierto afecto al mismo tiempo que puede reírse irónicamente de nuestras acciones, como sucedió en las calles y playas de Salvador y en la Avenida Paulista, en São Paulo. Estas personas tampoco tienen miedo de interactuar con lo que sucede en el espacio público. Las calles de Guadalajara reaccionaron sin miedo, aceptaron las propuestas sin mucho juicio y, la mayoría de las veces, con alegría por las acciones extraordinarias. El sentimiento que quedó de esta experiencia fue de cariño, tanto por las personas que participaron en el laboratorio, como por las relaciones establecidas en los espacios públicos.

Figura 10 – Maria Paula Arroyave y Tayatzin Ponce Luna ejecutando su esquema frente al Mercado Corona, Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Quiero subrayar tres aspectos sobre los que la experiencia en Guadalajara me hizo reflexionar. El primero es sobre la metodología de los laboratorios. La autonomía que reclamé en São Paulo y que entendí que debe venir después de un proceso, en Guadalajara casi desapareció. Esto sucedió no solo porque sabía que no podía pedirlo de inmediato, sino después de un proceso, sino también por el poquísimos tiempo que tenía con este grupo. Sin embargo, la creación de los *esquemas dimensionales* ya alienta a los estudiantes a tener un espacio para ellos mismos. Los *esquemas* nos hacen reflexionar sobre el lugar del trabajo propio, lejos de las demandas externas y más cerca de las auténticas necesidades del ser, sin que eso signifique estar aislado de la comunidad o del colectivo. En los análisis realizados por el investigador Matteo Bonfitto (2013: 170), sobre los modos de entrenamiento actoral, él propone un tipo de trabajo en estas condiciones:

[...] el hombre constata que, para tener acceso a otros modos de existencia, es necesario desarrollar un tipo específico de “trabajo” [...] Esta inquietud solo puede ser trabajada a través del trabajo del sujeto sobre sí mismo. [...] no el sujeto visto como un ser aislado, sino las dinámicas relacionales que él establece con los demás y con el mundo.

Pude tener una percepción de autonomía por parte de las estudiantes a partir del proceso de creación de los *esquemas dimensionales* y su ejecución en la calle, mucho más que las exploraciones realizadas en el aula desde las actividades propuestas por mí. Como lo conjetura Simone Portugal, en El Salvador, y Agmar Beirigo, en São Paulo.

Sin embargo, en Guadalajara, la práctica inicial realizada en el aula, donde no me presento ni hablo sobre los objetivos y contenidos, ya comenzando a trabajar en los movimientos, canciones, estiramientos o algún tipo de calentamiento para la escena, fue determinante para el resto de los laboratorios. Esto no tiene mucho que ver con la autonomía, sino con la desjerarquización de los patrones pedagógicos que estimulan a la estudiante a una percepción más sensible y menos racional. No significa que no haya momentos de análisis o que no se expliquen las teorías y reflexiones que nutren este proceso; lo que trato de hacer es priorizar un tipo de relación cognitiva que llega a través del cuerpo, a través de los sentidos, para luego ser *sentipensada* (FALS BORBA, 2015) o *corazonada* (ARIAS, 2010).

Y el último aspecto subyacente de esta experiencia es la herramienta que se encontró para controlar los comentarios discriminatorios en las calles, que fue el virtuosismo. Como se explicó con el caso de Viridiana y Alice, esperaba que hubiera muchos comentarios críticos debido al hecho de que sus cuerpos son gordos, pero la experiencia y profesionalidad de las actrices se destacó en relación con las normas estéticas recalcitrantes y homogeneizadoras. Sin embargo, tengo dudas sobre esta herramienta. Si una persona no es parte del modelo moderno único (hombre, blanco, burgués, con un cuerpo acorde a medidas estandarizadas), ¿solamente puede adquirir respeto por un poco de virtuosismo, talento o experiencia? ¿Todos y cada uno de nosotros que no formamos parte de este modelo tenemos que esforzarnos por adquirir alguna habilidad que nos permita liberarnos de la discriminación ya que nuestra propia humanidad no es suficiente para recibir un trato digno? ¿Debería el artista buscar el virtuosismo para evitar sufrir violencias en las calles? Dejo esta paradoja sobre la mesa, esperando que, en el camino por las otras ciudades, tal vez pueda encontrar alguna respuesta.

Quito, Ecuador

Junio de 2017

La institución que me recibió en esta ciudad fue la Universidad Central del Ecuador (UCE), en su Facultad de Artes (FAUCE), en el curso de Teatro. Para mi agradable sorpresa, la clase con la que trabajé también estaba compuesta por el coordinador y la vicecoordinadora del curso, algunos profesores y estudiantes que ya se graduaron en Teatro y una profesora del curso de Artes Plásticas. Esto, además de ser inesperado, generó en mí una completa admiración por las personas que dirigen este curso.

El laboratorio transcurrió durante cuatro días, con una duración de cuatro horas por encuentro. Propuse hacer el primer día en el aula, el segundo en el campus universitario y el tercero y cuarto en espacios públicos de la ciudad. Para estas dos últimas reuniones, el grupo eligió las calles del centro histórico y la Avenida Colón a la altura de las Torres de Almagro, respectivamente.

En la clase del primer día, comencé con el “saludo al sol”, hice caminatas en el espacio, tratando de colocar el cuerpo en diferentes niveles, y también usé posiciones invertidas, relaciones corporales, trabajo vocal con canciones de la música tradicional colombiana y el Cubo de Laban. Cuando terminamos, hablamos sobre cómo serían los otros tres encuentros y sobre el objetivo del laboratorio. Dejé como tarea traer un ejercicio que quisieran compartir con la clase y que pensarán que podría ayudar en la creación de los *esquemas dimensionales*.

La primera salida en el campus universitario fue muy tranquila. Tuvo lugar en los jardines de la entrada principal de la UCE. Comenzamos calentando con los ejercicios que las personas que participaron en el laboratorio habían traído, desde juegos de activación sensorial hasta juegos de improvisación y trabajo corporal. Después de eso, le pedí a cada persona que eligiera un espacio dentro del campus y comenzara a delinear su *esquema* individual. Después de aproximadamente 45 minutos, la clase se reunió nuevamente y cada participante presentó lo que había logrado. Hice algunas sugerencias. Al final de los ejercicios individuales, les pedí que se juntaran en parejas y crearan un *esquema*. Esto se hizo, el grupo trabajó durante unos minutos y luego vimos lo que cada pareja había hecho.

Figura 11 – Gioconda Jacome ejecutando su esquema frente a la iglesia del Centro Cultural García Moreno, Quito.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

La atmósfera en este campus era similar a la del campus Ondina de la UFBA, en El Salvador, y al de la USP, en São Paulo. Dichos espacios ayudan en la construcción de los *esquemas* porque tienen elementos que no existen en el aula (árboles, césped, escaleras, esculturas, viento, etc.). Además, aunque haya transeúntes, estos no están muy interesados en lo que sucede, porque saben que son personas de la Facultad de Artes y por lo tanto eliminan rápidamente las dudas sobre lo que está sucediendo. A su vez, la clase tampoco se preocupa mucho por los peatones que los rodean, ya que el campus es su “lugar”, donde se les permite experimentar, crear, siendo una “cuna natural” de producción de conocimiento.

En el tercer encuentro, que comenzó en la Plaza de la Independencia, en el centro histórico de Quito, nuevamente fui yo quien comenzó la intervención. Recuerdo haber tenido un sentimiento similar al que tuve en las calles de Guadalajara, de recepción amable y conversacional (varias personas me preguntaron qué estaba haciendo o me saludaron) y con cierta admiración por mis acciones. También tuve la sensación de estar “coqueteando” con los transeúntes, desde los policías que me observaban desde lejos hasta quienes pasaban cerca de mí, una madre con su hija, un vendedor y una vendedora ambulantes y algunos turistas. Además, el espacio generó una inspiración particular, debido a su arquitectura. Para mí, fue un lugar muy agradable para intervenir. También recuerdo las caras de las participantes del laboratorio; en algunas percibí complicidad y en otras, estima. En esta plaza daban ganas de jugar, tanto por el hermoso lugar como por las personas que estaban allí. Pude demostrar por cuarta vez (los otros habían estado en El Salvador, São Paulo y Guadalajara) que los participantes del laboratorio se sentían más tranquilos y seguros para ejecutar sus *esquemas* después de que yo presentara el mío.

Después de mi presentación, caminamos con el grupo en busca de espacios para que las participantes pudieran hacer sus *esquemas*. Les dije que primero hicieran los *esquemas* individuales y luego los grupales. Cada una de las intervenciones planteó aspectos sobre el entrenamiento en la calle. Gioconda Jacome, profesora de Artes Plásticas, hizo su *esquema* frente a la iglesia del Centro Cultural García Moreno. La expresiva arquitectura barroca de la iglesia afectó el estado de la profesora. En algún momento de su *esquema*, cuando estaba explorando entrenar con las rejas, comenzó a decir frases y preguntas al edificio,

cuestionando el papel del catolicismo y el daño que ha hecho y hace en nuestras sociedades. Los discursos fueron en forma de diálogo, como si alguien estuviera en la fachada del lugar. Cada vez que repetía o hacía una nueva pregunta, su voz y su cuerpo ganaban fuerza y volumen. La calidad del movimiento era cada vez más agitada. Ella utilizaba las rejas para tomar impulso y proyectar tanto la voz como el cuerpo. Permaneció en esta acción durante más de cinco minutos, lo que, para la acción callejera y con esta provocación, es mucho tiempo. Las personas dentro de la iglesia no dijeron nada, solo miraron con cierta angustia y continuaron haciendo sus tareas. Un grupo de turistas que pasaban encontró el evento tan interesante en su conjunto que tomaron fotografías de lo que estaba sucediendo. Nos miramos el uno al otro, entre sorprendidos y preocupados. La maestra, después de parar de gritar, se tumbó en el suelo, boca arriba, respiró hondo y enseguida continuamos nuestro camino. No dejé de pensar en el maravilloso diálogo que presencié en el lugar. Les había preguntado “¿qué te dicen los espacios?”, Y Gioconda Jacome fue capaz de responder. Se dejó estimular por la historia de los lugares en los que intervinimos, sin descuidar su *esquema*, pero potenciándolo. Ella logró un equilibrio entre ser *similar* en la misma *acción flexible* de su *esquema* que la hizo ser *extraña*.

La siguiente parada fue en una amplia calle peatonal, no muy lejos de la ubicación anterior, llena de tiendas de diferentes tipos. Santiago Rodríguez, coordinador del curso, hizo su *esquema* allí. Era un hombre simpático, blanco, gris, delgado y de cierta edad. Su gesto y su voz estaban imbuidos de solemnidad, elegancia. Con esta morfología, fue muy atractivo de ver. Fue aún más curioso verlo tirado en el suelo y girando como quien está en una piscina.

Su *esquema* duró aproximadamente quince minutos. Admiré su resistencia y su habilidad para entrenar. Aunque sus interacciones con los transeúntes fueron pocas, los que pasaron cerca de él no podían dejar de mirar sus acciones. El mismo grupo de turistas que observó el *esquema* de la profesora pasó por esta calle y, nuevamente, tomó fotografías del entrenamiento del actor. Aunque me sentí muy satisfecha con su intervención, seguí pensando que el comportamiento de los transeúntes que pasaban cerca de él conllevaba un machismo y un racismo implícitos. Él, en su condición de hombre blanco, podía jugar con el estado extraordinario de la calle. Debido a su apariencia física, él no era interpre-

Figura 12 – Santiago Rodríguez ejecutando su esquema en el centro histórico de Quito.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

tado como una típica amenaza callejera. Por esta razón, no generó sospecha ni angustia por parte de las personas que pasaron cerca de él. La reacción al *esquema* del coordinador fue similar a la que percibí en relación con la acción de Pedro Dix en São Paulo quien, por ser hombre, joven, blanco y con las medidas dentro de los estándares estéticos impuestos por la sociedad, no sufrió ninguna interferencia violenta o abusiva, al contrario de lo que les sucedió a Viridiana Cázeres y Alice Perez García, en Guadalajara que, de no haber sido por su virtuosismo, habrían sido objeto de comentarios abusivos y discriminatorios, como sucedió con Gabriele Távora en São Paulo y Júlia Anastácia en Salvador. La calle no es la misma para todos, no tenemos los mismos derechos en los espacios públicos de nuestras ciudades que se insertan en sociedades injustas.

Caminamos hasta llegar a la plaza de la iglesia de La Merced. Llegó el turno de Alexandra Londoño, una actriz graduada del curso hacía algunos años. Su apariencia era simple, con un rostro indígena, pero de piel blanca. Fue encantador observarla. Su intervención no fue muy diferente de la general con respecto al trabajo con los transeúntes y el espacio. Pero ella ha logrado lo que pocos de nosotros hemos logrado. Al comienzo de su *esquema*, un joven pasó junto a

ella, intercambiaron algunas palabras y él comenzó a imitarla, como si ella fuera la maestra y él un estudiante. Unos momentos más tarde, él se convirtió en un colega, luego comenzó un baile improvisado que duró varios minutos. Ella propuso movimientos que él siguió, y luego fue él quien motivó el baile que ella atentamente respondió. No era exactamente un baile de salón, era más un tipo de improvisación de contacto. Cuando las propuestas para bailar fueron desapareciendo, la pareja, sin decir nada, dejó de moverse y la interacción terminó con un abrazo. Para la actriz, la sensación que tuvo en esa calle fue inesperada porque pensó que el centro histórico era agresivo, pero por el contrario fue, en sus palabras, “cariñoso y amoroso” (entrevista del 23 de junio de 2017).

Figura 13 – Alexandra Londoño ejecutando su esquema con un transeúnte en la Plaza de la Iglesia de La Merced, Quito.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

En todas las ciudades por las que pasé, les dije a las clases que era necesario enviar una invitación a los transeúntes para que participen y, si aceptaban, la invitación debería mantenerse hasta que ellos mismos se fueran, y no nosotros. Esto fue lo que le sucedió a la actriz, que siguió escuchando al transeúnte hasta que él o, mejor dicho, los dos en perfecto equilibrio, decidieran terminar la acción. Personajes como este son como regalos que podemos encontrar en las calles de Abya Yala. Algo similar sucedió con el grupo de jóvenes que participaron en el juego

propuesto por el grupo de actrices en São Paulo, en el parque Trianon, o los transeúntes y habitantes del parque de los Dos Templos, en Guadalajara.

Otro *esquema* fue hecho por el actor-bailarín, graduado del curso hacía más de cinco años, Jhoffre Tapia. Él entrenó en la plaza que está frente al Museo de la Ciudad. El lugar tenía un paisaje muy lindo, estaba rodeado de edificios altos y desde allí era posible observar las montañas que rodean la ciudad, incluido el famoso Panecillo. Con una arquitectura reciente, la plaza tenía sillas largas y enormes materas con diferentes alturas. El actor utilizó muchas de estas formas para probar movimientos, acciones, diseñar textos y jugar. El ambiente del lugar era muy familiar y, aunque estaba muy cerca del centro histórico, se sentía como un barrio residencial. Había varios niños jugando y sus madres cerca de ellos. Quizás debido a esto, el actor pareció adquirir una actitud infantil. Las madres lo miraron con desconfianza, mientras que los niños tenían ganas de jugar con él. Jhoffre Tapia provocó mucho a una madre que estaba peleando con su hijo. Ella tenía la intención de regañarlo también, pero era algo tan inusual para ella que terminó riéndose y alejándose del actor. Para nosotros como observadores, el paisaje y los movimientos del actor se combinaron muy bien. Fue muy agradable verlo jugar con esas maravillosas montañas de fondo.

El último día, paseamos por toda la Avenida Colón comenzando en los edificios de Almagro. Es un área más de metrópolis, con un gran flujo de trabajadores de oficina, así como muchos bancos, restaurantes y paradas de autobús cada dos cuadras. La calle no era muy diferente de lo que esperaba. Las personas que observaban los movimientos de las actrices, aunque estaban sorprendidas y curiosas, lo ocultaban. Sin embargo, no observamos ningún gesto de rechazo o de disgusto. Creo que los transeúntes no se sintieron amenazados en relación con los *esquemas* de los actores.

En este día, dos intervenciones me llamaron la atención. El primero fue la ejecución de otro *esquema* de Jhoffre Tapia. Intervino en una acera no muy ancha, donde había una parada de autobús y algunos policías. Estableció relaciones muy interesantes con las personas que esperaban el autobús, lo que me interesó. La gente no le dio espacio al actor, no se alejó para que él pudiera revolcarse en el piso o hacer posiciones invertidas. A pesar de esto, la actitud de los transeúntes no era de disgusto, sino más bien de distracción en relación con

lo que estaba haciendo. Era como si entendieran que el actor no los molestaría y que el espacio disponible era suficiente para que él hiciera sus movimientos. En uno de los momentos, el actor cruzó la avenida y se paró en la acera que separa las dos rutas. Allí había un montículo de cemento que el actor utilizó para ganar altura y mantenerse en contacto con las personas que estaban en la otra acera esperando el autobús.

Figura 14 – Jhoffre Tapia ejecutando su esquema en la plaza que está frente al Museo de la Ciudad, Quito.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El otro experimento fue realizado, nuevamente, por Gioconda Jacome. Ella hizo su *esquema* frente a un banco. Mientras hacía movimientos para rodar por el piso, improvisó frases que habló hacia el edificio, quejándose del abuso de los bancos. En cierto punto de esta acción, tres jóvenes se le acercaron y le preguntaron qué estaba haciendo. La maestra respondió que había que hacer algo contra los bancos. Entonces, decidieron sentarse en el suelo, hacer una rueda, hablar sobre ello y terminar gritando “fuera bancos”. Al igual que el día anterior en la iglesia, estábamos un poco tensos esperando que la policía llegara en cualquier momento para sacar a la profesora del lugar. Pero eso no sucedió y logró concluir su acción agradeciendo a los jóvenes, que luego se fueron.

Durante la evaluación de la experiencia, las participantes dieron opiniones valiosas. Aunque señalaron aspectos que estaban en la investigación sobre los cuales ya había reflexionado, el grupo aún no los conocía. Este tipo de reflexiones me coloca en un lugar donde los participantes del laboratorio reafirman lo que se propone en esta tesis.

Algunas participantes hablaron sobre cómo fue entrenar la relación con el espectador que, en la calle, es el transeúnte. Contaron que intentaron ser más abiertas a mirar al transeúnte, quitarle una sonrisa y con eso distender la relación que siempre, al principio, es inquietante. Santiago Rodríguez, por ejemplo, dijo que esta relación “es un regalo mutuo; yo le doy al transeúnte, y el transeúnte nos da mucho” (entrevista del 23 de junio de 2017). Juan Bautista, otro participante, sintió que “este contacto es completamente efímero, nunca se repetirá con esta u otra persona. Por lo tanto, es posible probar muchas formas de interactuar” (entrevista del 23 de junio de 2017). Gioconda Jacome declaró: “Me enamoré del contacto con la gente del momento, del aquí y el ahora” (entrevista del 23 de junio de 2017).

En este aspecto de la relación con los transeúntes, además de subrayar el poder que tiene tanto para la preparación y el entrenamiento del oficio teatral como para la motivación creativa, la relación con los transeúntes puede enriquecer una *praxis* que amplíe las diferentes formas de reaccionar a los estímulos externos y también aportar *poiesis* al trabajo creativo. Esta relación potencia, entonces, un entrenamiento para expandir las interacciones y motiva el ejercicio *poiético* para futuras creaciones.

Otros comentarios hechos por las participantes se referían a la intervención como un acto político. Juan Bautista resumió: “Haces poco y cambias mucho” (entrevista del 23 de junio de 2017). Madeleine Loaiza, subdirectora del programa, que observó las intervenciones, dijo que este trabajo “te coloca en una posición, como artista y como ser humano”, porque “en la calle, puedes interactuar con el peor o el mejor ser humano, y eso es lo que nos da futuro”. También habló de sus anhelos de salir más a los espacios públicos: “Queremos hacer acciones guerrilleras. Hemos hablado de esto con otros colegas. Aparecen noticias que duran solo un día y no pueden esperar a que un proceso creativo pueda manifestarse sobre ellas” (entrevista del 23 de junio de 2017). Gioconda Jacome vio en la

experiencia la posibilidad de liberarse de todas las opresiones que tenemos que soportar en nuestras vidas contemporáneas: “Este ejercicio es un estallido como ser humano: le dije todo lo que quería a la iglesia y al banco” (entrevista del 23 de junio de 2017).

Este conjunto de reflexiones me pareció interesante debido a las apuestas que estoy haciendo en esta tesis. Ver el espacio público de nuestras ciudades como el lugar ideal para la beligerancia y la protesta es exactamente lo que se describió en los enlaces *Por una epistemología geopolítica de Abya Yala* y *El espacio público como expansión del ambiente de formación en Artes Escénicas*. Este grupo pudo explorar la naturaleza misma de los espacios públicos, como podemos ver después de las acciones de Gioconda Jacome frente a la iglesia y al banco. Allí se combinaron la historia/contexto del lugar y la historia/contexto de la practicante que desencadena un tipo específico de acción. Esta sería una *corpografía*, como se analizó en el segundo enlace mencionado y que es propuesta por las investigadoras Fabiana Dultra y Paola Berenstein (2010: 14), quienes definen el concepto afirmando que se produce “a partir de la experiencia espacio-temporal que el cuerpo procesa en relación con todo lo que forma parte de su contexto de existencia”.

Como es un grupo formado por profesionales, sus opiniones reflexionaron sobre la necesidad de actualizar las herramientas utilizadas tanto en las aulas como en los procesos creativos. Gioconda Jacome nos contó que había hablado con Madeleine Loaiza sobre cómo las primeras clases, en las que pasaron por diferentes posiciones y exigencias, las hicieron sentir más jóvenes y dispuestas a volver a buscar movimientos que por rutina dejaron de hacer. Jhoffre Tapia dijo algo similar: “la experiencia me refresca mucho, me da otros elementos para la creación” (entrevista del 23 de junio de 2017). Santiago Rodríguez comentó que lo que logró hacer fue “disfrutar de la calle, eso fue lo que hice” (entrevista del 23 de junio de 2017), una sensación que había olvidado. Estas declaraciones muestran el placer que produce esta práctica. Tanto en las ejecuciones de mi *esquema* como en los testimonios de las estudiantes en Guadalajara y Salvador, es posible observar una sensación de placer y disfrute, fruto de la realización de los *esquemas*, de la relación con los transeúntes y de la sorpresa de lo impredecible que es el espacio público. Este placer surge justo después de que se libera el miedo

que precede a la práctica. Después de este desprendimiento, hay una alegría que se produce por varios aspectos: la sensación de libertad, la eliminación de una estructura teatral rígida, la exploración de diferentes tipos de relaciones, tanto con los transeúntes como con las formas de los espacios públicos.

Otra parte de las opiniones de las participantes fue sobre las posibilidades que ofrece la calle. “La calle tiene muchas cosas, podría pasar horas entrenando en ella”, dijo Santiago Rodríguez sobre el tema y agregó que “esta es otra concepción del teatro que modifica las definiciones establecidas. Se abre un enorme mundo de conceptos y categorías para trabajar” (entrevista del 23 de junio de 2017). Madeleine Loaiza encontró en la experiencia un elemento innovador, sobre el que no había reflexionado: “hay un espacio de vacío, de lo no dicho, único para mí; es interesante indagarlo”. También dijo que el contacto con la realidad y el encuentro con ese vacío “son pura vida” (entrevista del 23 de junio de 2017). Algo similar fue señalado por Juan Bautista, quien afirmó que en esta experiencia es posible “trabajar como eres, con lo que tienes, sin elaborar personajes o algo así” (entrevista del 23 de junio de 2017). Esta reflexión se agrega a las percepciones que tuve en Guadalajara donde, sin mucho tiempo para explorar más la autonomía de las estudiantes antes de mi intermediación a partir de los contenidos que pongo a disposición, ellas encuentran libertad a partir del *trabajo sobre sí mismas* en la creación de los *esquemas dimensionales*. En estos, el actor se preocupa principalmente por sus propias necesidades, lejos de las demandas externas. Este encuentro con el *yo* fue reflexionado por Juan Bautista, y tal vez sea el *vacío* descrito por Madeleine Loaiza.

Para Gioconda Jacome, “el laboratorio fue muy valioso” porque le recordó el saber/sentir que “tengo un cuerpo que también habla de sentimientos y discursos. Como artista plástica, me olvido de eso”. Ella explicó que “si hubiera hecho la actuación en la iglesia, antes del laboratorio, me hubiera parado frente a la iglesia o al banco y hubiera gritado, solamente eso. Pero ahora sé que mi cuerpo en el piso puede hablar sobre cómo estas instituciones me colocan en un nivel inferior, por ejemplo” (entrevista del 23 de junio de 2017). Una vez más, el cuerpo como *soma* es completamente fundamental en esta práctica. Mi insistencia en que los participantes *sentipiensen* esta organización del ser queda en evidencia en el discurso de Gioconda Jacome.

Un último comentario hecho por Jhoffre Tapia puso el famoso peligro de la calle en otro nivel: “el riesgo disminuyó porque el grupo siempre estaba cerca, nos cuidamos, me sentí cuidado, fuimos cómplices los unos de los otros” (entrevista del 23 de junio de 2017). Esto demuestra que la práctica en grupos brinda confianza, coraje y mayor estabilidad a quienes pasan por esta experiencia. Testimonios similares fueron dados por Isadora Scoralick, en São Paulo, y Julia Anastácia, en El Salvador.

Creo que las impresiones de la clase y mi experiencia en las calles de Quito, narradas en estas páginas, completan el análisis sobre el laboratorio realizado en esta ciudad. Cabe agregar que, debido a la trayectoria de los participantes, los comentarios me trajeron más material para la reflexión.

Bogotá, Colombia

Marzo de 2018

Por ser mi ciudad, ya había probado espacios públicos en Bogotá de diferentes maneras y con diferentes grupos, desde mis alumnos en el curso de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB - FASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, hasta con mi grupo Vendimia Teatro. Sin embargo, en marzo de 2018, con motivo del Festival de Teatro Alternativo (FESTA), su directora, Patricia Ariza, propuso que hiciera un taller sobre mi tema de investigación. Entonces, aproveché la oportunidad para hacer el laboratorio en mi ciudad, tal como lo había hecho en otros países.

El tiempo que tuve fue de tres días, con cuatro horas diarias. Doce personas se inscribieron en el taller, entre actrices de otros países que habían venido con sus grupos para presentarse en el FESTA y estudiantes de programas de Artes Escénicas de universidades fuera de Bogotá. Estos últimos eran la mayoría del grupo. Todos los participantes eran muy jóvenes, con edades comprendidas entre los 18 y los 23 años.

De los tres días, reservé un día y medio para repasar mis herramientas (cápoeira, trabajo de voz, posiciones invertidas, relaciones corporales y el Cubo de Laban) y el resto, para salir a espacios públicos. Como el sitio del taller estaba a

una cuadra de la plaza principal de la ciudad, la Plaza de Bolívar, aprovechamos la oportunidad para hacer la primera salida allí. Yo empecé. Hice mi plan en la Avenida Séptima, que es solo de paso peatonal. Como el taller tuvo lugar durante las vacaciones de Semana Santa, había mucha gente en las calles. Al hacer mi *esquema*, sentí los espacios de mi ciudad como mi hogar. Sin embargo, debido a la gran cantidad de personas y a los eventos artísticos callejeros que tienen lugar cerca, mi ejecución generó tensiones. Así como ocurrió en ciudades anteriores (Salvador, São Paulo, Guadalajara y Quito), al verme hacer mi *esquema* primero, los participantes perdieron un poco el miedo a entrenar en la calle. Al final de mi ejecución hicieron comentarios como “no es tan difícil; es fácil”, “bien, no pasó nada peligroso”.

Figura 15 – Yeloizza Pérez ejecutando su esquema en la Plaza de Bolívar, Bogotá.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la Plaza de Bolívar, aunque había gente, había suficiente espacio para moverse. Entonces le pedí a la clase que describiera su *esquema*. No me gusta mucho esta plaza. Con su estilo republicano, no tiene fuentes ni jardines, ni sillas, ni árboles, ni césped: solo un amplio espacio vacío con una escultura en el centro. Por esta razón, el grupo no pudo desarrollar el trabajo con formas arquitectónicas, como ocurrió con las clases en otros países. Tampoco los animé a interactuar

con las pocas formas que estaban allí. Pensé que, por el poco tiempo que tendría con este grupo y analizando la trayectoria de los participantes, era mucha información. Por lo tanto, noforcé la relación con el espacio. En este día, sugerí que interactuaran con los transeúntes, pero no dije que fuera esencial. Me di cuenta de que, para esos jóvenes, era demasiado estar en la calle tratando de componer una secuencia de entrenamiento en medio del ruido y con distracciones insistentes alrededor. La clase hizo la tarea. Todas las personas que participaron en el taller diseñaron una secuencia que tenía una trayectoria visible. Al regresar a la sala, le dije al grupo qué haríamos al día siguiente. Esta vez dije que en las ejecuciones de la próxima salida tendrían que tratar de establecer una relación con los espacios y sus formas arquitectónicas y también con los transeúntes.

En la segunda y última salida, varias personas de la clase estaban muy nerviosas y nadie quería ser el primero en presentar su *esquema*. Decidí que caminaríamos por las calles cercanas a la plaza Bolívar y hacia San Victorino, que es un lugar donde hay mucho comercio y mucho tránsito de personas. Finalmente, una de las chicas, que era un poco mayor que las demás, comenzó su *esquema*. Lo ejecutó con mucho cuidado de acuerdo con lo que había planeado y también trató de establecer algunas tímidas relaciones con los transeúntes. Como esperaba, ella no trató de jugar con la arquitectura que la rodeaba. Las otras ejecuciones fueron muy similares a esta.

Algunos muchachos experimentaron con las formas de los espacios, siendo muy audaces, probando acrobacias. Vi que, después de estas improvisaciones, los transeúntes o las personas que habitaban los espacios se volvieron más abiertas para interactuar con los actores. Al igual que en Guadalajara, la capacidad corporal de los muchachos contribuyó a que las personas tuvieran confianza, perdieran el miedo y aceptaran, con menos resistencia, las invitaciones que hicieron los estudiantes. Aun así, fueron discriminados, mismo siendo hombres, aunque no eran blancos. Así pudimos demostrar, una vez más, que quien tiene pleno derecho a la ciudad es el hombre blanco, burgués y con un fenotipo europeo. Ninguno de los estudiantes era de fenotipo europeo. Uno era de una región de Colombia donde los musulmanes formaron una pequeña colonia. Entonces, sus rasgos eran de personas que los medios de comunicación del imperio anglosajón nos mostraron como “terroristas”. El otro estudiante tenía un fenotipo

indígena. Ninguna de estas características pertenece al grupo estético hegemónico y, por lo tanto, son objeto de discriminación. Sin embargo, como en otras ciudades, la discriminación fue superada por el talento de los actores.

Figura 16 – Juan Manuel Yepes ejecutando su esquema en el barrio San Victorino, Bogotá.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Las ejecuciones que se llevaron a cabo cerca de las calles de San Victorino, como siempre sucede en este espacio, me divertieron mucho. Como ya he analizado, los comerciantes o vendedores de calle se apropian completamente de los espacios próximos a sus tiendas o quioscos. Esto los hace sentir libres de expresar una opinión sobre lo que sucede a su alrededor. Además, el estilo popular y *abyayalero* les da a sus comentarios una gracia y humor típicos de nuestros territorios. Cada nota donde intentan explicar lo que está sucediendo es más divertida que la anterior. Y en sus intentos de relacionarse con la actriz, la situación se vuelve, en algunos casos, aún más divertida. Porque ellos (la mayoría de ellos son hombres) asumen otro papel cuando establecen la relación, diferente de la actitud que tienen cuando están con sus colegas. En este otro papel, adoptan un cierto aire de valentía. Cuando dejan su espacio para avanzar hacia la actriz, quedan visibles y expuestos y, conscientes de esto, se relacionan de las maneras más diversas y dispares. En San Victorino nunca faltan aquellos que intentan

imitar o describir en voz alta lo que está sucediendo, diciendo, por ejemplo, “eso fue que la cachaça era del carnaval anterior” o “es que los guardias del manicomio están de vacaciones”. Siempre después de estas frases hay una risa y otro comentario, esta vez en voz baja, dicho a alguien cercano a él. Pero si las actrices son capaces de responder a estos estímulos, la atmósfera se vuelve mucho más interesante porque el individuo provocador buscará no quedar disminuido y tratará de hacer un nuevo desafío. Tales situaciones a menudo ocurren con hombres que, debido a que necesitan sentirse a cargo y, por lo tanto, explicar todo lo que sucede a su alrededor, no pueden mantener la calma o aceptar estar “debajo” en los juegos de estatus del día a día. Esto también fue muy evidente en las calles comerciales de Salvador, pero a diferencia de lo que sucedió en Bogotá, ya que teníamos más tiempo, las actrices lograron dar respuestas en este tipo de interacciones con los hombres divertidos de nuestras calles.

Esta relación que logramos establecer con los transeúntes y los habitantes de las calles comerciales, tanto en Bogotá como en El Salvador, fue un poderoso material para esta tesis. Precisamente este intercambio entre aquellos que están en la calle y sienten que son dueños de este espacio, como el transeúnte o el ciudadano, y nosotros, que seríamos un elemento extraño, extranjero, es más intenso cuando el transeúnte siente el deseo de dar una opinión, interferir, intervenir en la acción de la actriz, no sentirse distante, disminuido o con poco conocimiento para desafiar la situación planteada por nosotros. La relación es mucho más fructífera cuando el transeúnte se siente lleno de ganas de responder. La descripción que el director Amir Haddad (2005: 70) hace sobre el tipo de juego que desarrolla con sus actores en su grupo de teatro callejero *Tá Na Rua* es muy similar a lo que trato de exponer: “Un juego hace que la audiencia se sienta a gusto y autorizada a interferir, porque también sabe cómo jugar ese juego. Y el desarrollo de eso –de la noción de que todos saben/tienen la capacidad de hacerlo; de que esta cualidad está latente en todos– refuerza la ciudadanía”. Los ciudadanos de estos espacios comerciales y populares ofrecen un material muy rico para el trabajo, así como el juego que intentamos encontrar y que encontramos en nuestras calles de Abya Yala.

La lluvia ligera, constante en Bogotá, hizo que interrumpiéramos las ejecuciones varias veces. Aun así, todas las integrantes del grupo tuvieron la oportunidad de ejecutar sus *esquemas*.

En el momento de la evaluación, el grupo agradeció la experiencia. Las participantes expresaron la necesidad de salir más a la calle para profundizar su proceso de construcción como actrices y actores. También dijeron que el nerviosismo y el miedo a enfrentar la calle desaparecieron tan pronto como comenzaron sus *esquemas*, y que el nerviosismo se transformó en energía para continuar haciéndolos.

Honestamente, la experiencia con este grupo no fue muy innovadora para mí. Quizás por el poco tiempo que tuvimos o por la poca experiencia de las personas que formaban parte del grupo. Eso me hace reflexionar sobre dos cosas. La primera es que, con más herramientas, ya sean adquiridas durante los procesos de formación u obtenidas con la profesión, los estímulos de la calle son más provechosos. Esta reflexión surgió después de esta experiencia y se confirmó en el laboratorio de Lima. Si hubiera sabido esto antes, ciertamente habría solicitado que los cursos brinden estudiantes de los últimos semestres o graduados en lugar de haber solicitado estudiantes de diferentes semestres. Y la segunda reflexión es que el diálogo en este trabajo de campo es más enriquecedor para mí cuando aquellos que participan en el laboratorio ya tienen un menú de elementos para el trabajo escénico, además de experiencia en el escenario, lo que los lleva a cuestionarse sobre la relación que establecen con espectadores.

Lima, Perú

Abril de 2018

El laboratorio en Lima se llevó a cabo en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con el apoyo del profesor Rodrigo Benza, quien con su equipo de trabajo ofreció el taller a toda la facultad. El grupo estaba formado por estudiantes de diferentes programas: Teatro (que se enfoca en Interpretación) Producción, Música y Danza. Sin embargo, la clase comenzó con estudiantes de Producción, Danza y Teatro.

El tiempo asignado al laboratorio fue inicialmente de cuatro días, pero unos días antes de mi llegada a la ciudad, el personal de la universidad me informó que el teórico y director argentino Jorge Eines daría una conferencia el primer día del laboratorio a la misma hora. Entonces tuve que organizar las actividades en tres encuentros y disfrutar del orador.

De los tres encuentros, pasamos un día y medio en el aula, medio día de la segunda reunión en el campus universitario y el tercer día en el centro histórico y las calles vecinas. Cada encuentro duró cuatro horas.

El primer día llegaron siete participantes. Comencé con el trabajo de capoeira, que se hizo como en las otras ciudades, con el mismo contenido y la misma intensidad. Sin embargo, me di cuenta de que el grupo (formado principalmente por mujeres) estaba muy cansado y angustiado por los movimientos que no podían hacer. El tiempo que suelo usar para este contenido es de alrededor de una hora y treinta minutos a dos horas, pero al ver la clase tan agotada, decidí terminarla después de una hora. Pronto pasé a posiciones invertidas y relaciones corporales y terminé con el trabajo de la voz. Al final del día, presenté lo que íbamos a hacer y le pedí al grupo que se presentara.

El segundo día solo se presentaron cuatro mujeres. Con ellas, trabajé una primera parte del Cubo de Laban en la sala que teníamos disponible para ese día y terminamos el trabajo en el campus universitario. Luego les pedí que comenzaran a construir sus *esquemas*, pero comenzando con un estudio de la arquitectura del lugar. Trabajamos en una parte muy amplia del campus que tenía áreas de césped inclinado, unas grandes macetas que servían como bancos, escaleras con pasamanos y tribunas. Les dejé explorar el área durante media hora y luego les pedí que eligieran cinco movimientos que usaran estas estructuras y que los colocaran en un orden. Cada una presentó las cinco formas que eligieron para relacionarse con el espacio. Para terminar esta parte les pedí que hicieran los mismos movimientos, pero sin usar las formas, que intentaran incluir el volumen, la dimensión y la sensación de su cuerpo, pero sin ir al objeto.

Decidí ampliar, en este laboratorio, la exploración de las formas o elementos del espacio. En laboratorios anteriores, el entrenamiento con la misma arquitectura de la ciudad había sido poca. En experiencias anteriores había insistido con los estudiantes para que involucraran a los objetos de la ciudad en sus es-

*quem*s, pero no había dedicado un tiempo específico a este trabajo. El área del campus donde trabajamos parecía muy adecuada para esta exploración, ya que tenía diferentes elementos en un solo espacio que las estudiantes podían usar. Algunas lograron incluir las cualidades de los objetos en sus movimientos.

Después de ese trabajo, fuimos a un espacio que tenía un mayor flujo de personas, todavía en el campus. En este lugar les pedí que concatenaran en un *esquema dimensional* el estudio realizado momentos antes, los ejercicios de entrenamiento que había solicitado el día anterior que cada una debía traer y las herramientas que les transmití y que encontraron interesantes para sus entrenamientos. Al igual que en los campus de la UFBA, en El Salvador, de la USP en São Paulo y la UCE, en Quito, los espacios abiertos de la Católica del Perú fueron muy receptivos a las intervenciones de las practicantes. Tenían un buen tránsito de personas y no eran muy amplios, lo que les ayudó a percibir la intimidación causada por los lugares fuera de las aulas y por el contacto con otras personas que no son del mismo curso, que son perfectos desconocidos y que, aunque estamos en un campus universitario, parece algo inusual que pone a la actriz en una situación de extrañeza.

Quiero registrar que percibí en estas estudiantes una timidez que no había notado en otras experiencias en los campus universitarios. En sus discursos, había una vergüenza por encontrarse con gente conocida. Noté un tipo de comportamiento estandarizado en este campus: las estudiantes no se mostraban dispuestas a abandonar sus posturas de jóvenes atractivas para arrojarse al suelo o hacer otros tipos de exploraciones que no son estéticamente tan seductoras. De todos modos, ellas lograron esbozar un *esquema* con sus propias búsquedas y algunos ejercicios explorados en nuestro taller.

El último día, solo aparecieron dos chicas. El punto de encuentro fue la Plaza San Martín, ubicada en el centro histórico de Lima. La plaza tiene un encanto monumental debido a su arquitectura entre barroca e hispánica. Ese día hubo una manifestación de los pueblos indígenas y algunos sindicatos, que realizaron un ritual pidiendo a la *Pachamama*⁴ que pusiera fin a la corrupción y la inestabilidad política.

4 Madre tierra. Divinidad de los pueblos andinos.

Comencé con mi *esquema* fuera de la plaza, en la esquina de Jirón⁵ Ocaña y Jirón de la Unión. Realmente disfruté de la ejecución y noté que las transeúntes eran muy receptivas. La sensación fue similar a las ejecuciones en Guadalajara y Bogotá. Sin embargo, debido a la atracción que sentía por la arquitectura del espacio, tuve una sensación de inmensidad que me hizo más sensible. Hubo varias interacciones con los transeúntes, desde miradas intensas hasta palabras, como la pequeña conversación que tuve con una vendedora de divisas que me indicó que debía ir a la calle principal. Por un tiempo, pensé que quería que me fuera del lugar o dejara de hacer el *esquema*, pero luego me di cuenta de que quería que yo hiciera mi acción en otra calle porque el piso era más suave y limpio. Eso me hizo estremecer mucho.

Figura 17 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en la plaza San Martín, durante las protestas de los pueblos indígenas. Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Con las dos estudiantes ya motivadas por mi ejecución (que mantuvo el nivel persuasivo como en las otras ciudades), les pedí que repasaran sus *esquemas* en el centro de la plaza, del lado opuesto al que estaban los manifestantes. Durante los cuarenta minutos (aproximadamente) que ellas probaron sus *esquemas*, los

5 En Perú, *Jirón* significa vía urbana compuesta de varias calles o tramos entre esquinas.

manifestantes caminaron por toda la plaza pasando junto a ellas. Las dos abrieron sus cuerpos y acciones para recibir a las personas y dejarlas pasar mientras la multitud continuaba con el ritual y embellecía la caminata con enormes *wiphalas*⁶. Pude ver cómo ellas se estremecían con la energía que llevaban estas personas e incluso, sin dejar de hacer sus *esquemas*, se convirtieron en parte del ritual. Cuando terminó esta primera prueba, se me acercaron con los ojos muy abiertos y la piel excitada. Hablaron sobre cómo lograron absorber la energía de los pueblos *quechas* y *aymaras* y cómo esa energía impulsó sus acciones.

Continuamos según lo planeado, con cada una pasando sus *esquemas* dos veces. En este punto del guion, solía decirles a las clases que la experiencia con los *esquemas dimensionales* en la calle era como tener relaciones sexuales: la primera vez, no es posible disfrutarla por completo debido a la falta de comprensión y conocimiento vivencial, que no permiten que el goce sea satisfactorio, la noción de espacio y sus elementos se pierden, no se sabe dónde está la cabeza, el trasero o el pie. Lo mismo es cierto con la primera práctica del *esquema*. El vértigo del riesgo que se siente por la falta de protección en la calle, al realizar una acción que no dice nada y que puede molestar mucho, aumenta la ansiedad que no permite que los objetivos propuestos se realicen con mucha conciencia. Por esta razón, siempre pedí a los grupos que llevaran a cabo los *esquemas* al menos dos veces.

La experiencia en la calle otorga mayores conocimientos cuando se repite varias veces. Teniendo en cuenta el carácter variable del espacio público, una ejecución del *esquema* nunca será la misma que otra. Por lo tanto, con cada repetición la actriz podrá percibir otras sensaciones cada vez que realice su *esquema*. El tipo de conocimiento adquirido en esta experiencia se basa en su repetición, similar a la “competencia activa”, propuesta por De Marinis, citada por Telles (2008: 21), que es la “experiencia-comprensión del artista de teatro, y en particular del actor”. El alcance pedagógico y creativo que contiene el espacio público solo se *comprende* en la repetición de la experiencia, imposible en un solo encuentro.

6 La *Whipala* es una bandera de origen andino. La palabra proviene de los términos del idioma aymara *eiphay*, que es una expresión de alegría, y *phalax*, que es el sueño producido por llevar una bandera.

La primera ejecución fue en la calle peatonal llamada Jirón de la Unión. A lo largo de este camino hay varias manifestaciones artísticas, como las esculturas humanas, un elemento frecuente en las calles de nuestras ciudades. Como es un sendero peatonal y se encuentra en el centro histórico de la ciudad, es un lugar turístico, aunque hay muchas tiendas. Con estas características, similares a la Avenida Séptima, en Bogotá, el comportamiento de los transeúntes ya era predecible y es el resultado de la espectacularización de las ciudades, con sus áreas colonizadas por la lógica del consumo, en las que los transeúntes, alienados, se comportan como si estuvieran en un anuncio de televisión. Porque “en este proceso ambiguo de lo real y lo virtual, la imagen terminó siendo real, siendo la causa del comportamiento real, mientras que la realidad terminó volviéndose una imagen” (Cardoso, 2005: 48).

Cuando les pregunté a las estudiantes quién quería comenzar, ellas me propusieron comenzar juntas, con un pequeño *esquema* en pareja, y luego cada una, al mismo tiempo, haría el suyo. Nunca impuse nada en la calle; siempre se hizo lo que las participantes querían. Luego comenzaron a experimentar juntas y pude demostrar por cuarta vez (Salvador, São Paulo y Guadalajara) la confianza que ofrece el trabajo en grupo.

Durante la ejecución, me gustó que no me di cuenta de cuándo terminó el *esquema* en pareja y empezó el individual. Consiguieron hacer todo tan orgánicamente que parecía un solo camino. Desde la primera práctica, tanto Marjorie como Nataly (las dos estudiantes) buscaron relacionarse con los transeúntes, dirigiendo textos y movimientos hacia las personas que pasaban. Marjorie tenía una danza tradicional del folklore peruano dentro de su *esquema*. Al hacerlo, fue visible cómo los transeúntes se conectaban con ella, no solo por la voz talentosa, sino también porque era algo conocido y con lo que la gente se identificaba. Esto le facilitó la interacción con cualquiera que pasara cerca de ella. Durante la intervención, los policías, que se encargaban de que no hubiera mucho “arte” en el Jirón, casi interrumpieron a los estudiantes. Logré persuadir a los guardias para que les permitieran completar la acción.

Aunque los transeúntes no eran apáticos a lo que estaba sucediendo, la interacción fue muy corta y efímera. Nadie detuvo su paso para observar sus movimientos y continuar caminando; a lo sumo intentaron mirar mientras la cami-

Figura 18 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en el Jirón de la Unión, Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

nata continuaba. Por eso, les pedí que fueran a un espacio más popular, que no fuera en el centro histórico, ni en una zona turística. Caminamos durante unos cuarenta minutos hasta llegar al Mercado Central de Lima. El punto donde decidimos hacer los *esquemas* fue en una pequeña y estrecha plaza fuera del mercado, donde había mucha gente sentada en bancos y numerosos carros de comida. La diferencia que existía entre la gente que estaban allí y la que caminaba por el Jirón de la Unión era notoria. Las personas que estaban cerca del mercado ciertamente eran parte de una capa de la sociedad que no podía darse el lujo de ir de compras a la calle donde habíamos estado minutos antes. El comportamiento de las personas que estaban cerca del mercado fue muy receptivo a las acciones de Marjorie y Nataly, quienes hicieron sus *esquemas* de la misma manera que lo habían hecho antes. Como sucedió en las calles de San Victorino, en Bogotá, hubo gritos de explicación, bromas, discursos y risas entre las personas que las observaron. Sin embargo, en este espacio, la gente se sintió más segura. Muchos de los que estaban en otra parte de la pequeña plaza caminaron hacia las chicas para verlas más de cerca. Entonces, una rueda difusa se formó a su alrededor, lo que claramente era un escenario. Ellas, como buenas actrices, se sintieron

más valientes y confiadas, y sus movimientos, voces y actitudes se hicieron más grandes. Aprovecharon la oportunidad para jugar con algunas personas y niños y terminaron en un abrazo. Cuando terminaron, recibieron algunos aplausos. Algunas personas que estaban allí preguntaron qué estaban haciendo, e incluso hubo una invitación de uno de los vendedores para beber una deliciosa y refrescante *chicha morada*. Mientras bebíamos la *chicha*, la gente se acercaba para hablar con las actrices y dijo que era muy importante tener acciones así en ese espacio, que el arte siempre era bienvenido y que era bueno para la ciudadanía.

Figura 19 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema frente al Mercado Central, Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Se mostró evidente para mí que los espacios donde se unen los sectores de la población de bajos ingresos son de una riqueza expresiva difícil de encontrar en lugares globalizados como las calles de los centros financieros y turísticos de nuestras ciudades. Hasta ese momento, no había notado cuán estandarizado es el comportamiento de los transeúntes en los lugares globalizados de los centros históricos. Aunque es una paradoja saber que nuestras historias fueron escritas en esas calles, con acciones, hoy en día solo son escaparates para el turismo y el orgullo nacionalista. Y dado que el capitalismo nos enseña a ser siempre amables con quienes pueden dejar dinero, nuestros compatriotas adoptan un

tipo de comportamiento “diplomático” que no permite relaciones sinceras y particulares. Afortunadamente, hay lugares que permiten y favorecen este tipo de relacionamiento, como el mercado Corona, en Guadalajara, San Victorino, en Bogotá, y el mercado Central, en Lima.

En la charla de evaluación, las estudiantes analizaron varios aspectos. Uno que aparecía con frecuencia era sobre la naturaleza de la calle como un espacio teatral. Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) comenzó, señalando que en la calle:

“Todo es más sabroso, en todos los sentidos, en todos los colores, creo que todo nace allí, allí nace el teatro, en las calles. Porque es una forma de ritual, porque las personas están en un círculo. Es una audiencia que pasa, que te llena de vida, porque las personas cargan con sus vidas y sus pensamientos”.

Tanto en sus actitudes como en sus discursos después de hacer los *esquemas*, había una emoción que ellas mostraron en la conversación de evaluación, en la que afirmaron que les gustó entrenar en la calle. Nataly (entrevista del 12 de abril de 2018) explicó el placer que sentía en su relación con las transeúntes:

No se necesitan palabras: en sus ojos ya expresan algo, y eso me hace pensar que vale la pena. Esto es lo que amo de la calle. Son tan verdaderos porque no piensan “qué voy a hacer ahora, qué voy a hacer en veinte minutos, en cinco segundos”. No. Se quedan allí y disfrutan, nada más. Siempre me gusta ser espectadora, pero ahora, ¡guau! Que sabroso. Quiero hacerlo ahora, mientras dejamos este lugar.

Al igual que en El Salvador, Guadalajara y Quito, las dos chicas tenían el mismo tránsito del miedo que las otras participantes. Al principio, tenían miedo de la práctica. En la Plaza San Martín tenían miedo de comenzar a ejecutar sus *esquemas*, pero mi ejecución las alentó a comenzar, a pesar de que todavía tenían un poco de miedo. Cuando terminaron sus ejecuciones, expresaron en sus rostros una evidente satisfacción, un placer por la carga emotiva y energética que conlleva este tipo de práctica.

Este placer trajo reflexiones en las que ellas pudieron definirse como humanas, como actrices y como *abyayaleras*. Las reflexiones fueron similares a las que tuvimos en Quito, con los testimonios de Madeleine y Juan, quienes dijeron que, con esta práctica, se instala un sentido de “verdad”, de “vida misma”, de una

humanidad evidente. Me pareció interesante cómo Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) consideró necesario poner en su *esquema dimensional* cosas que hablaran de lo que era y, con eso, la relación en la calle se puede definir mejor:

Los cantos, los *icaros*, que son canciones de cura, tienen que estar en mi *esquema* porque eso es lo que me marca, porque soy yo, porque si te piden un personaje, te cubres con una capa de muchas personalidades, entonces son máscaras, máscaras, máscaras, situaciones que no son tuyas. Pero este trabajo, incluso siendo teatro, ya no tiene máscaras, ahora eres tú quien se encuentra consigo misma. Me gusta este trabajo porque soy yo en esencia y me encuentro con personas que son esencialmente ellas, y esta... “verdad” no aparece mucho en el mundo. Este trabajo saca a relucir mi lado más humano.

Al igual que en São Paulo, también apareció la cuestión de la autonomía. Ellas hablaron de la necesidad de tener su propio espacio para la preparación, independientemente de la facultad o los grupos de teatro en los que participan. Nataly sintió más mérito en su esfuerzo por haber sido la única responsable de lo que se hizo. Recordó los aplausos que recibió al final de su práctica frente al Mercado Central: “Nunca había recibido aplausos para mí porque siempre trabajo en grupo, pero ahora fue por algo que hice, porque me gusta”.

Cuando pregunté sobre la diferencia entre entrenar en el aula y entrenar en la calle, respondieron (entrevista del 12 de abril de 2018):

Nataly: Una cosa es entrenar en la habitación, dentro de mi burbuja, con paredes a los lados, arriba y abajo ...

Marjorie: Lo cual también está bien. Es otro mundo para mí estar en la calle; Allí la gente es tan rica, tan deliciosa. La energía que está en la calle, las cosas cotidianas que suceden nos modifican y ...

Nataly: No sabes lo que va a pasar. Una persona que está teniendo el peor día de su vida puede pasar, mirarte y mi acción puede cambiar su día o también puede transmitir esta molestia. Entonces mis acciones cambian, así como la estructura del cuerpo, de la voz. Estas cosas que suceden en este momento son muy sabrosas y... Quiero más, quiero más, quiero más.

Estas reflexiones refuerzan la hipótesis de la riqueza que la calle ofrece a la práctica escénica. Aunque puedo haber influido en las percepciones de las estudiantes con mi deseo de persuadirlas para que salgan al espacio público, sus

testimonios son contundentes, sinceros y ayudan a seguir argumentando a favor del potencial de nuestros espacios públicos. Con las afirmaciones hechas por Marjorie y Nataly, logré superar la incomodidad que surgió en São Paulo, donde algunas estudiantes concluyeron que no era necesario para su práctica escénica salir a las calles. Creo que, desde el trabajo en la ECA-USP hasta el laboratorio en Lima, pude argumentar mejor y con más evidencia sobre la contribución que nuestras ciudades hacen al oficio teatral.

Para finalizar, les pregunté por qué habían hecho los *esquemas* juntas, y Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) respondió:

El espacio te cambia, y también lo hace la persona que está a tu lado. Respetamos lo que hemos planeado, pero surgen cosas nuevas, y creo que así es como es, un ejercicio que mejora, eliminando una parte, creando, jugando con la otra. Simplemente nos mirábamos a los ojos para saber que... sí, eso, ¿vamos a hacer (al final, la voz de Nataly completando: sí, ya empezamos) ¿capoeira? (Voz de Nataly: sí, capoeira. Normal. Estamos.) Además, había algo que cerrar, porque también... el tiempo, por eso te abrazo. Porque es algo humano, ¿sabes?

Por el discurso de Marjorie supe que no habían acordado de antemano hacer el *esquema* juntas; pasaron unos segundos antes de comenzar cuando, con solo una mirada, acordaron hacerlo al mismo tiempo. Esto no solo refuerza el comportamiento visto en otras ciudades, sobre la confianza que da el trabajo grupal, sino que también coloca una voluntad casi instintiva, lo que me remite al comportamiento comunitario del teatro. Nuestro arte es colectivo, esa es su naturaleza, por eso una mirada es suficiente para saber que debe practicarse colectivamente, juntos, en comunidad.

Ellas me agradecieron mucho, pero yo les agradecí aún más. Agregaron mucho a esta práctica, no solo con sus habilidades y conocimientos escénicos, sino también con su espiritualidad, con su amor por el teatro y su relación con los demás y sus ganas de hablar, de contarme todo lo que lograron recordar de la experiencia.

Creo que el hecho de que solo hayan quedado dos participantes de los siete que comenzaron en el laboratorio puede tener dos explicaciones. Una es mi incapacidad para reconocer el contexto en el que empiezo a trabajar y, por lo tanto, terminé enseñando contenido que no tiene nada que ver con las clases

con las que interactúo. En el caso de este laboratorio, quizás los ejercicios de capoeira fueron demasiado pesados para las participantes. Si hubiera comenzado con el Cubo de Laban, para ver primero cómo respondían sus cuerpos y así hacer un diagnóstico, tal vez la deserción hubiera sido menor. Otra posible explicación tiene que ver con el tipo de estudiante que asiste a la universidad privada, que tiene otro nivel social y donde no es común exigirle tanto al alumno. Quizás, en sus mundos, no haya necesidad de molestarse o desgastarse en exceso, y mucho menos con contenidos que no provienen de espacios reconocidos de conocimiento, ni son reconocidos por la academia. Le pedí al profesor Rodrigo Benza, que apoyó mi laboratorio, que preguntara a las estudiantes que abandonaron la actividad sobre los motivos que los llevaron a hacerlo, pero hasta hoy no he recibido una respuesta.

La Paz, Bolivia

Mayo de 2018

En Bolivia no existen programas aprobados de graduación universitaria en Artes. Por esta razón, mi contacto con este país no fue por medio de una universidad sino a través de un grupo de teatro, cuyo director trabaja junto con el Ministerio de Educación para aprobar la educación universitaria en las artes. El grupo de teatro se llama *Quijotadas* y el director es Jimmy Gira. Durante el tiempo que estuve en La Paz, Jimmy y su grupo estaban ocupados organizando un festival de teatro apoyado por el Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas (Iberescena). Esto demandaba mucho trabajo y por lo tanto mi laboratorio tuvo que hacerse en solo tres días, con una duración de cuatro horas al día.

Días antes de que comenzara mi laboratorio, hablé con el director sobre el trabajo de su grupo y especialmente el trabajo con el entrenamiento. Me informó que su grupo buscaba entrenar constantemente, tener una fuerte demanda física y que sus procesos de preparación se basaban en las propuestas de Grotowski y Barba. Le dije lo que ofrecía durante mis laboratorios, tratando de ser muy descriptiva. Él respondió que todos los contenidos que ofrecía serían muy interesantes para su grupo.

La idea de hablar con el director surgió después de la experiencia que tuve en Lima. Quería conocer las prácticas corporales y de entrenamiento del grupo con el que trabajaría para evitar choques y así facilitar que el trabajo fuera entendido.

El primer día trabajamos en la sala de ensayo del grupo. Allí pasé los contenidos de capoeira, posiciones invertidas, trabajo de voz y trabajo de texto. Al finalizar esta etapa, hicimos una rueda de presentación y luego le pedí al grupo que al día siguiente trajera una selección de ejercicios que utilizaba para entrenar y con los cuales compondría su *esquema dimensional*.

Figura 20 – Grupo de participantes del Laboratorio, haciendo un calentamiento con *ginga* de capoeira. Plaza de Las Américas, La Paz.



Fotógrafa: Andrea Lizcano, 2018.

El segundo día fuimos a trabajar a la plaza de Las Américas, un pequeño lugar que se encuentra en el centro de la ciudad, detrás de la Secretaría de Cultura. En el lugar había algunos bloques de cemento que se usaban como bancos para sentarse, una fuente sin agua y escaleras. La plaza está al pie de un edificio comercial. Allí comenzamos el trabajo, primero calentando con los movimientos de capoeira y sus cantos. Después de sacar el frío de nuestros cuerpos (la temperatura en ese momento, sin sol, después de las 6 pm, era de 9 ° C), le pedí al grupo que comenzara a construir sus *esquemas*. Les dejé explorar sus ejercicios durante unos minutos. Después de unos cuarenta minutos, me acerqué a cada

integrante y les pedí que comenzaran a explorar las formas arquitectónicas del lugar. Aunque la plaza era pequeña, había varias estructuras con las que era posible jugar, como una fuente sin agua, los bloques de cemento, las escaleras, una barandilla en la parte inferior de la plaza y una pared que “se convertía” en piso. Como muchas calles en La Paz son inclinadas, algunos edificios están en una especie de agujero. Este fue el caso con este cuadrado, cuyo espacio estaba dentro de un ángulo de 45 °. Esto permitía “escalar” una pared, lo que dio a los participantes mucho juego.

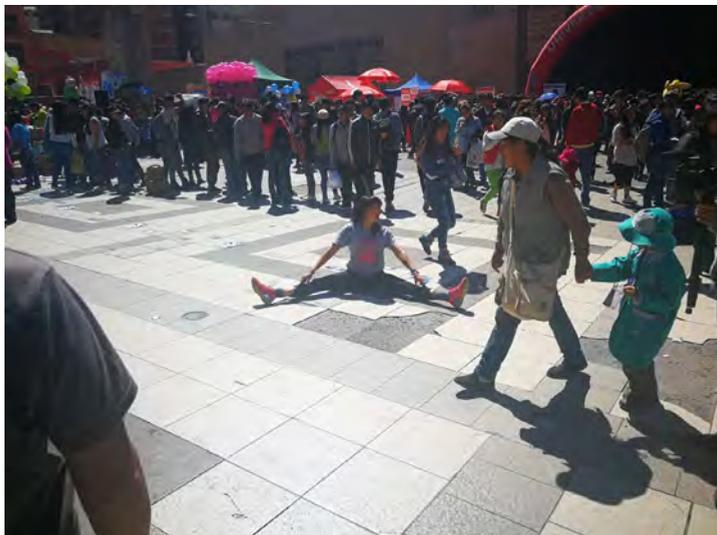
El tercer y último día, comenzamos a trabajar en la Plaza Mayor de San Francisco, una plaza muy abierta, con muchos transeúntes, y también un lugar turístico, donde hay edificios de arquitectura barroca andina o mestiza. La plaza está ubicada en la Avenida Mariscal Sucre, una calle con mucho tráfico de vehículos, tanto públicos como privados. Los atascos son una constante en esta avenida. En la Plaza había muchas vendedoras ambulantes que vendían sus productos en cestas, sin mucha infraestructura. Cerca de la plaza se encuentra el mercado Lanza, que tiene un carácter eminentemente popular. Debido a esto, las personas que pasan o habitan el lugar no tienen un comportamiento globalizado. La presencia de las *cholas*⁷, no solo en esta plaza sino en toda La Paz, hace que las calles de esta ciudad sean imposibles de globalizar. Su presencia es tan notable que crea una atmósfera completamente autóctona. Ellas son desde clientas de las tiendas y comercios hasta propietarias de mercados y vendedoras ambulantes.

En una esquina de la plaza comencé mi *esquema*, que no fue el primero que realicé en la ciudad. Jimmy había publicado mi laboratorio en algunos medios, entre ellos el canal de televisión *Abya Yala*. Después de dar una entrevista a un programa cultural de este canal, el periodista me propuso que ejecutara mi *esquema* para poder filmarlo. La grabación tuvo lugar en la Plaza del Bicentenario, frente a la entrada principal de la Universidad Mayor de San Andrés. Había mucha gente en la plaza el día de la grabación porque allí se realizaba un evento que incluía un mercado. La recepción de la gente fue atenta. Varios transeúntes se quedaron observando mis acciones, sonriendo y prestando atención incluso cuando estaba cerca de ellos o cuando hablaba textos. Hacían gestos de acep-

7 Mujeres indígenas o mestizas que usan ropas tradicionales.

tación cada vez que les hablaba. Me sentí admirada. Al final, algunas personas vinieron a mí para saber más sobre la acción.

Figura 21 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema frente a la entrada principal de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.



Fotógrafo: Jimmy Gira, 2018.

Motivada por el recuerdo de esa primera ejecución, comencé la segunda en la plaza San Francisco. El sentimiento con los transeúntes no había cambiado. Sin embargo, eran más transeúntes que espectadores. Después de mí, una de las participantes, Silvana, hizo su *esquema* en otro punto de la plaza. Allí pude observar que, incluso si la plaza recibe manifestaciones artísticas, las personas que habitan el lugar o transitan por el espacio no están acostumbradas a actos extracotidianos, lo que les hace prestar mucha atención a cada manifestación que ocurre en el espacio público. Silvana, que es una mujer delgada, blanca y pequeña, cuando hacía movimientos en el suelo o con el apoyo de las cuatro extremidades, fue objeto de miradas sexistas por parte de los hombres. En un momento, un grupo de muchachos la miraba de cerca y con expresiones marcadamente machistas. Al darse cuenta de la presencia del grupo, continuó su trabajo, pero mantuvo sus ojos en ellos. Su gesto no era de complacencia; parecía vacío, sin mucha expresión. Los hombres se sintieron intimidados y se fueron.

Siempre advierto a las actrices que hacen el laboratorio sobre los machismos que pueden sufrir, exponiendo que en la calle podemos ser víctimas de acoso por parte de los hombres que transitan y que una de las formas de combatirlo es denunciándolo, siendo la denuncia hecha desde la acción y la intención de esas acciones. En la práctica de nuestros *esquemas* tenemos un poco de poder, porque nos estamos exponiendo públicamente, algo que otras personas no hacen ni quieren hacer. Si logramos evidenciar algo de violencia, sus autores se sentirán expuestos y se irán. Pero tenemos que enfrentarlos y no “dejar pasar” el acoso. Esto es precisamente lo que hizo Silvana, que con su mirada expuso públicamente a sus acosadores. Relacionándose directamente con ellos, dirigió los ojos de los transeúntes y los espectadores hacia los acosadores y, por lo tanto, sus gestos machistas eran evidenciados y podían ser juzgados y castigados por la masa.

Figura 22 – Silvia Jahel Del Castillo Otero ejecutando su esquema en la plaza San Francisco, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de Silvana, tuvimos las ejecuciones de los otros miembros del grupo. En general, las transeúntes en La Paz interactuaban con las actrices, dependiendo mucho del lugar o de la persona que estaba haciendo el *esquema*, como había sucedido en otras ciudades. Por ejemplo, en las ejecuciones del director, que era un hombre de gran volumen y no parecía joven, la gente se mantenía

lejos o pasaban luego cerca de él. Como observamos en las calles de Bogotá, el fenotipo de Jimmy no era el estandarizado, lo que genera desconfianza. A diferencia de las chicas bonitas (es decir, aquellas que entran en la estética impuesta) de las cuales los transeúntes no parecían tener miedo de pasar cerca o de quedarse mirando lo que estaban haciendo.

Aunque los transeúntes demostraron este comportamiento discriminatorio en relación a las ejecuciones del director, hubo un componente en su *esquema* que me interesó, que fue la participación de su hijo Genua, de seis años. Jimmy tenía que cuidarlo mientras estábamos en el laboratorio, por lo que decidió incluir al niño en las actividades. La mayoría de las veces Genua imitaba a su padre; en otros ejercicios los dos jugaron juntos. En uno de ellos, por ejemplo, el hijo hacía gestos como si estuviera lastimando a su padre y, dependiendo de la intensidad del movimiento del niño, Jimmy reaccionaba. También hubo textos que el hijo repetía como si fuera un eco. Lo interesante de este par era que no funcionaba como los otros pares que habían creado *esquemas* juntos. En esta, el director no solo tenía la intención de hacer el *esquema*, de comunicarse con las transeúntes y relacionarse con el espacio, sino que también tenía como objetivo trabajar con su hijo y eso implicaba estar en comunicación con él, además de cuidar de él. En algunos momentos, Genua parecía ser un objeto con el que jugaba y se movía. El niño era mucho más que un niño jugando con su padre: él demostraba una tensión escénica. Sus acciones siguieron por completo las instrucciones de su padre, que eran completamente sutiles. Una mirada o un movimiento de la mano era suficiente para que el niño respondiera. En otras ocasiones, logré ver al niño suelto, expresándose con su naturalidad infantil. Esos momentos ocurrieron cuando Jimmy parecía estar jugando un juego similar; entonces, el niño se daba el derecho de olvidar un poco a su padre. No sé hasta qué punto se divirtió el niño, como si fuera un juego de niños, porque estaba muy serio e incluso con una actitud profesional, de adulto. Sin embargo, esta relación tuvo cierto atractivo, ya que nunca se negó a participar y mostró felicidad antes y después de las ejecuciones.

En el espacio de evaluación, cuando se le preguntó qué no le gustaba a su hijo, Jimmy Gira dijo que a Genua no le gustaba esperar su turno, como si siempre quisiera participar. Esta experiencia con su hijo fue muy interesante para el

trabajo del actor, ya que tenía más enfoques de atención que le exigían mayor concentración. La reacción de los transeúntes (en su mayoría mujeres) fue al principio de mucha atención y luego entre admirada y curiosa por la presencia de un niño. Esto creó aún más confusión, lo que podía verse en sus caras. Si no hubiera un niño, comprenderían, en un tiempo considerable, que se trataba de una actividad teatral (como casi siempre ocurría), pero debido al niño la conclusión se demoró, y finalmente, cuando llegó, se convirtió en una atracción para quienes observaban.

Figura 23 – Jimmy Gira y Genua Gira ejecutando su esquema en el centro histórico de La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Puedo decir que las calles de La Paz tienen un movimiento muy particular. La actitud de las personas que transitan es muy específica de ese lugar. Al estar en el centro histórico, una zona turística, no noté un comportamiento estandarizado, no hubo gestos de “deber ser” o comportamientos alienados, producto de la espectacularización de las ciudades, como sucedió en São Paulo (Avenida Paulista), en Bogotá (Avenida Séptima) y en Lima (Jirón de la Unión). Siempre sentí que las reacciones de los transeúntes en esta ciudad fueron muy auténticas. Pero incluso estando en espacios muy populares –que son casi todos– no noté comentarios en voz alta (como los que aparecieron en São Paulo, Guadalajara,

Bogotá y Lima). Las reacciones de la población de la ciudad a nuestras acciones siempre fueron discretas, disimuladas, con risas casi escondidas y algunos susurros difíciles de escuchar. De todos modos, hubo recepción. También hubo apatía en algunos momentos. Pero, en general, las actrices pudieron establecer una comunicación con los habitantes y transeúntes.

En relación con el grupo, puedo reafirmar mi impresión sobre cómo la trayectoria en el escenario o el alcance de las herramientas teatrales permite una mayor interacción en la calle y hace posible establecer relaciones que van más allá del entrenamiento convencional de la sala de ensayo. Esto se debe a que una buena parte de las personas que formaban parte del grupo no parecía tener mucha experiencia en el escenario y tenía pocas herramientas para el trabajo. Durante las salidas, algunos miembros del grupo no aprovecharon varias reacciones de los transeúntes. Con una de las participantes, Claudia, tuvimos un episodio de inseguridad y miedo antes del comienzo de su práctica. Ella es una de las integrantes más antiguas del grupo. Fue muy paradójico ya que, aunque no la estábamos obligando a hacer su *esquema*, ella no nos permitía continuar con la ejecución de otra persona. Le dijimos que no era necesario que hiciera su *esquema*, que podía esperar y hacerlo más tarde o incluso no hacerlo. Pero nuestras palabras no lograron persuadirla. Parecía que era mayor la tensión de hacerlo, a pesar de que el miedo no la dejaba comenzar. En su primer intento, debido al nerviosismo, ella solo hizo una pequeña parte. Luego fue a donde estábamos, recogió más fuerzas e hizo un segundo intento. Esa vez logró hacer todo su *esquema*. Sin embargo, las relaciones con el espacio y los transeúntes fueron tímidas. En la segunda ronda de los *esquemas*, se soltó más y buscó relaciones con las transeúntes y con el espacio, logrando interactuar más con las formas del espacio que con las transeúntes.

Vale la pena aclarar que, a pesar de que Claudia es la integrante con más tiempo en el grupo, ella sufre de epilepsia, lo que hace que tenga un ritmo un poco más lento en los procesos. Su miedo exacerbado a enfrentar las calles, que percibimos durante la práctica, puede ser fruto de su condición y mi falta de experiencia con este tipo de situaciones. Tal vez hubiera sido más cómodo para ella hacer su *esquema* en grupos y no sola. Pero, en ese momento, no tenía mucha información sobre su condición de salud.

A pesar de la falta de interacción, las participantes estaban muy emocionadas al terminar la primera ejecución del *esquema*. Se reían intensamente, con algo de adrenalina aflorando de su piel, saltaban y decían “qué delicioso, qué delicioso” o “es orgásmico”. Esto hizo que el resto de la clase estuviera ansiosa por hacer su *esquema*.

Figura 24 – Nicole Terrazas ejecutando su esquema en el puente del Mercado Lanza, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la evaluación del proceso, aparecieron declaraciones que analizaron con más calma esa sensación de adrenalina al final de la ejecución. Silvana reiteró lo dicho en la calle: “Es muy orgásmico. Todavía me siento feliz, siento mucha felicidad”. Esta emoción expresada por ella y otras participantes del laboratorio es muy similar a la mostrada por Marjorie y Natali en Lima, Gioconda y Santiago en Quito, Simone en El Salvador, y Alice y Viridiana en Guadalajara. Aleida, una de las actrices del grupo, dijo:

Fue bastante difícil para mí interactuar con la gente la primera vez. En la segunda me sentí más relajada, pero sin mucha emoción. En la primera me sentí muy eufórica, con ardor en el centro del cuerpo, en la espalda, en las manos. Mucha adrenalina, lo que me hizo vivir. En la segunda, esa adrenalina no apareció tan

fuerte, así que logré concentrarme más en mi trabajo, buscando relaciones con los transeúntes y con el espacio (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Otras declaraciones coincidieron con su opinión sobre el nerviosismo inicial que dificultó su interacción con la calle. Nicole, otra participante, dijo que “a pesar del nerviosismo, logré dejarlo de lado para ver lo que venía” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Fernando, un joven que no formaba parte del grupo pero que participó en el laboratorio, dijo que “la primera vez estaba muy nervioso y no podía interactuar ni con los transeúntes ni... con nada. Pero en la segunda ya tenía confianza y sentí que pude comunicarme con los transeúntes, con sus miradas, algunos sonrieron” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Al igual que en otras ciudades, los participantes se sintieron nerviosos, con recelo y cierto miedo antes de comenzar la práctica, pero después de hacerla por primera vez, estos sentimientos desaparecieron y dieron paso a otros, como el placer o la tranquilidad que permite centrarse más en el trabajo con la calle.

Fue interesante escuchar los testimonios sobre las diferentes sensaciones producidas por el ejercicio de creación de los *esquemas*, en los que el grupo trabaja, básicamente, solo. Fernando necesitaba más indicaciones; “Me sentí perdido cuando nos dijiste que hiciéramos nuestro *esquema*; no sabía qué hacer” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Su reacción fue natural ya que el joven todavía estaba en el comienzo de la práctica teatral, sin tener muchas herramientas que pudieran colocarse en su *esquema*. Una vez más, confirmo que la autonomía necesita de un acompañamiento para desarrollarse, un “menú de rutas” para que la persona pueda seleccionar y así transitar por caminos donde el trabajo sobre *sí mismo* sea enriquecido con diferentes herramientas. También está claro que la calle puede ser más aprovechada cuando se tiene más experiencia en el oficio teatral.

Las evaluaciones de Jimmy y Claudia fueron completamente dispares. Para el primero (quien es el director del grupo), la reunión fue agotadora y demasiado larga:

[...] el trabajo del segundo día fue muy largo para mí. Me molestó no explorar más cosas, ya sabía lo que iba a hacer. Quizás debido a mi actitud como director, en poco tiempo ya había organizado mi *esquema*, ya sabía qué ejercicio haría. Por lo tanto, no pude aprovechar el espacio de la exploración (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Para Claudia fue agradable estar sin límites y sin muchas reglas: “Me gustó tener tiempo para jugar, para ser niña, ser libre”. Aunque en este aspecto tenían opiniones diferentes, ambos concordaron en relación al trabajo sobre la conciencia. Para ella, estar siempre pensando y no aprovechar el presente fue una traba: “cuando pensaba que me estaban mirando, me desconcentraba, [...] cuando el cerebro se involucra, es el freno” (entrevista del 16 de mayo de 2018). El director dio una opinión similar, que tuvo que “pelear” mucho con el impulso de hacer solo lo planeado. Él quería dejarse sorprender por otras acciones o interacciones.

Quería destrozarse el esquema y no respetarlo, pero no sucedió, fue la misma secuencia nuevamente. Tengo dos conciencias, una somática, del hacer, sentir y la conciencia del hacedor, de quién tiene que estar atento al hijo, al transeúnte, a quien pasa, para no lastimarme o dejar que mi hijo esté en riesgo, de la seguridad del performer. Y parece que no puedo ser libre (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Creo que, si hubieran tenido más tiempo en la calle, Jimmy y el resto de la clase habrían experimentado más libertad. Como hablé con los estudiantes en Lima, esta práctica necesita repetirse para poder abarcar todo lo que la calle puede ofrecer para el trabajo del actor.

La sensación de infancia mencionada por Claudia es algo que pido cuando los participantes del laboratorio van a explorar el espacio y antes de interactuar directamente con los transeúntes. Les pido que jueguen con las formas arquitectónicas como si fueran niños en un parque. Esto ayuda mucho, ya que estas formas no se exploran con la racionalidad impuesta por la academia sino con el deseo del juego, del sinsentido, de la curiosidad por divertirse, diferente del deseo de buscar sólo para encontrar algo específico. Para Fernando, hacer capoeira en la primera reunión lo ayudó a recordar la fase de la infancia, porque cuando era niño la practicaba: “La capoeira me ayudó a rescatar mi infancia, porque lo hice cuando era un niño pequeño, entrenaba en un grupo, y eso me ayudó con el resto de las actividades del laboratorio” (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Con ellos me di cuenta de que la calle es un espacio que parece ser conocido, pero experiencias como las que tuvimos nos muestran que es un lugar completamente desconocido. Aleida reflexionó sobre esto:

Trabajar en la calle, donde no sé qué respuesta puedo encontrar, me hace sentir una mezcla de emociones, vivir muchas emociones diferentes. Es muy diferente hacer teatro callejero por estar en un grupo, por saber lo que hay que hacer, por no estar solo. Pero estar sola en la calle es muy diferente. Es como ir a la guerra sin armas (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Figura 25 – Aleida Torres ejecutando su esquema entre el Mercado Lanza y el centro histórico, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Desafortunadamente, debido al poco tiempo que tuve con esta clase, no pudimos hacer *esquemas dimensionales* en grupos. A partir del discurso de Aleida confirmo, como en todas las ciudades anteriores, que la práctica grupal da mucho coraje y confianza.

Para Silvana y Nicole la experiencia fue muy enriquecedora. Ambas han participado en más procesos de preparación teatral. La segunda realizó la siguiente evaluación del laboratorio:

Me sentí cómoda. Fue muy divertido ver los rostros de los transeúntes, los que me evitaban, los que sonreían, los que decían algo. Fue como una conversación: esperaba lo que sucedería para responder. Además de trabajar en la relación con el espacio que encontré el primer día en la calle y acomodarlo con los otros espacios el segundo día (entrevista del 16 de mayo de 2018).

De hecho, para aprovechar la calle en su primera salida, es necesario tener experiencias previas en el teatro. En este trabajo de campo, las participantes que tenían más experiencia en el oficio me dieron más información para reflexionar y analizar. También me dan ganas de comenzar un proceso de interacción en la calle, con mucho más tiempo del que contaba en la mayoría de las ciudades y con personas que no tengan ninguna práctica teatral, para ver cómo van apareciendo los contenidos, las herramientas, las relaciones y las experiencias y van siendo incorporadas por las participantes. Entonces, hubo curiosidad por saber cómo sería iniciar un proceso de formación/entrenamiento/encuentro teatral en espacios públicos.

Santiago, Chile

Mayo de 2018

La Pontificia Universidad Católica de Chile y su Escuela de Teatro fueron las instituciones que me recibieron en este país. Llegué a esta ciudad en un momento muy interesante de la historia universitaria, estudiantil y social, que, aunque me afectó, me hizo sentir muy satisfecha. Una semana antes de mi llegada, ya había más de 30 instituciones educativas, entre universidades y escuelas en varias ciudades de Chile, que habían declarado una huelga feminista. Una de las universidades que se unió fue precisamente la Católica. Las pautas eran enteramente feministas: espacio en los directorios de instituciones para mujeres con conciencia feminista; reglamentación de procedimientos contra el acoso; recursos para el sistema judicial contra casos de violencia que aún están impunes; guarderías y apoyo para madres y padres estudiantes, entre otras. Nunca antes había ocurrido una huelga de este tipo en el país. Las organizaciones feministas están creciendo en movimiento y presencia a un ritmo vertiginoso, y las universidades y las escuelas son de los principales escenarios.

En vista de este panorama motivador, logré desarrollar mi laboratorio con tres estudiantes de cursos de teatro que no eran de la Católica: dos de la Universidad de Chile y una graduada de la Universidad de Ciencias de la Informática (UCINF), una institución que ya no existe. Los dos estudiantes de la Universidad

de Chile participaron de lejos en las actividades de la huelga, ya que estaban en el último año del curso, ya no tenían clases y solo estaban terminando sus trabajos, tanto escritos como el espectáculo final, requisitos para terminar el proceso de formación. Con este trío tuve cuatro encuentros. Un primero en un salón de clases en la Escuela de Teatro de la Católica y los otros tres en espacios públicos de la ciudad.

En el primer encuentro, comencé con el Cubo de Laban, luego trabajé posiciones invertidas, relaciones corporales y terminé con trabajo de voz. En esta primera reunión, la actitud del trío fue muy interesante para mí, muy receptiva y con una respuesta rápida a mis propuestas. Era evidente que este grupo estaba formado por profesionales con una formación notoriamente técnica.

La Escuela de Teatro hizo todo un trámite junto a la Municipalidad de Santiago de Chile para que yo tuviera autorización para utilizar los espacios públicos elegidos para el laboratorio. Esto no había sucedido en ninguna otra ciudad. Simplemente salíamos y realizábamos las prácticas. En vista de la burocracia, la escuela decidió que trabajaríamos, en la primera salida, en Villa Grimaldi, ya que es un espacio abierto con pocos transeúntes (de acuerdo con mis solicitudes). Este lugar fue una triste sorpresa para mí porque fue un centro de tortura en la época de la dictadura chilena. Hoy es un parque abierto, que funciona como un museo de la memoria. Es posible realizar visitas guiadas por el lugar y ver cómo funcionaba el edificio durante el régimen militar, del cual solo existen sus bases. El parque es muy tranquilo, en las afueras de Santiago de Chile, y cuenta con jardines y diversas estructuras que hacen del espacio un lugar de paz.

Para mí, al principio fue muy extraño que la escuela hubiera elegido ese parque, pero preferí confiar más en sus criterios que en mis primeras impresiones. El grupo parecía un poco cansado porque la reunión era por la tarde, y por la mañana había tenido otras actividades. Comenzamos el trabajo con algunos ejercicios somáticos, de percepción del aire, sonidos, tacto, con el cuerpo relajado. Luego, aprovechando la relajación, fuimos al trabajo vocal, que se desarrolló hasta llegar a lo que yo llamo acrobacias vocales. Mientras estábamos en pleno lanzamiento de voz (gritos), un grupo de visitantes y su respectivo guía recorrieron el parque. No demoramos mucho en comenzar los ejercicios, pero una persona de la administración del lugar se acercó, notablemente alterada, pi-

diéndonos que nos detuviéramos y saliéramos del parque. Explicó, tratando de controlar su incomodidad, que estábamos casi en un camposanto. Hablé sobre lo que estábamos haciendo allí y me disculpé. Él entendió y dijo que podíamos continuar en el parque, pero sin gritar. Ya no me sentía bien allí. No quise continuar; me pareció muy impertinente hacer mi trabajo en ese espacio. Mi dolor al ver tan de cerca lo que sucedió en este lugar me desconcentró. El trío no parecía estar tan molesto como yo y propuso que hiciéramos un trabajo más tranquilo. El día anterior, le había pedido a cada uno que trajera ejercicios y juegos para compartir. Entonces hicimos estos juegos, luego algo de capoeira y finalmente pidieron repasar algunas posiciones invertidas. Con eso, concluimos la primera salida. Hablamos sobre la mala decisión de la escuela de enviarnos a ese espacio, pero nos sentimos más relajadas cuando supimos que nuestro próximo encuentro sería en el centro financiero de la ciudad.

La experiencia que tuvimos en Villa Grimaldi confirma el poder que tiene cada espacio. La vida que cada lugar carga a través de la historia que ha pasado sobre ese piso. Los espacios públicos transmiten su historia, su identidad, sus energías, mucho más allá de la presencia de los humanos, cada lugar habla por sí mismo. Según los análisis de André Lepecki (2010: 15) sobre la relación con el piso que la bailarina usa para bailar, me parece inspiradora y muy pertinente a la experiencia obtenida en Villa Grimaldi la definición del piso como un plano fantasma que carga su historia y que invita a una *política del piso*:

En el terreno más liso, en el espacio más neutro, en el plano más aplanado, tocónes de cuerpos que han sido negligentemente enterrados, descartados, olvidados por la historia y sus atormentadores brotan del suelo, atascando nuestros pasos, causando desequilibrios, caídas, paradas o movimientos cautelosos, o, luego, generando la necesidad de movernos a una velocidad vertiginosa, o en un zigzag permanente, pero *con atención y cuidado*. [...] Un baile abierto para una política del terreno es un baile abierto para aceptar y experimentar con los efectos cinéticos de los materiales fantasmas que interrumpen la ilusión de una doble neutralidad, la del espacio y la de nuestro movimiento en él.

La próxima reunión fue en la calle Estado con Moneda. Es una calle peatonal, muy cerca de varios lugares concurridos del centro histórico de la ciudad. Es una acera muy transitada, especialmente por trabajadores de oficina y ciudadanos que van al centro a hacer trámites. Eso ocurre entre semana; los fines de sema-

na, la calle está más vacía y con una fuerte presencia de turistas. Nuestra reunión fue un miércoles, alrededor de las 2 PM. Por lo tanto, nos enfrentamos a un espacio lleno. En esta calle había guardias que controlaban el número de vendedores ambulantes, que deben tener permiso del ayuntamiento para hacer negocios allí. En el espacio, contamos un promedio de cuatro guardias por cuadra.

Figura 26 – Barbara Loreto, Carmen Mellado y Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Como en las otras ciudades, comencé la intervención con mi *esquema*. No sentí mucha diferencia en relación a los centros históricos de otras ciudades (São Paulo, Guadalajara, Bogotá, Quito y Lima). Me las arreglé para relacionarme con varios transeúntes, otros se quedaron observando toda la ejecución e intercambié algunas palabras con las personas que pasaron cerca de mí. Al final de mi práctica, uno de los guardias se acercó para interrumpir mi acción. Yo, como hago casi siempre cuando esto sucede, continué el movimiento y dije: “Sí, lo haré. Casi termino; un minuto más”. Insistió, y uno de los participantes del laboratorio se acercó para hablar con el guardia, acompañado por un hombre que había estado observando lo que estábamos haciendo durante un tiempo. Muy molesto, el hombre comenzó a gritar que aquello era arte, que el guardia no debería estar allí para interrumpirlo, que parecía que habían vuelto a la dictadura y que el guardia estaba censurando

la libertad de expresión. Mientras tanto, terminé mi *esquema* y le di las gracias al hombre. Luego hablé con el guardia y le informé que yo era la primera y que había tres artistas más que seguirían caminando por la calle haciendo esto. Presenté la carta de aprobación de intervención en los espacios públicos que me había dado la escuela, y solo entonces el guardia se calmó. Pero no fue suficiente para informar al guardia; tuvimos que explicar lo mismo a todos los guardias que se cruzaron en el camino. Solo en la última ejecución parece que la comunicación entre ellos funcionó y nos dimos cuenta de que todos los guardias estaban, finalmente, informados sobre nuestras acciones.

Esta situación evidencia el control sobre el que se encuentran los espacios públicos elegidos para ser el escaparate de la ciudad. Aquellos lugares que se encuentran en los centros históricos y que son manipulados para servir como *espectáculo* son altamente vigilados para que no haya manifestaciones que eliminen el carácter globalizado que permite el consumo, como es el objetivo de las políticas neoliberales, según lo descrito por Michel Foucault (1991: 157): “la vigilancia se convierte en un operador económico decisivo, en la medida en que es una pieza interna del aparato de producción y un engranaje específico del poder disciplinario”.

Después de mí, las tres participantes del laboratorio presentaron sus *esquemas* individuales y, por último, fue el turno del grupo. A pesar de que el comportamiento esté “globalizado”, sentí por parte de los transeúntes un poco más de respeto y admiración por las acciones cuando entendieron o concluyeron que era una especie de teatro. En cuanto a las dos actrices, Bárbara y Carmen, y el actor Lucas, me complació mucho verlos. El grupo creó *esquemas* muy interesantes con juegos que eran eminentemente de preparación teatral, pero que lograron interactuar con la calle de una manera muy efectiva. Sus cuerpos, muy presentes, atrajeron la atención de los transeúntes.

Bárbara, presentó un *esquema* más reducido en el tiempo. Ella tenía una cualidad de movimiento muy atractiva, pícaro, incluso haciendo movimientos pesados o fuertes esta picardía no desapareció. Esto, por supuesto, llamó la atención de las personas, tanto hombres como mujeres. Al terminar el *esquema*, se sintió muy conmovida y llena de energía. Las siguientes son partes de su testimonio (entrevista del 29 de mayo de 2018):

Al principio, mucho susto, mucho nerviosismo. Cuando vi a María Fernanda haciendo su ejercicio, sentí más miedo, pero cuando se desarrolló, quise hacerlo de inmediato, estaba muy ansiosa, no quería esperar más. [...] Empecé a sentir mucha curiosidad.

En este extracto, una vez más aparece el elemento motivador que es la ejecución de mi *esquema dimensional* para las participantes del laboratorio. El poder cognoscitivo de la acción es sorprendente, mucho más que la palabra, la razón y la teoría.

Figura 27 – Bárbara Loreto ejecutando su esquema en la Calle Estado, Santiago de Chile.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

El extracto que reproduzco a continuación, dicho por Bárbara, expresa algo que ya había sido manifestado previamente por otras participantes en el laboratorio, como las estudiantes de Lima, Quito y La Paz. Es notorio el placer que la práctica proporciona a las actrices. La actriz chilena describe cómo la percepción de las atmósferas sacude el cuerpo.

Empecé. [...] De a poco apareció la ciudad, la gente, las miradas, y ahí me gustó más, lo disfruté mucho. Lo que más me gustó fue cuando me quedé tumbada en el suelo. [...] Fue exquisito sentir esa libertad, una libertad absoluta que no tenía sentido en mi vida, de estar haciendo

algo, aunque, finalmente, no estaba haciendo nada, solo estaba tumbada en el suelo, sin hacer nada, solo mirando al cielo, sintiendo la energía de todas las personas. [...] Cuando terminó, sentí mucha adrenalina, mucha. Sentí mucha energía. Si me dijeran “¡corramos una maratón!”, yo iría. Quedé muy activa. Me gustó mucho (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Las declaraciones finales de Bárbara, en relación con su primera práctica, confirman varias hipótesis planteadas por esta tesis, como la de que el espacio público es un lugar de innumerables aprendizajes y que, debido al nivel de dificultad, es algo más interesante para la práctica.

Me quedé pensando por qué no había hecho esto antes, con mi grupo, con mis amigos. [...] Pensar en toda la información que te da la calle... [...] [En la calle] tienes que hacer un gran esfuerzo, el ritmo de la calle es mucho mayor que cualquier otra cosa. Es un lugar muy difícil, pero muy divertido, desde el entrenamiento, porque creo que desarrolla muchas habilidades (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Luego fue el turno de Carmen. Su cuerpo está muy bien alineado, tiene una presencia muy interesante. Juega con diferentes cualidades y estados de movimientos y acciones, que las personas entienden rápidamente que es algo teatral y comienzan a interactuar con sus propuestas como espectadoras y no como transeúntes. Carmen propuso un juego con una máscara-peluca rubia, al estilo de Marilyn Monroe. La comicidad en el ambiente era inevitable. Nadie pudo evitar reírse. Y la actriz no solo jugaba a ser Marilyn, sino también a ser un monstruo, lo que fue aún más cómico. A pesar de esto, todo seguía en un nivel de entrenamiento, de preparación. Creo, por lo tanto, que había una sensación de libertad, ya que no se trataba de complacer a nadie. Esto le sucedió a ella en todo su *esquema*, incluida la parte de la peluca. En su evaluación surgieron varios análisis que resaltan los argumentos ya discutidos por mí con los grupos, pero también otros aspectos que generaron otras reflexiones, como el límite entre la presentación y el entrenamiento, porque, aunque no es el objetivo agrandar o complacer, existe una tensión que pone otro color sobre los mismos ejercicios que se realizan en un espacio cerrado.

Sentí adrenalina cuando supe que mi entrenamiento no sería en el aula, sino en la calle. [...] Pensé que cuando te quedas en una sala de entrenamiento y aparecen personas, hay una convención. [...] Pero en la ciudad el espacio es otro. [...] Entonces, cuando comencé a entrenar, olvidé que era un entrenamiento, porque sentí los ojos de las personas. [...] Sentí una contradicción constante. [...] Está el espacio de entrenamiento y también está el espacio vivo. Esta tensión nos hace olvidar lo que hemos planeado y, además, las transforma y las lleva a algo más escénico, inevitablemente (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Me parece interesante cómo ella descubrió el poder que tiene la voz en los espacios públicos, como había afirmado antes. El uso de sonidos en las calles de la ciudad cambia enormemente la atmósfera del lugar. “Fue difícil salir de mis ejercicios para comunicarme con los transeúntes. Pero cuando apareció el canto el espacio creció, fue como si eso hubiera roto mi burbuja” (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Figura 28 – Carmen Mellado ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la siguiente declaración, Carmen hace un análisis significativo entre lo rico que puede ser trabajar en el espacio público al mismo tiempo que puede influenciar el mismo espíritu creativo que la actriz, para fortalecerlo o empobrecerlo.

Este ejercicio me agotó mucho, más que en la sala de ensayo, y ese agotamiento se debe a una exposición, una fragilidad y una vulnerabilidad. Sentí mucha vulnerabilidad porque, como estaba trabajando con algo creativo, cualquiera podía venir y destruirlo o enriquecerlo, mucho más que si estuviera sola [...] (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El último discurso que citó sobre su primera experiencia es pertinente porque ella logra observar otras características de las prácticas en espacios públicos. Como se observó en Quito, ella percibe el carácter político de nuestras ejecuciones:

Cuando terminé, sentí que algo quedó parado en mí, me hizo mirar la ciudad con otros ojos. [...] Es un espacio que se puede transformar constantemente, puedo jugar, puedo hacer... es muy político, por eso la policía está cerca porque puede transformarse... cualquier cosa. [...] La calle invade con muchos signos, mucha información (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El último *esquema* individual fue el de Lucas. Él mantuvo el nivel de las otros estudiantes, trató de mantener el rigor de los ejercicios con una alta exigencia técnica, pero fue más allá, tratando de relacionarse con el contexto. Al observar sus movimientos, confirmé, por tercera vez (Guadalajara y Bogotá), que los cuerpos acrobáticos ganan más respeto en la calle. Y los hombres, debido a su educación desde niños, tienen más habilidades corporales que las mujeres. Entonces fue fácil para él parar la cabeza o hacer una invertida con solo sus manos en el piso, con gran destreza. Esto lo ayudó, más tarde, a experimentar con cualidades de movimientos y emociones que, sin el respeto ganado por las acrobacias, habría sido considerado un inconsciente o un loco. Los ejercicios sobre emotividades que realizó provocaron mucho, porque lo hizo parecer borracho o drogado; él caía al suelo y comenzaba de nuevo. Las personas que lo habían mirado antes no se preocupaban e incluso jugaban con él, tratando de adivinar el mismo momento en que se caería. El estudiante también colocó un juego que solo era posible jugar en la calle. Con cada transeúnte que él miraba directamente, tomaba un gesto y lo incorporaba hasta crear un “personaje”. Era un tipo

elevado de imitación al estilo del mimo en la calle, ya que era como si robara una pequeña parte de la otra persona, para con ella crear otro ser. La sorpresa de los transeúntes con sus otros roles era admirable.

A continuación, reproduzco parte del testimonio de Lucas. Al igual que Bárbara, también sintió cierta seguridad después de ver mi ejecución.

Pensé que era imposible hacer mi entrenamiento en la calle, especialmente cuando llegué y vi que había mucha gente. Además, todos caminan rectos, en dos patas, apenas se miran, por lo que inclinarse sería muy extraño. [El comportamiento] es algo muy impuesto, porque como solo se camina en la calle, todos tenemos que caminar. Pero cuando María Fernanda lo hizo, vi que no era tan difícil. Era solo un diálogo con el espacio, con el lugar concreto donde estoy. No quedarse sólo en el ejercicio. Dialogar con el público, pero sin ser un espectáculo, ya que también podía olvidar que había personas a mi alrededor (entrevista del 29 de mayo de 2018).

También analizó la práctica en la calle a partir de una pertinente diferenciación con el trabajo en el aula. Esta distinción argumentada por el actor chileno incluye la dificultad que plantea la calle en el trabajo escénico. Gracias a esta exigencia, el oficio puede acrecentar tanto sus habilidades expresivas y relacionales, a través del contacto con personas externas, como el proceso artístico.

[...] Fue mucho más exigente porque había gente mirando, mientras que en la sala [de ensayo] puedes desconcentrarte más fácilmente, recordar que tienes hambre, que te cansaste, qué harás después... pero en la calle no, con toda la presión de la gente que mira, lo hacemos, lo hacemos de verdad. Es mucho más exigente. Presentarlo a personas que no saben lo que está sucediendo, a personas reales, me motiva a alcanzar mis límites. Terminé muy aliviado. No es nada difícil, una vez que logramos superar el umbral, nos dejamos llevar y podemos sentir cómo se logran las cosas (entrevista del 29 de mayo de 2018).

En la última actividad del día, las tres participantes hicieron un *esquema dimensional*. El día anterior habían elegido algunos juegos y ejercicios que se habían hecho ese día. También propusieron una canción y otras actividades que conocían. Antes de comenzar la ejecución recordaron, en un minuto, la secuencia organizada el día anterior y entonces empezaron. Me sorprendieron varias cosas. Una fue el profesionalismo con el que hicieron el *esquema* porque, incluso si tenían algunas dudas, lograron resolver cualquier vacío muy rápidamente.

Figura 29 – Lucas Figueroa ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Otra buena sorpresa fue el talento y la disposición de estar muy presentes en el espacio, escuchando y respondiendo a las propuestas. Finalmente quedé maravillada con la interacción que lograron establecer con el espacio y las transeúntes. A pesar de que sucedió en unos pocos momentos, lograron abandonar el grupo para satisfacer mis demandas y relacionarse tanto con el espacio como con las personas que estaban mirándolos. Sentí que estaba con actrices muy bien formadas y con mucho talento.

Eso que yo llamo “bien formadas” se refiere al dominio de las técnicas del oficio escénico que le permiten a la actriz tener varias conciencias activas y así poder relacionarse con desenvoltura, como lo expresa el investigador Círio Simón (1990: 10) “El dominio de la técnica no es una prisión, sino una liberación hacia la capacidad de reproducirse con todas sus circunstancias [...] todo buen artista sabe cómo el dominio de la técnica libera su creatividad”. Este dominio, entonces, va desde la activación de los músculos de todo el cuerpo, pasando por el trabajo expresivo de los gestos, movimientos y sonidos, hasta una atención de lo que sucede en el exterior. Pude observar ese trabajo en los tres estudiantes. Sus acciones y relaciones lograron mantener un cierto equilibrio entre el trabajo

del yo, el trabajo con el otro/actor y el trabajo con los estímulos más externos (transeúntes, espacios, formas, ruidos, etc.).

En su testimonio después de la ejecución, el grupo (entrevista del 29 de mayo de 2018) analizó tres aspectos del trabajo grupal con los *esquemas dimensionales*. El primero es el carácter eminentemente teatral que gana la práctica:

Lucas: Con los juegos grupales, la condición de espectáculo era mucho más clara. [...] Se estableció mucho más. “No es una persona loca, parece que ha sido ensayado, no sé qué quieren hacer, pero algo van a hacer”. [...] Esto dio más seguridad. [...] Como cuando estamos en el teatro.

Bárbara: También sucedió que sentí que éramos mucho más creativos, [...] lógico, somos tres cabezas y por lo tanto surgieron más cosas, más juegos, más posibilidades.

Esta posibilidad de ser más creativas proviene de la *actitud de búsqueda* de todo el grupo, similar a la descrita por Matteo Bonfitto (2006: 126) cuando se refiere al trabajo de improvisación grupal: “una característica que atribuye especificidad a este proceso es la actitud de la búsqueda, por parte del director y los actores, de un ‘desconocido’ que genera experiencias preñadas y transformadoras”.

Otra característica del trabajo en grupo es el aumento de la exigencia, porque en la práctica con más actores hay que prestar atención a los deseos del conjunto. Buscando negociaciones, diálogos, tiempos, ritmos, etc., como dice Carmen.

Sentí que era un mayor nivel de dificultad. Debido a que no era algo que había planeado conmigo que, si me equivoco, puedo resolverlo o puedo inventarlo en el momento [...] pero había un grupo que también estaba en eso [...] por lo que fue más difícil para mí. Dialogar con el espacio, sobre todo. [...] Las premisas eran dialogar con el espacio, dialogar con las personas que transitan, con las cosas que sucedían en el momento, trabajar en mi trabajo y trabajar con el grupo. Lo que sucedió fue que olvidé muchas premisas, [...] simplemente jugué con el grupo y el espacio comenzó a ocupar el segundo lugar. Ya no era este espacio lo que sentía en el primer momento, sino solo nosotros tres jugando el juego. [...] La sensación de vértigo, de que eso se podría caer en cualquier momento, se hizo mucho más presente que cuando estaba sola (entrevista del 29 de mayo de 2018).

A pesar de aumentar la dificultad, las ejecuciones colectivas otorgan un mayor poder en la calle, quizás por el carácter teatral que adquiere la práctica y por

el poder de estar en grupo. El análisis de Bárbara es muy inteligible a este respecto, además de reafirmar, una vez más, cómo el trabajo grupal da confianza.

Te da más confianza. [...] No eres tú sola en el mundo haciendo esta locura; Somos tres haciendo esta locura. [...] También tiene que ver con sentirse perteneciente a algo, a un grupo. Creo que buscamos esto como persona, como actor, en la vida; pertenecer a algún lugar, a una familia, a un grupo de amigos. [...] Y eso me hizo sentir mucho más poderosa, con mucho poder. [...] Cuando lo hice sola, me sentí muy vulnerable. Pero en este, sentí que tenía mucho poder, que era la dueña de este espacio, de este círculo, que la gente podía pasar cerca pero que tenía el control sobre este lugar. Había policías que estaban allí, primero mirando todo el tiempo, pero luego comenzaron a entretenerse, la gente comenzó a divertirse, a quedarse, a mirar (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Un último aspecto analizado por el grupo sobre su primera experiencia grupal fue la interesante relación con los transeúntes. Este aspecto es muy valioso para mí porque, por primera vez durante mi trabajo con los laboratorios, un grupo logró establecer relaciones con los transeúntes al mismo tiempo que hacía el *esquema* grupal.

Bárbara: En algún minuto, comencé a interactuar con las personas, [...] y eso fue solo por el poder que me dio la situación. Si fuera en otro lugar, nunca me habría atrevido a hablar con la gente, mirar sus caras y saludarlos.

Lucas: [...] cuando las chicas comenzaron a saludar a la gente, [...] pensé “espera un minuto, ¿qué podemos hacer? Estamos en la calle, está llena de gente. Bien, digamos hola”. Sentí que fue un momento tan real, súper real y súper dialogando con el espacio. Estamos aquí, hablemos con la gente y...

Bárbara: ... ¿Por qué no? Si nos estás mirando, ¿por qué no regalarte un “hola, ¿cómo estás?” (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El segundo día, mi admiración por el trío solo aumentó. Fuimos a un espacio más popular, el mercado de La Vega, uno de los lugares que más me gustó del viaje (después de las calles de La Paz). El punto de encuentro fue en el hermoso Centro Cultural Estación Mapocho. Decidimos comenzar con el *esquema* de Lucas en el Paseo Puente, frente al Mercado Central de Santiago, donde hay quioscos que venden, en su mayoría, frutas y verduras. Encontré a los habitantes de este lugar tan vivos y *abyayaleros*. Muchos de ellos eran vendedores e inmi-

Figura 30 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

grantes, entre los cuales logré distinguir a venezolanos, cubanos, colombianos, haitianos. Pero la sensación *abyayalera* no solo se debió a las múltiples nacionalidades que había en el lugar (sin mencionar a los turistas) sino también a sus comportamientos, muy similares a los que observé en las calles de San Victorino en Bogotá o frente al Mercado Central de Lima. Durante la ejecución del *esquema* de Lucas, escuché a la gente decirle varias cosas, muchas bromas, muchas onomatopeyas que son tan características de una alegría que nace de la manera más simple y cotidiana. Él no respondió al mar de insinuaciones de la gente descarada. Pero sentí que su *esquema* ganó en presencia y concentración. Los juegos que puso, que estaban directamente relacionados con los transeúntes, se volvieron más expresivos, tal vez porque se convirtió en una diversión para las vendedoras la forma en la que él se relacionaba con las personas que pasaban cerca. Me di cuenta de que, aunque fuera solo su segunda vez, él podía aprovechar mucho más las ventajas de la calle y de nuestra gente alegre y juguetona. El actor estuvo de acuerdo con la participación de las personas. Además, me habló de su intención de responder con otros canales de comunicación a las frecuentes palabras de las personas que lo observaron:

Las diferencias que sentí fueron que la participación era más activa por parte de las personas que estaban en los quioscos, [...] el espacio estaba más activado, más vivo, la gente se permitía más. [...] Fue la principal diferencia. Yo estaba más relajado, tenía más claro cómo reaccionaba la gente en cada parte. Las intervenciones de la gente me sirvieron, me hicieron entrar más en el juego. Quería responder a partir de lo que estaba haciendo, de mis acciones, no responder como “mira, esto es entrenamiento para el teatro, estoy haciendo esto y aquello”. [...] Fue dialogar con eso, solamente (entrevista del 30 de mayo de 2018).

El chileno también analizó su percepción de la espectacularización que tienen las calles de los centros históricos en oposición a la “anarquía” que se vive en las zonas más populares.

Hoy el esquema era el mismo [...], solo cambió el lugar que era diferente, ya que no era el centro cívico que tiene más policías y que la alcaldesa quiere que sea más bonito para los turistas, que sea como Europa para que vengan y digan (con acento norteamericano) “oh, tenemos que invertir aquí” (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Acto seguido, Carmen hizo su *esquema* frente al mercado Tirso de Molina, que se encuentra entre la calle Santa María y el mercado La Vega. En este espacio había varios vendedores ambulantes. Al igual que Lucas, ella también ganó más confianza con sus ejercicios y con la relación con los transeúntes. Ella no jugó mucho con el espacio y sus formas arquitectónicas (que eran pocas en este lugar), pero aprovechó la oportunidad para interactuar más con los transeúntes y con otras sensaciones encontradas durante la práctica.

Esta vez, me sentí más segura porque el espacio era más fácil, había gente parada, vendiendo. Ayer también, pero era más un espacio de “ciudadanía” [...]. Aquí la gente viene a mirar el mercado, las frutas, [...] es otro ambiente. Y como ya me había sentido vulnerable, hoy me sentí más segura. [...] Pude jugar más, comencé a escuchar más los sonidos del lugar y comencé a estimularme con esos sonidos. Había un caballero vendiendo algo, pero solo con el sonido de la cosa (altavoz) comencé a moverme. Me sentí más en el juego (entrevista del 30 de mayo de 2018).

La chilena describió dos tipos de relaciones que logró establecer con su práctica. El primero fue innovador para mí. Mantuvo una especie de relación con el

paisaje del lugar y con lo que ese paisaje producía en ella. Era una especie de tránsito, donde no estaba en el presente físico de la calle, sino en un cierto ensueño que traía otras sensaciones. La segunda, bien opuesta, era enfrentar las violencias de los espacios y lograr transformarlas en material de trabajo.

También me sentía sola, no sé cómo explicarlo ... Cuando hice el ejercicio de lanzar la voz, imaginé que, con ese sonido (hace un pequeño grito), podría destrozarse la ciudad [...]. Y me dejé llevar por esa imagen [...]. Otra cosa que me gustó fue que alguien me lanzó una *choriada* (les pregunto qué es. Juegan conmigo diciendo otras expresiones que no entendería). [...] La *choriada* es [...] una agresión verbal. Esto nunca me había pasado antes, [...] y logré convertir esto en un ejercicio para entrenar, es una acción inmediata en nosotros. Este ejercicio es lo que ofrece esta experiencia. Transformar las cosas reales en otra cosa (entrevista del 30 de mayo de 2018).

El último esquema individual fue el de Bárbara, que lo realizó en la entrada principal del mercado de La Vega, en el interior. Ella hizo mucho más uso del espacio, jugó más con las estructuras del lugar. Sin embargo, como el espacio era un poco cerrado, no le daba mucho juego, además de tener una atmósfera marcadamente machista. Esto le hizo sentir más incomodidad y menos placer en la práctica. En su evaluación, me parece curioso cómo relató la violación de una cierta intimidad y una mayor exigencia que la hace tener un sentido más de espectáculo.

Hoy me sentí más nerviosa que ayer. Aunque el espacio era muy diferente [...], no podía sentirme poderosa. [...] Este espacio pertenecía a los vendedores, era como si estuviera entrando en su casa. [...] Entonces, sentí la necesidad de tener un ejercicio mucho más artístico, mucho más elaborado. Como estoy entrando en tu casa, no puedo mostrarte cualquier cosa; si voy a bailar, no puedo bailar mal, si voy a cantar no puedo cantar mal. Es por eso que se volvió más espectacular porque no estaban transitando, estaban en sus puestos de trabajo (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Al respecto, le comenté que no olvidara la libertad del error. No tienen que hacer nada bien; pueden hacer todo mal porque este espacio es precisamente para equivocarse, cometer errores, para seguir el camino desconocido, a pesar de que piensan que el lugar es la casa de alguien.

Figura 31 – Carmen Mellado ejecutando su esquema al lado del Mercado Tirso de Molina, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Bárbara también habló sobre el trabajo que desarrolló con las formas del espacio, especialmente con los diferentes tipos de pisos, porque en el lugar había partes donde el piso era de cemento y otras de baldosas. Me resulta muy interesante cuando los participantes logran aprovechar el espacio, con sus planos físicos y arquitectónicos. A menudo, la atención se centra en la relación con los transeúntes y las personas, y terminan olvidando lo que ofrecen las formas de los lugares.

Los alrededores eran muy interesantes, no solo por la gente, sino también por el espacio, el piso, el olor. Cuando sentí que el piso era diferente, supe que no podía hacer el ejercicio que había planeado porque posiblemente iba a resbalar, así que hice lo que el piso me propuso (entrevista del 30 de mayo de 2018).

La actriz también trabajó en la relación con las personas que estaban a su alrededor. Pudo responder a las interacciones tanto de las vendedoras como de los transeúntes.

Fue muy divertido porque tenía dos guardias frente a mí y quería desafiarlos, acercarme a ellos, [...] porque entonces entenderían que no estaba haciendo daño a nadie. [...] Escuché algunos silbidos, pero como soy un poco ciega, no

podía ver quién era, así que lo olvidé y dejaron de hacerlo. También escuché un “y, fuera, y, fuera” cuando comencé a cantar (risas), porque estaba cantando pésimo. Y tenían toda la razón, y cuando escuché eso tuve ganas de cantar aún más fuerte (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta experiencia productiva terminó con broche de oro. El *esquema* grupal se realizó en otra entrada al mercado de La Vega. Aunque la práctica grupal genera un ambiente de espectáculo, la gente del lugar continuó participando mucho, es decir, no asumió completamente el papel de espectadora. Algunas de las expresiones que observé fueron: un hombre que entró a jugar con los actores; varios gritos y galimatías que transformaron todo el lugar; fuertes comentarios machistas y sexistas, etc. El grupo pudo responder a algunas de estas poderosas provocaciones e incluso proponer otras nuevas. Todavía estoy emocionada al recordar cuán imponente era este espacio y cómo estas tres criaturas fueron capaces de dialogar y sobreponerse a este lugar salvaje.

Los comentarios del grupo plantearon varios aspectos que fueron muy relevantes para esta investigación. Una de ellas es sobre el carácter particularmente exigente que presentó este espacio.

Barbara: Fue muy difícil, muy difícil de verdad. Me sentí invadiendo por completo el lugar de las personas. [...] Me quedé asustada, pequeña, sentía que la gente era más poderosa que yo. [...] Como el lugar te daba mucha información, el auto que pasó, la persona que entró al juego, las palabras que escuchaste, los gritos que hacían...

Lucas: El *reggaetón* de fondo.

Bárbara: Sí, el *reggaetón* de fondo. Había muchas cosas que sentí que tenían que estar en la estructura y en el entorno, pero el entorno era muy fuerte, así que lo olvidaba, pero entraba en el juego. [...] Sentía que tenía que estar muy alerta en caso de que sucediera algo, no podía estar tan tranquila...

Carmen: Sí, por ejemplo, recibí una bofetada en la cara. Fue de un hombre que se metió en el juego y me golpeó accidentalmente. Fue fuerte, pero continué porque eso podría suceder, la gente pasa, los autos pasan, es un lugar de trabajo, de tránsito de cosas, él estaba jugando con nosotros, [...] estábamos haciendo algo fuera de contexto, así que eso podría suceder [...] (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Aunque el espacio presentaba una dificultad enorme, eso potenció el trabajo del grupo, que también se sentía poderoso porque era un colectivo. El grupo analizó la riqueza que espacios como este aportan al trabajo escénico.

Carmen: [...] Sentí que creció más porque, como habíamos hecho la estructura antes, entendíamos hasta dónde podía llegar cada juego. Sabíamos que las personas podían unirse a los juegos y eso no perturbaría nuestra acción. Teníamos confianza en eso.

Lucas: También sentí que el material transformador es más fuerte cuando estamos los tres. [...] Cuando hicimos el ejercicio de *hi, ha, ho*, bueno, no sé cómo hacer que la grabadora me entienda. Cuando hicimos un ejercicio de gritos (esta vez, repite las onomatopeyas más agudas), como éramos más, era mucho más fácil activar el espacio, [...] las personas entraron en la dinámica que propusimos [...] se exaltaron más. [...] (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta activación del espacio, observada por Lucas, no ocurrió exclusivamente porque estaban en un grupo. También surgió por la disposición de los cuerpos. Como mencioné en páginas anteriores, este grupo dominaba principios del oficio teatral, lo que hizo que la atención de lo que sucedía afuera permaneciera sobre ellos y de este modo lograron modificar el espacio. Sus cualidades de movimiento, expresión y relación son del tipo descrito por Matteo Bonfitto (2006: 111): “el cuerpo puede interferir y construir espacio cambiando su percepción y la percepción del espectador. La alteración del espacio, de esta forma, a menudo se percibe a través de una alteración en la calidad de la presencia del actor o actuante”.

Una vez más, el grupo reafirmó cómo el trabajo colectivo, además de dar una mayor confianza, también brinda un apoyo importante en el transcurso de la práctica.

Carmen: También siento que cuando aparecen vacíos, me siento mal, ridícula, pero cuando vuelvo a entrar en el juego, olvido esos prejuicios.

Bárbara: Olvidé el esquema, por lo que mis compañeros fueron clave (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Otro aspecto mencionado, esta vez por Bárbara, fue sobre la caracterización de las personas que habitan los espacios. En su descripción, es evidente la potencia de sus particularidades para este tipo de trabajo. Estas particularidades permiten una interacción muy activa, presente e intensa, delimitando completa-

mente los roles de espectador/actriz, quien hace/quién no, quién es activo/quién es pasivo. Con esto, la actriz tiene un espacio muy fértil para ensayar, entrenar, experimentar diferentes tipos de interacción con esa otra persona.

Es muy interesante cómo las personas se involucran más porque se sienten dueñas del espacio. Entonces, la gente se involucró más, jugó más. [...] Como ese hombre que se sintió confiado y se metió en el juego de tomar una foto y le dijo a otro “ven, toma una foto de nosotros”. [...] Era otro tipo de personas, de las cuales, si estuviera en otro contexto, tendría miedo, pero allí fueron muy divertidas y jugaron con nosotros (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta experiencia confirma que son los lugares populares, donde el comercio reúne a personas que realmente necesitan aumentar sus ganancias financieras, los que tienen un potencial cultural y expresivo inconmensurable para el trabajo teatral.

Dejé por último los comentarios de las participantes sobre el machismo observado en esta experiencia.

Bárbara: Hice un ejercicio para mover el centro del cuerpo, y un vendedor comenzó a decir “ve bebé, ve”. Me enfadó mucho, quise detener el ejercicio y decirle “para, para, más respeto...”, pero al final pensé que podía dejar el ambiente tenso y decidí hacer el movimiento más exagerado, más y más. [...] Y no parar por sus comentarios.

Carmen: El espacio era muy poderoso. Pensé: si hago un movimiento X, mirarán mi trasero. Y fue así con otros movimientos [...], yo, como mujer, me sentí muy observada. Muchas miradas que no tenían nada que ver con lo que estaba haciendo, ni con el espacio. [...] Y eso fue muy potente e incómodo. Sin embargo, entré en el juego y en las dinámicas que propuso el grupo (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Cuando el trío terminó la ejecución del *esquema* grupal, fui hacia el hombre que hostigaba a Bárbara y, con el mayor afecto, le dije que lo que había dicho era violencia y que era un comportamiento muy machista, que nos afectaba terriblemente como mujeres. Le pedí que por favor dejara de hacer esto en cualquier situación. Otras cosas sucedieron después de mis palabras, que creo que no vale la pena poner aquí, pero quería mantener eso registrado para tranquilizar a mis lectoras. Ciertamente, el hombre del *reggaetón* no se fue a su casa sin hacer nada. También sirve para subrayar que este tipo de trabajo exige aún más

de las mujeres que decidimos enfrentarnos a la calle. El machismo imperante en los espacios públicos hace que nosotras, como mujeres, tengamos que construir más acciones, expresiones, gestos, discursos, sonidos que nos liberen de estas violencias, al mismo tiempo que nos permitan reclamar la ciudad como nuestra y el derecho a permanecer en ella con la misma libertad que los hombres.

Ciertamente, el trabajo realizado por este grupo reafirmó mi hipótesis de que el conocimiento y la práctica del oficio teatral hacen que esta propuesta sea mucho más rica, más placentera y *dimensional*. Conociendo ciertos principios del oficio escénico, es posible aprovechar aún más cada una de las joyas que la calle presenta y esconde. Carmen, Lucas y Bárbara fueron más allá de la técnica, que solo sirve para que puedan estar atentos a lo que sucede en su interior y en el exterior. Superar la técnica les permitió responder a estímulos impredecibles e incluso inimaginables. La descripción de Matteo Bonfitto (2006. p. 142) del *actor-compositor* define la actitud profesional de este grupo.

Hay, además, especificidades vinculadas al actor-compositor. A partir del conocimiento de los elementos que involucran la práctica de su oficio y el uso de la acción física como eje de esta práctica, adquiere la posibilidad de dejar de ser solo una pieza del engranaje que constituye la obra teatral, así como puede superar la condición de “consumidor de técnicas” de interpretación.

Con respecto a la ciudad de Santiago de Chile, observé una fuerte presencia de inmigrantes de varios países del continente. Y son estos inmigrantes, además de los pobres del país, quienes son los dueños de muchos espacios públicos de la ciudad. Sus estrategias para vender sus mercancías van desde tratar de complacer a los transeúntes con frases y expresiones tradicionalmente chilenas, hasta demostraciones de la cultura de donde provienen, lo que hace que la estética de los discursos y formas de comportamiento sea más atractiva. Les puedo asegurar que, por tratarse de inmigrantes provenientes principalmente de países del Caribe (Venezuela, Colombia, Cuba, Haití, etc.), llegan con un entusiasmo típico de nuestras tierras, donde la depresión de abandonar su lugar no impide el *ethos* que contiene una alegría y una particular mirada entusiasta al mundo y las situaciones que suceden.

Son estas poblaciones las que son discriminadas por la lógica neoliberal, evitando paradójicamente que la globalización aliene sus comportamientos. Así,

Figura 32 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en el Mercado La Vega.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

las formas de interactuar y relacionarse con el mundo se mantienen con cierta autenticidad, sinceridad desvergonzada y diversas peculiaridades que se alejan de la homogeneización. Con estas prácticas pudimos comprobar la descripción de Milton Santos (2006) sobre la pertinencia de la forma de enfrentar la vida de las personas pobres, llamada “flexibilidad tropical”, que nos presenta mejores alternativas para existir en estas ciudades, que son cada vez más ajenas a nosotros mismos y más estandarizadas según el modelo hegemónico y totalizador⁸.

Tandil, Argentina

Junio de 2018

Esta ciudad, que está a seis horas de Buenos Aires, tiene un interesante curso de Artes Escénicas en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Fue en esta institución donde realicé el encuentro, gracias al trabajo de

⁸ Tema ampliado en el enlace [Por una epistemología geopolítica de Abya Yala](#).

producción del profesor Martín Rosso, quien hizo todas las acciones necesarias para que mi laboratorio pudiera realizarse.

En esta ciudad el laboratorio duró cinco días, con una carga horaria de cuatro horas por encuentro. Distribuí las actividades de la siguiente manera: las dos primeras reuniones fueron en el aula y las tres restantes en espacios públicos. El grupo estaba compuesto por estudiantes de diferentes niveles y experiencias en el área.

En los primeros dos días trabajé las herramientas de capoeira, el Cubo de Laban, posiciones invertidas y relaciones corporales. El primer día, al terminar el trabajo y hacer la ronda de presentación, le pedí a la clase que trajera ejercicios para compartir con el grupo. Estos ejercicios se realizaron en la última parte del segundo encuentro. Fue interesante notar que las estudiantes principalmente trajeron juegos para activar la atención, que proporcionaron una sensación de alegría y motivaron mucho a la clase. Una de las estudiantes llevó un juego de ritmo basado en la cumbia colombiana. Además de rendirme homenaje, encontré un material valioso para trabajar con ritmo, voz y movimiento. La estudiante había creado este ejercicio basándose en otros juegos similares, lo que me pareció mucho más interesante. Al final de este día, les pedí que tomaran el bosquejo de los *esquemas* individuales y definiéramos el punto de la primera reunión en el espacio público. El grupo pensó que el mejor lugar sería el Parque Escondido, que se encuentra entre las calles 9 de Julio y Pinto, en el centro de la ciudad. La calle 9 de Julio es la principal del centro de Tandil.

Realicé el laboratorio a fines del otoño y principios del invierno. La temperatura en la ciudad varió entre 6 °C y 9 °C. Cuando llegué al parque elegido por el grupo, me di cuenta de que no sería posible trabajar allí porque era un lugar que estaba en medio de edificios, lo que bloqueaba la luz del sol. Esto hizo que el frío fuera más intenso. Comenzamos el trabajo allí. Casi siempre “doy un regalo” a las personas que llegan temprano con masajes. Esta vez, el “regalo” fue para todos los participantes. A medida que llegaban, entraban al masaje, que era colectivo y consta de tres o cuatro personas que percusionan el cuerpo de la persona que recibe el masaje, que está de pie, pero tiene la cabeza y el tronco caídos. Este masaje es muy efectivo para sacarse el frío. Luego hicimos capoeira, casi que con el mismo objetivo de calentarnos. Finalmente entramos en el tra-

bajo de las acrobacias vocales. El grupo respondió muy bien, logró calentarse y poner sus cuerpos a trabajar. Les pedí que comenzaran a diseñar sus *esquemas*. Mientras tanto, salí del parque y fui a buscar otro lugar para trabajar, donde hubiese más luz solar.

Figura 33 – Abril Ocampos y Ezequiel Álvarez ejecutando su esquema en el centro de Tandil.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Al caminar por las calles de Tandil, vi lo que mi colega y profesor Martín Rosso había dicho sobre la ciudad, que es muy pequeña. No hay mucha gente caminando en las calles; la población no suele quedarse en espacios públicos, menos aún en este momento del año. De hecho, las calles estaban prácticamente vacías. Finalmente encontré un parque más grande, entre las avenidas Santamarina y Belgrano, conocido como el parque de Los Troncos, que era mucho más abierto, con más espacio y con buena luz solar. Cuando regresé al parque Escondido, noté que casi no había nadie en la calle Belgrano, a pesar de que estaba en el centro de la ciudad. La calle tenía una arquitectura tímidamente colonial, con balcones, grandes ventanales, algunos pequeños jardines, bolardos y otras estructuras típicas de las calles de una ciudad. Quería hacer una búsqueda más amplia de lo que llamo “explorar la arquitectura del espacio público” y encontré en esta calle solitaria una buena oportunidad.

Al llegar al parque donde estaba trabajando la clase, les dije lo que haríamos a continuación: iríamos al parque de Los troncos, pero cuando llegáramos a la calle Belgrano en la esquina con Leandro Alem, haríamos una exploración con las formas disponibles en el espacio. Una vez más, utilicé la metáfora de la infancia, pidiéndoles que se sintieran como niños en un parque. Además de esta sensación, les pedí que imaginaran y crearan nuevas formas de moverse por el espacio, que intentaran romper con las formas impuestas que marcan nuestros trayectos por las calles. El comportamiento del grupo en las calles indicadas fue muy curioso e indagador. Se dejaron llevar por la sensación de libertad para regresar a la infancia y buscaron otras formas de moverse por las calles. También se arriesgaron a usar cualquier forma del espacio de una manera no convencional. Caminaron sobre pequeños muros, se colgaron de los balcones, treparon las ventanas, usaron los bolardos y las cajas de luz como pequeños escenarios. Al llegar a Los Troncos, los policías nos pidieron que no usáramos las calles de esa manera porque los habitantes estaban asustados.

Esta exploración me pareció muy interesante. La sensación de ser un niño era muy fuerte, lo que les permitía jugar y así encontrar muchas otras formas de habitar la ciudad. No era la primera vez que lanzaba esta provocación para que el grupo volviera a la infancia (había hecho lo mismo en Quito, Lima, La Paz), pero en esta ocasión la exploración fue mucho mayor. Y esto fue posible porque el espacio permitió una mayor libertad y juego, además del hecho de que no había transeúntes en las amplias cuadras en las que intervenimos. Entonces los participantes se sintieron libres para jugar sin límites, lejos de los ojos del juicio.

En el parque les pedí que recordaran las sensaciones y movimientos experimentados momentos antes y que, de alguna manera, intentaran incluir esto en el esquema. Después de trabajar durante unos minutos en el *esquema* individual pedí que, en parejas o tríos, organizaran *esquemas* en grupos. El encuentro terminó minutos después de esa última indicación.

En la cuarta reunión, comencé con la práctica de mi *esquema* en la esquina de las calles 9 de Julio y Pinto. La temperatura debe haber sido como máximo de 9 °C, y para entonces no había mucha luz solar en ese lugar. Mi relación con los transeúntes fue muy difícil; la gente pasaba muy rápido a mi lado, apenas me miraban, a pesar de que intenté detener mi ritmo y mi movimiento para estable-

cer una relación. En varias ocasiones, cuando logré hacer contacto visual con alguien, su gesto fue de disgusto e incomodidad. A través de la reacción de las personas, comencé a sentir mi cuerpo más bloqueado, mis movimientos menos fluidos y mi temperatura baja. Con unas pocas personas pude tener un retorno diferente de lo indiferente y apático de la mayoría. Arriesgué algunas acciones que, cuando las hago, sé que los transeúntes se van a emocionar, pero aquí ni siquiera las notaron. De todos modos, el hecho de que pasé mi *esquema* antes que el grupo motivó la práctica del grupo.

Figura 34 – Edgardo Copa ejecutando su esquema en el centro de Tandil.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Continuamos caminando por la 9 de Julio y las calles cercanas hasta llegar a la plaza central de la ciudad. Durante el trayecto, las estudiantes hicieron sus *esquemas*, tanto individuales como grupales. La diferencia de nivel entre los grupos fue notable: aquellos que tenían más experiencia en teatro y más tiempo en el proceso de formación pudieron relacionarse más efectivamente con el espacio y con los transeúntes. Aunque el grupo en general no tenía una evidente práctica técnica teatral, varios de los estudiantes buscaban formas de relacionarse con la calle para fortalecer su experiencia escénica. En esta primera experiencia, sentí que la práctica del día anterior de explorar la arquitectura influyó mucho

en los *esquemas*, ya que en todas las ejecuciones individuales había una relación con alguna estructura de la calle. Con los *esquemas* realizados en grupos, sentí que las participantes perdían la conciencia del “espacio de preparación” para permanecer en un “espacio de presentación”. Este movimiento fue muy claro en uno de los grupos que estaba integrado por Abril, una estudiante que estaba comenzando su proceso de formación, y por Ezequiel, otro estudiante que también estaba comenzando su curso, pero que tenía experiencia en el escenario. Ambos trataron de improvisar más con lo que ofrecía la calle, lo que los hizo divertirse mucho pero también que los juegos se desgastaran rápidamente. Debido a la falta de tareas que indicaban un camino a seguir, cuando se agotaba el recurso de la improvisación, del cual no tenían mucho dominio, el *esquema* perdía sentido y, por lo tanto, incluso si quisieran continuar, ya no tenían posibilidades.

Esto puede deberse a la falta de dominio de las habilidades de improvisación y al ejercicio teatral en sí. Es a partir de la práctica y de la reflexión sobre ella que se reproduce la improvisación como técnica y herramienta teatral. Quien la practica “debe completar el significado no solo de las acciones, sino también de las transiciones existentes entre ellas. La especificidad de la improvisación como ‘método’ radica en el hecho de que es una práctica que debe partir de matrices que no tienen un objeto elaborado o terminado”. (Bonfitto, 2006: 126)

El otro grupo estaba formado por tres personas: Edgardo y Felipe, dos estudiantes que tenían experiencia escénica y estaban en más de la mitad del proceso de capacitación, y Gabriela, una estudiante que cursaba el primer semestre. Este grupo se apegó más al *esquema* definido, siendo casi el extremo opuesto del grupo anterior. Desarrollaron los juegos que habían planeado, pasaron por algunas estructuras corporales, pero no pudieron establecer mayores relaciones, ni con el espacio ni con los transeúntes. Creo que para este grupo fue difícil encontrar comunicación entre ellos, lo que exigió mucho trabajo y no les permitió mirar hacia afuera, ya que no tenían la seguridad para mantener el trabajo en grupo.

El comportamiento de los peatones en esta ciudad era parco y, como había notado durante mi ejecución, muy indiferente. Las transeúntes no se relacionaban con las actrices, como lo habían hecho en otras ciudades, solo echaban una rápida mirada a quienes llevaban a cabo su *esquema*. Hubo algunas miradas más intensas que los estudiantes lograron aprovechar. En una de las ejecu-

ciones, Ezequiel estableció una relación con un niño de unos diez años que se quedó preguntando el por qué sus acciones. El estudiante continuó haciendo su *esquema* mientras trataba de responder, de manera no cotidiana, las preguntas del niño. Quiero agregar que este niño era claramente de una clase baja, lo que demuestra lo que hemos reflejado en las páginas anteriores sobre la autenticidad en el relacionamiento de las clases menos favorecidas. El primer día, esta fue la relación más intensa.

Figura 35 – Ezequiel Álvarez interactuando con un niño en el centro de Tandil mientras ejecuta su esquema.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En estas calles, como en Santiago de Chile, teníamos una insistente compañía de guardias colocados por la municipalidad casi en cada cuadra. Sin embargo, cuando expliqué lo que estábamos haciendo, la situación se aclaró y no hubo necesidad de informar más, ni ese día ni al día siguiente. Además, la compañía de los guardias (la mayoría eran mujeres) era muy tranquila; incluso se divertieron con las acciones de las estudiantes.

A continuación, transcribo algunas partes de los testimonios de las participantes (entrevista del 8 de junio de 2018) sobre la primera salida. En este primer grupo de opiniones, todos los participantes hablan sobre el placer de haber realizado la práctica con los *esquemas*.

Edgardo: Fue muy enriquecedor poder permanecer en la calle sin mucha timidez [...]. Logré liberarme haciendo el esquema [...] Esto es lo que vine a buscar. [...]

Felipe: Una experiencia muy bonita. [...] A medida que el medio empuja, estimula la creación de cosas nuevas en el momento, adaptándose siempre a lo que está sucediendo [...]. Me sentí muy a gusto. Estoy muy feliz.

Ezequiel: Sentí que la calle abrió todos nuestros sentidos y cómo puedo estar abierto a eso. Creo que es algo en lo que tendría que seguir trabajando, para que me siga permeando. Lo disfruté mucho. Enriquece mucho, tanto a nivel personal como profesional.

Abril: Fue genial. [...] Lo disfruté mucho, me fui muy recargada, con ganas de hacer más [...]. A pesar del frío, eso no influye. Y es cierto, te das cuenta de que los sentidos están abiertos, cómo se siente más, mucho más que cuando estás trabajando sola.

Gabriela: Me sorprendió positivamente. Nunca había hecho nada fuera de las cuatro paredes de un teatro [...]. Fue muy diferente porque la gente no sabe lo que estamos haciendo, piensan que estamos locas. [...] Pensé que tendría mucho miedo, al principio tenía mucho miedo, pero luego lo dejé ir. Pero miradas diferentes de las personas me motivaron a continuar. [...] Quería poner más cosas en el *esquema* e interactuar con las personas. [...]

Una vez más, como en el resto de las ciudades, las participantes del laboratorio aprovecharon la práctica en la calle con los *esquemas dimensionales* incluso sin tener mucha experiencia en el oficio teatral. Esto muestra que no se necesita una trayectoria en el ejercicio escénico para darse cuenta del placer que genera esta práctica. Sin embargo, con un mayor conocimiento de los principios escénicos, la participante puede aprovechar más las ventajas de la calle. Por lo tanto, puedo decir que aquellos que no tienen mucha práctica teatral pueden comenzar en espacios públicos, donde podrán conocer muchos principios del oficio teatral combinados con el placer de *jugar* en la calle.

Cada una de las participantes analizó el trabajo grupal. A diferencia de otras ciudades, este grupo no vio muchas ventajas en la ejecución del *esquema dimensional* grupal: por el contrario, para ellas hubo varias dificultades. Es posible que esto sea consecuencia de las diferencias en la experiencia en el campo teatral, lo que dificulta la comunicación dentro del grupo.

Edgardo: En comparación con hacerlo en grupo, creo que cuando estoy solo puedo ser más libre. Es posible que pueda encontrar otras conexiones como grupo, pero depende de cuánto tiempo haya trabajado con las personas. [...] Con mi grupo, creo que faltó más improvisación; estamos muy apegados a los juegos.

Felipe: Creo que con el trabajo grupal se necesita una conexión.

Ezequiel: Con el esquema grupal, [...] fue más difícil interactuar con las personas porque, al tener el apoyo que el otro te brinda, te pierdes de muchas cosas que suceden afuera (entrevista del 8 de junio de 2018).

Sin embargo, las estudiantes encontraron algunas relaciones interesantes en relación al trabajo grupal. Felipe señaló que la transeúnte se relaciona de manera diferente cuando ve los *esquemas* en un grupo.

Abril: Trabajando con otras personas, esta complicidad es más linda; es mejor lanzarse con alguien que sola.

Gabriela: Fue muy divertido con mi grupo, tuvimos dos juegos y con eso nos conectamos. Pero no estábamos prestando atención a los transeúntes, ni interactuando con ellos.

Felipe: El impacto que se genera con el transeúnte es diferente porque, cuando solo hay uno entrenando, llama más la atención porque las personas no entienden lo que sucede, piensan que está loco, que tiene un problema. Pero cuando se trata de dos, tres o más, las personas piensan que están haciendo algo entre ellos y no se preocupan (entrevista del 8 de junio de 2018).

Edgardo y Felipe reflexionaron sobre el uso provechoso de las formas de la ciudad.

Edgardo: Fue bueno mirar a las personas y usar el medio, las farolas, la acera. [...]

Felipe: El entorno, la arquitectura te hace jugar con cosas nuevas. El espacio abierto para el uso de la voz también me pareció muy interesante (entrevista del 8 de junio de 2018).

El quinto día, las ejecuciones en la calle fueron un poco más aprovechadas por las participantes, quienes se esforzaron por tener un mayor contacto con los transeúntes, además de continuar la búsqueda por relacionarse con las formas del espacio. Con respecto a los *esquemas* grupales, fue sobresaliente cómo lograron aumentar la relación con los peatones. El primer grupo, el dúo, logró

involucrar a dos transeúntes en uno de sus juegos, una primera que jugó por un corto tiempo y un segundo que pasó más tiempo jugando. Esto ayudó a romper un poco la rigidez de los otros transeúntes quienes, a pesar de no haber entrado en el juego, al menos cambiaron sus reacciones. El segundo grupo continuó con la misma intensidad que el primero, buscando maneras de lograr que los transeúntes participaran en sus propuestas.

Figura 36 – Felipe Irigoyen ejecutando su esquema en la Plaza Municipal de Tandil.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Además, los participantes comenzaron un juego que ocupó más espacio en la calle. Siempre digo a los grupos que la voz es más poderosa que el movimiento, porque llega a lugares donde el cuerpo no puede. A través de diálogos, imitando una llamada entre los miembros del grupo, comenzaron a distanciarse los unos de los otros hasta que comenzaron a hablar de una calle a otra, mientras buscaban formas arquitectónicas en las que pudieran escalar y, por lo tanto, alcanzar un nivel más alto de altura. Un par de transeúntes ingresaron al juego de comunicación y así los actores se convirtieron en mensajeros de la información que los transeúntes querían hablar al otro lado de la calle. Con eso, el espacio continuó cambiando y las actrices entrenaron diferentes formas no solo de buscar

sino también de mantener la relación con quienes pasaban cerca de ellas. Fue muy divertido verlas arriesgarse y llevarse bien con la gente.

Esto confirma que la repetición de los *esquemas dimensionales* ofrece un mayor conocimiento de los principios teatrales, con un mayor aprovechamiento de los espacios públicos y una interacción más intensa y diversa con los transeúntes. Además, a medida que practican los *esquemas*, las estudiantes se dan cuenta de cómo pueden cambiar la ciudad, de cómo sus acciones expresivas, atrevidas y emocionantes cambian la atmósfera urbana.

Al terminar esta exploración, fuimos a un salón de clases y hablamos sobre la experiencia de la segunda salida. En los testimonios de los participantes, surgieron varios temas. Uno de ellos fue el material que ellas utilizaron para componer sus *esquemas dimensionales* y cómo se modificó de un día para el otro debido a la interacción con el espacio público.

Abril: Me gustó la experiencia de hoy, agregué cosas que no hice ayer y tiré cosas que hice ayer, inconscientemente. [...] Trabajé más con el cuerpo, pero me di cuenta de que la voz fue lo que me hizo activar más todo el cuerpo. Así que pude introducir más ejercicios físicos, más contacto con el piso. Ayer evité eso, pero no hoy.

Gabriela: Hoy creo que fue más intenso porque usé más tiempo para hacer cada ejercicio. Introduje más ejercicios de cuerpo y voz. [...] Sentí que el orden que hice hoy fue mejor.

Edgardo: El hecho de que el taller sea solo una semana hizo que mi *esquema* fuera los ejercicios que usted (María Fernanda) nos enseñó, pero los dejé más sueltos, más improvisados. Aún no está definido, se está buscando. Pero me gusta la improvisación, así que voy a dejar un espacio menos consolidado [...] (entrevista del 9 de junio de 2018).

Otro tema que el grupo analizó fue la interacción con las transeúntes. El grupo concordó sobre cuánto ganó esa relación en la última práctica. Algunos encontraron más interacciones en esta relación, mientras que otros sintieron mayores exigencias que ayudaron a ampliar las exploraciones.

Gabriela: Hoy estuve más atento a los transeúntes, al menos cruzando las miradas. Aunque algunos me miraron y se alejaron.

Abril: Conseguí interactuar más con los transeúntes.

Edgardo: Sin duda, hoy sentí más empatía por las personas. Cruzando las miradas, me di cuenta de que las personas eran más amables, y eso fue algo bueno.

Ezequiel: Al tratar de conectarme con la gente, perdí otras cosas. Pero hoy me comuniqué con otro tipo de personas que tenían diferentes respuestas, y eso me hizo explorar más. Hay muchas cosas que pasan por tu cabeza, por lo que es muy difícil controlarlo todo (entrevista del 9 de junio de 2018).

El grupo también estuvo de acuerdo en la diferencia entre las ejecuciones del primer día y del segundo. El grupo habló sobre la sensación de estar más conscientes de cada exigencia de este trabajo, pero al mismo tiempo, de perder la excitación experimentada el primer día. Esta diferencia los dejó con ganas de seguir explorando el trabajo con *esquemas dimensionales* en espacios públicos.

Abril: También sentí que ayer terminé con una sensación más *uau* (produce una onomatopeya que parece significar algo muy bueno), cuando me sentí más satisfecha. Hoy no fue tan así, seguí pensando en lo que debería haber hecho y no hice, y quedé con ganas de hacer más. [...] Esto te hace querer seguir buscando, buscando afuera para obtener algo más interesante. Y esto es muy bueno porque te hace querer continuar.

Gabriela: Tengo que continuar ajustando para continuar haciendo, porque es una experiencia muy linda.

Edgardo: Hoy tenía más confianza que ayer, aunque ayer tenía una bolsa llena de dudas [...] y, por lo tanto, fue más beneficioso. Entonces, me queda la sensación de ayer, por las emociones que me generó. Pero bueno, esto es cosa de seguir trabajando para encontrar más cosas y que pueda generarme nuevamente todo lo que me generó ayer. Y como dije ayer, lo que vine a buscar ya lo encontré, me sirve mucho para mi trabajo, para el trabajo que estoy haciendo ahora.

Ezequiel: Hoy tuve una sensación extraña, pero también es parte de la experiencia. En el intento de buscar cosas nuevas, olvido lo que ya había logrado, y hay un desequilibrio. Pero seguiré buscando, investigando, experimentando, porque dos días es muy poco. Pero me estoy dando cuenta de un crecimiento mínimo, con esto de experimentar que es donde se genera el conocimiento (entrevista del 9 de junio de 2018).

Edgardo señaló una característica del trabajo de sí mismo similar a la analizada por las estudiantes en Lima y Quito. Esta característica valoriza el trabajo

sobre el propio practicante lejos de los personajes o roles que diferencian al yo de un estado representacional. Edgardo afirmó que este estado le hizo lograr una interacción más efectiva con los transeúntes.

También fue bueno ser yo, no ser un clown o cualquier otra cosa: solo yo, en mis líneas, mis expresiones. Y eso es muy significativo. Voy a trabajar y tengo que ponerme la nariz y hacerme clown [...] aquí soy yo, y así me identifiqué más con las personas que pasan a mi lado y esto es muy enriquecedor y es un campo que no había investigado (entrevista del 9 de junio de 2018).

Con este grupo analizamos la experiencia completa, desde los días en el aula hasta las salidas a los espacios públicos. En sus discursos se destacaron varios aspectos que ya habían aparecido en otras ciudades, pero también otros que fueron mencionados por este grupo. Uno de ellos fue la sensación de libertad y confianza generadas desde el comienzo del laboratorio debido al hecho de que comenzó de una manera no tradicional, pero con movimientos y presentación a partir del propio cuerpo. Esta sensación de libertad se intensificó con la exploración en la calle, que, según los participantes, produjo un espacio para la búsqueda propia, más acompañada.

Abril: Fue muy intenso. Esperamos comenzar con un taller que te hable sobre la calle o el teatro callejero, pero no. Comienza bailando, y eso es genial porque te aleja de esa seriedad, te da confianza para todo, para jugar con el otro.

Edgardo: Comenzar bailando fue muy genial.

Abril: La amabilidad, la energía, la alegría, la confianza que tú (María Fernanda) brindas ayuda en el trabajo, da paz. Das libertad para jugar y probar. [...] Con otros profesores me siento pequeña. Por ejemplo, el miércoles dijiste “hagan lo que quieran en estas cinco cuerdas”, fue como pura libertad. Y la seguridad de saber que hay personas que te apoyan [...]. Esto también es cierto para el trabajo del jueves y el viernes [...] Muy satisfecha, tenía una expectativa, y este trabajo la superó.

Felipe: Este laboratorio siempre tuvo mucha alegría, mucha disposición, mucha libertad para trabajar. Realmente me voy muy contento, muy agradecido y me llevo muchas herramientas para seguir trabajando.

Gabriela: Comenzar con la capoeira es muy bueno porque exige al propio cuerpo, pero también exige la relación con el otro. Y todos los otros ejercicios

acrobáticos y posiciones son interesantes porque después es posible crear un *esquema* con mucha libertad.

Edgardo: También fue bueno que nos pidieras que trajéramos ejercicios y ver que también eres una estudiante es muy bueno, [...] me gusta trabajar así, me da confianza. Cuando hicimos el ejercicio en la calle, de hacer lo que queríamos, volví a mi infancia, y eso es muy divertido, [...] sentirse libre, libre en el tiempo, tuve diez años otra vez [...]. Son ejercicios muy interesantes que te llevan a entrar en ti mismo, a buscar, a buscarte a ti mismo (entrevista del 9 de junio de 2018).

Otros comentarios valoraron la diversidad de los contenidos presentados, lo que hizo que la experiencia fuera muy intensa y dejara el deseo de “querer más”.

Felipe: Creo que el taller fue muy interesante, muy intenso. Me sorprendí mucho con ejercicios que no conocía y con otros que conocía pero que no había podido hacer, y esta vez logré hacerlos. Me gustó que nos calentamos con ejercicios de capoeira. Me pareció muy interesante mezclar ejercicios de otras culturas que sean intensos y funcionales. [...] La variedad y calidad de los ejercicios son buenas; hicimos acrobacias, en otro momento analizamos los estudios de Laban.

Edgardo: Muy intenso, pero con ganas de más. Debería ser más largo [...]. Luego, con los otros ejercicios, el Cubo de Labán, las acrobacias y otros juegos, no sabía cómo sería eso en la calle, pero cuando lo fue, realmente me gustó (entrevista del 9 de junio de 2018).

Un comentario de Ezequiel destacó uno de mis objetivos, que es el de no fragmentar el cuerpo sino trabajar con él como un ser holístico, orgánico y completo.

Muy entusiasmado [...] Es muy interesante el trabajo que viene a partir del hacer, del cuerpo. También trabajar todo integrado, todo junto, el cuerpo, la emoción... Creo que es la punta de un hilo que tenemos que desenrollar. Me quedo con esa punta para continuar desenrollando (entrevista del 9 de junio de 2018).

El trabajo en Tandil fue satisfactorio porque, aunque el comportamiento de las personas en las calles fuera cerrado, este grupo logró transformar eso. A través de la entrega de estos estudiantes, pude observar otros aspectos de la investigación, como la intensidad que puede tener la “exploración de la arquitectura en el espacio público” y la libertad que la clase logró experimentar en esas cinco cuadras, que marcó las otras prácticas, lo que resultó en un relacionamiento

Figura 37 – Gabriela Biedma, Felipe Irigoyen y Edgardo Copa ejecutando su esquema grupal en el centro de Tandil.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

constante con las formas de la ciudad. Otro aspecto es sobre el trabajo de *sí mismo* que también otorga autonomía al trabajo de cada estudiante: esto se sintió, según las declaraciones de los estudiantes, desde mis orientaciones.

Sin embargo, con la experiencia que tuvimos en el espacio público en Tandil, existe una duda sobre la idea de la calle *abyayalera*, porque para mí fue evidente que los espacios de esta ciudad son diametralmente opuestos a los de otras ciudades. Hay algunas circunstancias que percibo y que pueden explicar esta marcada diferencia. Uno es el clima. El frío en el que tuvimos que trabajar en las calles de Tandil complicaba la interacción, ya que es poco probable que un transeúnte disfrute de permanecer en la calle a una temperatura de 6 °C. Otra circunstancia puede tener que ver con la descripción del profesor Martín Rosso de la población de esta región. Él dice que la ascendencia europea es muy fuerte en la ciudad. Todos los residentes tienen abuelos nacidos en algún país europeo, lo que significa que continúan manteniendo las costumbres de aquellas áreas, más que las típicas del trópico. Rosso dice que las relaciones son menos emocionales, más cerradas y discretas en comparación con el comportamiento en otros países del continente. Esto confirma que la diversidad es enorme en Abya

Yala, donde se puede encontrar una encrucijada cultural muy amplia, como en el caso de las calles populares en Santiago de Chile, así como comportamientos que corresponden a una forma más “europea”.

Buenos Aires, Argentina

Junio de 2018

En esta metrópoli, el trabajo fue un poco diferente. Unos meses antes había decidido no hacer el laboratorio en un curso universitario ni hacer la primera parte, que es más del tipo taller en la que paso mis herramientas. Esta decisión fue tomada por varias razones. Una de ellas fue el hecho de que era muy difícil establecer contacto con algún curso de Artes Escénicas en la ciudad. Cuando logré establecer contacto con la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires, ya había decidido no trabajar más con estudiantes porque, y esta es la segunda razón, en esta ciudad viven dos amigas y colegas actrices que han tenido procesos de formación iguales o similares a los míos. Entonces, ya había planeado con las dos actrices, Paola y Rocío, hacer la experimentación en la calle con ellas. Las dos trabajaban en ese momento con otras dos actrices que también estaban interesadas en la propuesta. Otra razón fue mi cansancio, a esa altura del viaje. Sentí que el laboratorio, realizado casi diez veces, me impedía tener un ojo atento que viera y valorara las contribuciones de personas que comparten un corto período de tiempo conmigo y mi investigación. También sentí que ya me estaba repitiendo y que era necesario hacer un cambio, aplicar otra metodología. Y el escenario presentado en Buenos Aires, donde había dos actrices con las que habíamos compartido desde el escenario hasta los procesos de preparación y formación, fue perfecto para cambiar el rumbo del trabajo de campo.

Dos semanas antes de mi llegada a la ciudad, hablé con Paola. Le expliqué vagamente de qué se trataba mi investigación y rápidamente le dije lo que haríamos. Le pedí a cada una de las actrices que desarrollaran una rutina, secuencia, partitura, serie de ejercicios de entrenamiento. Paola dijo que ya estaban trabajando en partituras para entrenar.

Solo tuvimos una reunión con este grupo. Habíamos planeado hacer dos, pero el clima y las ocupaciones de las actrices impidieron un segundo momento. La reunión fue directamente en la calle, y el punto acordado fue la calle peatonal Florida en la esquina con la calle Corrientes. Lo único que sabían era que tenían que hacer su entrenamiento en ese espacio, nada más. Tan pronto como el grupo estuvo completo, dije que el trabajo era muy simple: tendrían que hacer lo que siempre hacen para prepararse, solo que esta vez lo harían en la calle. Para eso, les pedí dos tareas. Una fue que intentaran, durante el entrenamiento, relacionarse con los transeúntes a partir de cosas muy simples como una mirada, hasta cosas más arriesgadas como invitarlos a entrenar o jugar. La segunda fue que se dejaran influenciar por la calle, que escucharan el espacio y que lo dejaran ingresar a su entrenamiento, sin ninguna regla o prescripción, solo usando su intuición. Les dije que sus *esquemas* de entrenamiento eran una ruta no fija, móvil y flexible, y que, si ocurría algo que les llamara la atención, podrían ir en esa dirección y luego deberían volver a sus *esquemas*. También les pedí que imaginaran que su entrenamiento era como una vara de bambú, que se dobla cuando hay un fuerte viento, pero que después de que pasa el viento vuelve a su posición original. Finalmente les pedí que recordaran que en el espacio había personas y también formas.

Esas fueron todas las indicaciones que di al grupo. Sabiendo que la ejecución de mi *esquema* siempre aclaró muchas dudas y con el deseo de explicar de otra forma lo que quería, comencé mi práctica, que no era muy diferente de lo que había hecho y vivido en otras calles de lugares centrales en grandes ciudades por las que había pasado (Bogotá, Lima, Quito, Santiago de Chile), donde hay transeúntes con comportamientos estandarizados, “amables” pero también indiferentes. Logré llamar la atención de varias miradas que se encontraron con las mías e incluso expresaron algo de sorpresa, gestos que demostraban la ruptura de la cotidianeidad e incluso admiración por algunos de mis movimientos. Aunque el comportamiento de los transeúntes en Buenos Aires no era muy diferente al de otras ciudades, sentí nuevamente ese sentimiento de placidez, libertad y seguridad. Casi siempre siento mucha plenitud cuando hago mi *esquema* y Buenos Aires no fue la excepción. Me pareció muy interesante lo que las actrices (entrevista del 19 de junio de 2018) dijeron sobre mi ejecución y lo que generó:

Paola: Tuvo algo muy bueno, que fue verte ejecutar tu *esquema*, es contagioso. Y como el clima no favorecía, eso ayudó. Es interesante sentirse primero como espectador y después como actriz.

Rocio: Al principio, cuando te vi hacer tu *esquema*, pensé que no quería hacerlo. Porque la calle es muy fuerte, porque todo lo que no corresponde se asocia inmediatamente con la locura. Entonces no quería exponerme a eso. [...] Pero luego, cuando vi el despliegue de eso, de lo que dijiste, de relacionarte con lo que está sucediendo en la calle a partir de tu *esquema*, que es un *esquema* ya hecho, nosotras no teníamos un *esquema* hecho, y nos asustó porque el *esquema* es como tener algo que te protege. Y cuando apareció el texto y cómo rompe el espacio, me gustó, pensé que era genial.

Figura 38 – Paola Ospina ejecutando su *esquema* en un centro comercial de la calle Florida, Buenos Aires.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de mi *esquema*, cuando me encontré con las chicas nuevamente, estaban muy conmovidas; de hecho, estaban entre emocionadas y nerviosas. Cuando pregunté quién iba a ir, rápidamente Paola respondió “yo”. Como comenzó a llover, buscamos un pasaje comercial, donde ella pudiera hacer el *esquema*. Paola comenzó a correr, luego hizo estiramientos, posiciones de equilibrio y unas secuencias usando la técnica de Decroux. Mientras corría un hombre

le habló y, para seguir haciendo el ejercicio y al mismo tiempo seguir hablando con él, ella comenzó a correr en círculos a su alrededor. La conversación duró unos dos minutos y luego continuó con su *esquema*. Como ya imaginé que sucedería, un guardia se acercó y, antes de que él interrumpiera el movimiento de la actriz, le dije que era una obra teatral y que no tardaría mucho. Luego tomó un comunicador de radio y dijo que “la mujer que estaba moviendo su cuerpo y haciendo Reiki ya iba a terminar”. Pero del otro lado del aparato respondieron que la mujer tenía que abandonar el espacio. No insistí, me acerqué a Paola y en voz muy baja le dije que continuara su *esquema* fuera del pasaje. Ella completó su *esquema*, y nos fuimos.

El episodio que involucró a la actriz demostró una vez más el control al que están sometidos los espacios de la ciudad, sobre todo los comerciales, así como la idea generalizada sobre el cuerpo como un objeto externo al ser. En la declaración del guardia sobre “una mujer que mueve su cuerpo”, se da a entender que el cuerpo es algo separado de la mujer y que, además, se mueve. En otras palabras, de acuerdo con esta declaración, es posible estar en la calle sin mover el cuerpo y tal vez no generar sobresaltos. Una vez más, advertimos que las acciones en los espacios públicos están restringidas a caminar erguidos. Cualquier otro tipo de movimiento es castigado y prohibido. Esta condición es muy pobre, limitada y encarceladora para nuestras existencias.

Seguía lloviendo, aunque ligeramente. Entonces decidimos ingresar a una estación de metro (Subte) para hacer la siguiente intervención. Era el turno de Rocío, y la estación elegida fue la estación Florida. En la estación, la actriz comenzó su *esquema* con estiramientos y posturas de yoga. Rápidamente comenzó a explorar el espacio, entrando en la dinámica de una estación, es decir, hacer cola para comprar boletos, hacer cola para pasar por la máquina donde se deposita el boleto y caminar por la estación. Fue muy interesante porque no era solo hacer cola, sino estar en la cola mientras ejecutaba sus movimientos de entrenamiento. Además, subvirtió el orden del espacio con una acción tan simple como hacer una cola mientras se estiraba, para finalmente no cumplir con el propósito de la cola, es decir, no comprar el boleto o no pasar por la máquina. Cuando llegaba su turno, simplemente dejaba la fila, tranquilamente, continuando con su *esquema*. Para las pasajeras del metro, eso era un decodificador. Cuando notaron que

la actriz no hacía cola para comprar un boleto o subirse al metro, se quedaron unos segundos tratando de recuperar el orden impuesto. Creo que esos segundos durante los cuales las personas presentes mostraron una enorme incertidumbre, una desconexión con el sistema, un despertar de la alienación, valieron por toda mi investigación. La actriz exploró mucho el espacio, que no era muy grande, con el trabajo de voz y su nueva secuencia de entrenamiento que involucraba un canto en lengua muisca⁹ hecho por ella, llamado *Chutcuaquin*. Ella jugó con el eco producido por el corredor de las escaleras mecánicas y también del espacio. Su relación con los transeúntes fue un poco tímida aunque, sin dejar de entrenar, escuchó a un niño que quería venderle una tarjeta de crédito.

Figura 39 – Rocío Ortiz ejecutando su esquema en la estación de metro Florida, Buenos Aires.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Quiero agregar que ese hombre ya había estado mirando a su Rocío durante mucho tiempo, pero aun así pensó que esa chica con ropa no muy ordenada y un comportamiento extraño podría ser una compradora. El *esquema* de la actriz duró un buen rato, unos quince minutos, el tiempo suficiente para comenzar a sentir la calle. Pero para las otras actrices del grupo fue mucho. En un deter-

9 Lengua de la cultura indígena Muisca, habitantes de lo que hoy es Bogotá.

minado momento, me miraron expresando la necesidad de detener a la actriz, pero nunca habría hecho eso. Primero, porque estaba disfrutando mucho del *esquema* y de las relaciones que estaba generando en el espacio y cómo este había sido modificado por su presencia y acciones. Después de terminar el *esquema*, habló sobre muchas cosas, las cuales Paola respondía con la emoción de quienes habían pasado por la experiencia. A continuación, transcribo parte de lo que ella dijo.

Esto es muy interesante porque ofrece muchos elementos. Encontré muchas cosas. Me ocurrió que me abstuve de hacer muchas cosas porque me encontraba en mi cotidianidad, es decir, estaba en espacios que son parte de mi vida diaria, como la entrada al Subte. Este espacio en mí genera la imagen del matadero de ganado, y siempre juego mucho con eso, [...] con la imagen de la gente común, [...] siempre vamos al matadero. Y permanecer allí y poder perturbar este espacio, estar en la misma situación en la que estoy todos los días, pero desde otro lugar, me generó un placer absoluto. Estoy en la fila, pero no estoy en la fila. Finalmente estoy en la fila sin estar en la fila (risas). Creo que me haría adicta a eso porque me da mucho placer (entrevista del 19 de junio de 2018).

La reacción de la actriz no fue una excepción en comparación con otras participantes del laboratorio en otras ciudades. La ejecución del *esquema* la hizo sentir muy feliz, además de su presencia transformadora que logró romper con la rigidez de la vida cotidiana y el comportamiento mecanizado y automático con el que vivimos en nuestras ciudades.

Las otras dos actrices, Natasha y Luiza, estaban aterrorizadas y tenían dudas sobre si hacer o no el *esquema*. Dije que no tenían que hacerlo si no querían. Me preguntaron si podían hacerlo juntas y por supuesto les dije que sí. Caminamos a la estación de metro 9 de Julio. Tomaron una respiración profunda y comenzaron su *esquema*, que empezó con algunos movimientos, bailes, cantos y finalmente una secuencia de movimientos de yoga. Ambas mujeres son físicamente atractivas y su dominio sobre los movimientos realizados les hizo ganar presencia y admiración de las personas que pasaban. La entrada de esta estación era mucho más pequeña que la anterior. La recepción de las personas que estaban en el lugar o que pasaban por ahí fue muy moderada. Era posible sentir que querían expresar más, desde un gesto de desaprobación por interrumpir el movimiento diario del espacio hasta sorpresa por ver a dos mujeres bonitas can-

tando y bailando. Varias transeúntes pronunciaron frases tímidas y los hombres que se quedaron parados observando reprimieron cualquier gesto sexista. Esa cordialidad fue rota por un hombre habitante de calle, en estado de mendicidad y con sus sentidos claramente alterados. Se quedó mirando a las actrices a unos tres pies de mí. No había notado su presencia hasta que Rocío Ortiz, que estaba frente a mí, al otro lado de las actrices, cruzó el espacio y habló en voz alta para que ese hombre dejara el lugar. Ella dijo algo como “¡Sal de aquí! No hagas esto aquí ni en ningún otro lado. ¡Fuera, fuera!”. Fue casi como sacar a un perro de un lugar, tanto por las líneas y acciones de la actriz como por la reacción del hombre, que se fue de inmediato. Lo que el hombre había hecho antes era mirar a Natasha y Luiza de manera perversa. Su gesto fue cada vez más sexual hasta que intentó sacar su pene de sus pantalones rotos, una acción que no se logró gracias a la reacción de Rocío. Como casi todas las personas que estábamos mirando a las actrices, teníamos toda nuestra atención dirigida a ellas, y por lo tanto casi nadie notó la perversión de aquel hombre hasta la reacción de Rocío. Ni siquiera las actrices que llevaron a cabo su *esquema* habían notado la actitud del hombre. Después de este episodio, continuaron hasta que terminaron su *esquema* y terminaron la práctica con un fuerte abrazo. En su evaluación, Luiza habló sobre cómo el machismo presente en nuestras calles coacciona las acciones de nosotras, como mujeres artistas, en espacios públicos.

Realmente disfruté la experiencia. Ahora puedo explicar mejor el miedo. No me da vergüenza, no le temo a la locura, creo que he incorporado mucho a la locura. Pero el miedo a la violencia sexual sí, soy muy consciente de eso, y eso es lo que nos pasó. Temo la inseguridad de los hombres al creer que no podemos estar haciendo esto, pero sé que podemos hacerlo. Ese tipo de cosas me da miedo (entrevista del 19 de junio de 2018).

Por quinta vez (Salvador, São Paulo, La Paz y Santiago de Chile), sufrimos una violencia evidente por parte de los hombres y por el machismo impreso en nuestras calles. Esto muestra, nuevamente, que el *esquema dimensional* hecho por las mujeres tiene que ser diferente de lo que los hombres pueden hacer. En el *esquema* realizado por una mujer, es necesario incluir la atención a las violencias de género impuestas en las calles. Esto también me hace afirmar enfáticamente que, para una formación teatral en Abya Yala, necesitamos la comprensión ur-

gente de que el entendimiento del cuerpo no puede abarcar tanto al hombre como a la mujer. Es necesario ubicar estas diferencias en los procesos pedagógicos. Una actriz pasa por un sinnúmero de machismos a lo largo de su vida, desde el principio y dentro de los procesos de formación hasta en su desempeño profesional. Así como la creación del *esquema dimensional* tiene que advertir que la estudiante debe buscar otras atenciones, tensiones y trabajos, del mismo modo la formación en Artes Escénicas de Abya Yala debe enfatizar, especificar y enfocarse en pedagogías que aborden los problemas y la violencia de género que específicamente sufrimos nosotras como actrices. En el caso de esta tesis, este tema se ampliará en el enlace *Bases para una formación en Artes Escénicas con una perspectiva liminal, decolonial y ch'ixi*.

Figura 40 – Natasha y Luiza ejecutando su esquema en la estación de metro 9 de Julio, Buenos Aires.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de terminar todas las ejecuciones, fuimos a un café para hablar sobre lo que había sucedido. Desafortunadamente, no pudimos hacer otra salida a un lugar que fuera más popular o más comercialmente popular. Creo que, debido a la fuerte presencia de inmigrantes que también existe en Buenos Aires, estos espacios podrían tener otro tipo de relación con nuestras intervenciones. Las calificaciones de las actrices fueron diferentes de mis impresiones. Creo que

porque no puedo ver el comportamiento de los espacios en cada ciudad sin compararlos con lo que presencié en los anteriores. Pero como no tienen este aspecto, pudieron evaluar de una manera más desprevenida:

Paola: Pensé mucho en los cuerpos. En la calle suceden cosas: la persona que canta, la que pide dinero... Pero este ejercicio en la calle es más teatral que cualquier otra cosa. Las miradas de las personas... Como el cuerpo es muy coercitivo, especialmente el masculino. Vi en los ojos de los hombres un deseo de ver, pero no miraron, pasaron directamente.

Luiza: El contacto con la gente, creo, es muy bueno. Me di cuenta de que tenemos conocimientos que podemos compartir con las personas. Como, por ejemplo, hacer una flor con la mano. Es posible hacer una flor a mano, y esto es algo que la transeúnte toma. Cuando decía esta frase “es posible hacer una flor con la mano”, pasó un niño que sonrió e hizo un gesto de “sí, es cierto, es posible hacer una flor con la mano”. Siento que la gente lo recibió bien, y yo recibí bien a la gente, me sentí conectada con ellos, con los que pasaron y con los que se quedaron, es una experiencia muy positiva. No sé cómo habría tenido éxito si me hubiera puesto en un lugar de queja, porque cuando me quejo de algo, me distancio de las personas. Me conecté con Natasha, que lo hacemos muy bien, y esta conexión generada entre nosotras dos se fue expandiendo a las otras personas, y eso me hizo sentir una gran ternura (entrevista del 19 de junio de 2018).

Un aspecto que quiero mencionar de las declaraciones de las actrices es la percepción que tuvieron sobre el entrenamiento en la calle. Paola vio esto como una forma de dislocar el entrenamiento, lo que evidencia una trayectoria en el oficio y que pone otra forma de estar en el ejercicio teatral:

Paola: Creo que su propuesta de entrenar en la calle es como descotidianizar el entrenamiento. Cuando sale a la calle, se convierte en algo muy extracotidiano, este lugar es muy interesante. Porque no pretende ser escénico, pero fue comunicable, contagioso, alegre, daba ganas de reír, permitía una comunicación, creo que mucho más que si fuera una actuación. [...] Encuentro esta imagen del bambú muy interesante, es muy hermosa, muy comunicativa e interesante.

Luiza: Es como entrar en la energía de la persona...

Paola: Y del espacio. Por ejemplo, me dije “voy a hacer bambú con las escaleras, así que subo, luego bajo y continúo con el mío”. Creo que esto es muy

estimulante. Lo vi en ti y es muy estimulante. Pensé: “Quiero hacer esto” (entrevista del 19 de junio de 2018).

Para Natasha hubo una sensación de humanidad, la misma percibida por las participantes en Quito, Lima, La Paz y Santiago de Chile.

Para mí es esto [...], irrumpir en el espacio, siempre salí a partir de ese lugar. Ya estoy haciendo algo que la gente no pide, por lo que me conecto con la gente, con su mirada, y ese encuentro ya genera otro espacio. Entonces, a partir de ese punto me genera cosas como humanas, además de lo artístico, por eso le tengo miedo a la calle. Cuando hago algo eminentemente artístico, estoy allí mirando al horizonte con una máscara muy grande. [...] Realmente disfruté haciéndolo [el *esquema*], pero el momento antes de hacerlo pensé que no podría hacer nada. Porque es mucha vulnerabilidad... Nunca habría pensado en la calle así si no fuera por esta reunión (entrevista del 19 de junio de 2018).

La percepción de Luiza me pareció muy particular y me trajo otra perspectiva en la que no había pensado hasta entonces. Tiene que ver con lo que piensa el transeúnte, la incomodidad que generamos en él y que puede afectarlo como ser. Ella no ve al transeúnte como una persona enajenada, sino por el contrario como alguien afectado por nuestra acción.

Pero también pone al otro en una vulnerabilidad porque sabemos que cuando un artista viene a interactuar con nosotros en la calle, nos sentimos inseguros... Para mí, esto fue muy importante porque pensé en la incomodidad que estaba generando (entrevista del 19 de junio de 2018).

Por otro lado, Rocío percibió la interacción con los transeúntes como algo que la quita del solipsismo, tanto del entrenamiento como del oficio teatral.

Rocío: Esta consigna del ejercicio me parece interesante, de no tener una barrera entre yo y las personas que pasan por mi lado. Es muy interesante estar entrenando, pero también estar atenta, para poder eliminar esta parte de estar ensimismada y poder hablar con la gente, logré hablar con el chico que vendía la tarjeta y preguntar qué era. Como transeúnte no hubiera hecho eso. Y tuvimos una conversación intensa, [...] me hizo un “interrogatorio” y respondí todo. Entonces, tener esta interacción es muy buena, sin colocar una barrera que a menudo genera lo artístico.

Paola: En términos pedagógicos, pensando en la formación. En el escenario, hay una protección; en la calle, hay una fragilidad que nos pone en alerta, pero

en una alerta de disponibilidad, no en eso de permanecer en el escenario, de quedarse en el aquí y ahora, sordos. En la calle estás aquí y ahora, pero con nosotros, con otros. Me sentí provocada; quería experimentar más con la arquitectura (entrevista del 19 de junio de 2018).

Puedo decir que esta otra forma de relacionarme con el grupo que salió a la calle para colaborar conmigo fue muy satisfactoria para la investigación porque me mostró que puede ser cualquier tipo de entrenamiento, procesos de preparación, secuencia de ejercicios, juegos de improvisación o representación los que pueden ser entrenados en los espacios públicos de nuestras ciudades. Con las poquísimas indicaciones que le di al grupo, las actrices pudieron probar el espacio en Buenos Aires y dejarme ver su comportamiento. También pensé que era importante no decir varias cosas que les digo a los grupos antes de salir a la calle: esto significa que nuestros espacios públicos hablan solos. Que solo es necesario advertir otra forma de relacionarse con él para que los conocimientos que se almacenan en sus transeúntes, violencias, andares, paredes y sentires salgan al encuentro de la actriz y ella pueda aprovecharlos en sus procesos de formación e incluso de creación. Hacer una “política del piso “ (Lepecki, 2010), como se mencionó hace unas páginas.

Con respecto a la forma en que se relacionan los transeúntes que pasan por estas calles del centro de esta ciudad, puedo decir que existe el mismo comportamiento globalizado que existe en otras ciudades en sus espacios turísticos o zonas de oficinas y áreas financieras. Además, los peatones en Buenos Aires son muy tolerantes con cualquier manifestación callejera, ya que hay muchas y muy variadas. Esto hace que exista una especie de indiferencia amable. Los transeúntes no cierran sus gestos ni ponen caras de mala manera, como sucedió en Tandil. Aquí las expresiones eran casi vacías, poco expresivas o con algunas expresiones sutiles de sorpresa, admiración, agrado o duda. Algunas personas esperaban que nuestra acción terminara en algo más concretamente teatral, lo que puede indicar que hay una atención a las manifestaciones escénicas. Sin embargo, esta “pasividad” de los transeúntes en esta ciudad tiene muy poca influencia en el *esquema* de quienes lo ejecutan. A medida que no surgen provocaciones más abiertas, el juego de las actrices termina siendo más pobre, ya que

se espera que otro tipo de interacción motive otras acciones en relación con las mismas transeúntes y el espacio público.

Montevideo, Uruguay

Junio de 2018

Parece que cuanto más avanzaba, menos estructura tenía. En esta ciudad quería hacer el mismo proceso que había hecho en Buenos Aires, pero, aunque traté de relacionarme con actores y actrices profesionales, no pude concertar una reunión con ninguno de los que contactaron. El tiempo no estaba a mi favor, ya que tenía poco, menos de ocho días.

Después de intentarlo y fracasar, decidí hacer mi *esquema* sola. Le pregunté a los amigos que me acompañaban en esta ciudad (que, por supuesto, no eran artistas escénicos), cuál era el espacio más popular y concurrido de la ciudad. Su respuesta fue que, para la época del año en la que estábamos (principios del invierno), el mercado ambulante de la calle Tristán Narvaja los domingos era el lugar donde había más gente y de muchas partes de la ciudad. También me dijeron que no había un ambiente muy popular en Montevideo y que la ciudad era muy tranquila y pacífica. A través de mis paseos por la ciudad, noté una atmósfera de pasividad y tiempo lento, como si fuera lo contrario de las ciudades que tienen un ritmo demasiado rápido, como São Paulo o Bogotá. Pero esa opinión mía cambió el mismo día, por la noche, cuando fui al barrio Palermo a ver un ensayo de candombe, de la cuerda de tambores llamada *Valores de Ansina*. Pensé que, tal vez, mi práctica habría tenido otro resultado si lo hubiera hecho en las calles de esa zona.

Al llegar el domingo a la calle Tristán Narvaja, el panorama me pareció muy interesante. Frente a la Universidad de la República (Udelar), cerca de donde comenzaba la feria, había una milonga¹⁰, que para mí fue encantadora. También había un pequeño escenario donde cantaba Nelson Pino, quien tiene una impor-

10 Espacio donde se bailan tangos y milongas.

tante trayectoria para el tango en Uruguay, acompañado por Guzmán Mendaro en guitarra, reconocido por su trayectoria en el rock del país.

Entramos en las calles del mercado y, efectivamente, como habían dicho mis amigos, había mucha gente y poco espacio. Me pareció muy interesante hacer mi *esquema* en un lugar con estas características; Sería un riesgo emocionante intentar hacer todos mis movimientos en poco espacio. Sin embargo, busqué un lugar que no fuera tan apretado. Durante la búsqueda, recordé las palabras de Luiza sobre su preocupación por molestar a la gente. Sentí angustia por saber que, por supuesto, iba a molestar a esas personas, tanto a las transeúntes como las vendedoras. Pero no tenía ganas de rendirme; quería sentir cómo se comportaban los transeúntes en esa ciudad y, más aún, qué dirían los comerciantes.

Figura 41 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su *esquema* en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

Encontré un lugar para ejecutar mi *esquema*, en la intersección de dos calles. El espacio entre un quiosco y otro quiosco no era de más de un metro y medio. Había un flujo intenso de personas en el lugar. Empecé. Mi primer movimiento, que es una rotación del hombro, fue casi imposible. En Bogotá, haciendo el mismo movimiento en una calle con mucho espacio, una vez golpeé a una mujer en la cara. Esa imagen surgió en ese momento y me asusté. Continué con el movi-

miento, pero lo hice muy lentamente, tratando de mirar a todos lados. Este fue el primero de muchos movimientos que se modificaron hasta el punto de casi crear otros para que nadie resulte herido. Me sentí muy pequeña y reducida, tanto en acción como en emoción; Era como si no pudiera ser esa yo poderosa que me gusta tanto cuando hago mi *esquema*. Las únicas acciones que lograron ponerme en un estado de poder fueron los cantos, dichos y onomatopeyas, es decir, el trabajo con la voz, pero no por mucho tiempo.

Algunos cambios fueron interesantes en mi relación con los transeúntes. Uno de ellos fue rodar por el suelo. Esta acción, en mi *esquema* “original”, tiene dos partes: una lenta, en la que hablo un texto de Inés de Ursúa, de la obra *Lope de Aguirre, el traidor*, del autor Sanchís Sinisterra (1997), y otra en la que digo el mismo texto, pero muy rápido, al mismo ritmo que el movimiento. Esta última parte fue imposible de hacer en ese mercado. Mi cuerpo tendido en el suelo apenas cabía en los pasillos entre los quioscos. Entonces, hice ambas partes muy lentamente. La lectora puede imaginar el embotellamiento que yo creé. Mientras realizaba las acciones, con mi mano le indicaba a la gente que me pasara por encima. Era muy fácil, solo tenían que levantar los pies unos veinte centímetros y luego continuar caminando. Para muchas personas fue un esfuerzo muy exigente, pero lograron superarme. Pensaba en las propuestas de Berenstein (2012) de romper la linealidad del transeúnte con pequeñas acciones que lo incomoden, pero nuevamente recordaba a Luiza y su amor por el otro, hasta el punto de no querer molestarlo.

Los vendedores poéticos, con quienes acostumbraba encontrarme, en esta ciudad desaparecieron. Lo que tenía a mi alrededor eran comerciantes que me miraban con recelo y molestia. Entonces supe por las personas que me acompañaban y que se quedaron cerca de mí mientras hacía mi práctica, que los vendedores estaban molestos por mi presencia. Era lógico, estaba obstaculizando sus ventas. Nadie quería estar cerca de ningún quiosco donde yo estaba. Los compradores pasaban por ese lugar muy rápido para no causar aún más congestión y no estar cerca de esa chica *que no es de fiar*.

Ese fue la sensación que tuve de los transeúntes. Con muy pocos logré interactuar: muy pocos me miraron. Me esforcé por hacer contacto, pero la mayoría lo rechazó. Pocas cosas sucedieron que me motivaron: un vendedor que conti-

nuó cantando mi canción; un hombre que, sin preocuparse por el embotellamiento, me estuvo mirando durante mucho tiempo, además de algunos gestos de algunos transeúntes que aplaudieron mi acción con sus ojos.

Figura 42 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

La conclusión es que me sentí un verdadero obstáculo durante más de quince minutos de un domingo de mercado montevideano. Ni siquiera sé qué decir sobre esta experiencia. Podría decir que fue muy bueno porque me mostró cómo la cultura se europeiza en Montevideo, donde nadie se divierte con una chica que hace cosas locas, como habría sucedido en otras ciudades del continente. También podría resaltar el hecho de que puedo modificar mis movimientos hasta el punto de no dejar de hacerlos e incluso crear otros nuevos. Y podría estar muy satisfecha con el comentario de mi amigo Germán, quien dijo que, seguramente, sería el tema de las conversaciones de los vendedores del lugar.

Sin embargo, mi sentimiento de frustración fue mayor. Creo que me interpusé demasiado y, entre Berenstein y Luiza, percibo a la actriz amorosa. Tal vez porque me estaba reconciliando con la humanidad en esta parte del viaje y no quería molestar, sino solo amar. Las calles de las ciudades por las que había pasado me habían dado tantas cosas valiosas que era incapaz de quejarme de

nada. Una vez más, las palabras de Luiza fueron más fuertes que todos los libros sobre alienación e imposición de comportamientos que había leído. “No sé si podría ponerme en un lugar de queja porque, cuando me quejo de algo, alejo a las personas”.

Esta experiencia coloca una característica del oficio artístico que no fue muy enfatizada en laboratorios anteriores. Para nuestra educación basada en la fantasía del éxito, del eterno vencedor y de ganar como el único hecho valioso en nuestras vidas, la frustración, la pérdida, el equívoco y el fracaso destruyen nuestras vidas. No tenemos estas condiciones como espacios para la reflexión, la transformación y el aprendizaje, sino como espacios de castigo, reprensión y reprobación. A fin de cuentas, como dice la insistente frase popular “no sabemos perder”, y esto no es solo una pena sino una atrocidad, una crueldad, una inhumanidad. La frustración, el engaño, el error son necesarios para la vida. Es por eso que debe haber un espacio para ellos en los procesos pedagógicos, creativos y formativos. Sí, necesitamos estar llenas, satisfechas, felices, saludables, pero, como dice el cantante y compositor uruguayo Jorge Drexler (continuando con las inspiraciones que esta tierra ha dejado), “tu corazón va a sanar / va a sanar / y va a volver a quebrarse / mientras le toque pulsar”.

En Montevideo fracasé. La calle emocionante en otras ciudades, que me estimulaba a luchar, debido a sus innumerables violencias, que me llenaba de placer por su diversidad, que me hacía reír con cada frase disparatada que escuchaba o que se dejaba sorprender cuando lográbamos sacarla de la automatización, en la capital uruguaya no apareció. Y no solo no apareció, sino que tuve que soportar sola su frialdad e indiferencia. En Tandil, las transeúntes tampoco eran del tipo “emocionante” pero, debido a la persistencia del grupo, esas calles lograron “desautomatizarse” el último día, e incluso logramos que las personas interactuaran con los estudiantes.

La soledad y la frustración que sentí en la última ciudad donde realicé mis laboratorios no fueron en vano. Sirvieron para confirmar que puedo tener procesos de plenitud y satisfacción plena, como en el caso del proceso creativo y el estreno de *¡Qué chimba!*¹¹ También puedo tener espacios donde el fracaso, el vacío, son parte de la experiencia, en este caso, pedagógica e investigativa. Es-

11 Proceso analizado en el enlace llamado “Yo artista en la experiencia callejera”.

tas curvas, estos descensos y ascensos, enriquecen la percepción necesaria para esta investigación y, por supuesto, para la vida.

Figura 43 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

Sobre el aporte de las transeúntes

A partir de las conversaciones que tuve con las profesoras que forman parte del comité de evaluación de esta tesis, nos dimos cuenta, mi orientador y yo, de que las declaraciones de los transeúntes no se explicaron durante la redacción de la experiencia de los laboratorios. Creemos que, debido a la posición política, filosófica y pedagógica que yo asumo como investigadora, es un vacío que debe llenarse.

A partir de esta provocación, en dos ciudades, Buenos Aires y Bogotá, realizamos nuevas prácticas con los *esquemas dimensionales*, ya después de la redacción de este enlace. En estas prácticas, buscamos a los transeúntes y les hicimos las siguientes preguntas:

- a. ¿Qué piensas de lo que estaba haciendo?

- b. ¿Crees que esto tiene que ver con el arte? ¿Por qué?
- c. ¿Cómo podría ser mejor, más impactante, lo que ella/él hizo?
- d. ¿Qué sentiste cuando viste lo que se estaba haciendo?

En el intento de realizar estas entrevistas, encontramos dos dificultades. La primera fue que, debido a la temporada de fin de año, en la que se desarrolló esta iniciativa, solo las actrices de Buenos Aires respondieron al llamado que hice para salir nuevamente al espacio público y hacer tanto los *esquemas* como las entrevistas. El segundo fue el tránsito. Solo pudimos hacer que un transeúnte se detuviera para responder las preguntas. El resto de las entrevistas se realizaron con vendedores. El siguiente es un breve análisis de las respuestas obtenidas:

En cuanto a la primera pregunta, cuyo objetivo era obtener una visión general de la práctica, las respuestas fueron muy variadas. Algunos coincidieron en que tenía que ver con el arte y específicamente, con el teatro. Otros señalaron que eran ejercicios de yoga o gimnasia, y algunos dijeron que eran pruebas para perder el miedo a hablar en público. Algunas eran opuestas entre sí. En Bogotá, una vendedora llamada Sandra Gil respondió que era algo muy difícil de hacer, algo que no se ve en el día a día (entrevista del 23 de noviembre de 2018). En la misma plaza, el vendedor Sebastián Cornejo declaró que era algo muy normal, que no encontraba nada extraño en esa práctica (entrevista del 27 de noviembre de 2018). En Buenos Aires, el transeúnte Ricardo Camisani dijo que no entendía nada (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Con la segunda pregunta, queríamos saber si nuestras acciones eran identificadas como artísticas. Por las respuestas de las personas entrevistadas, los *esquemas dimensionales* son, sí, identificados como arte. Todas las respuestas fueron afirmativas. Nadie dudó al responder “sí”. En el desarrollo de la pregunta, cuando solicitamos la ampliación, varias personas respondieron que era arte porque no era cualquier persona quien hace lo que hicimos y completaron argumentando que era arte porque no había miedo ni vergüenza por parte de la practicante. Algunas respuestas fueron muy sintéticas: dos mujeres en Bogotá, Claudia Araque y Gloria Soacha, respondieron que era teatro porque la gente que hace estas cosas es la gente que hace teatro (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

A partir de las respuestas a estas dos preguntas, me doy cuenta de que hay cierta tranquilidad con el desarrollo de los *esquemas dimensionales*. Los esque-

mas practicados tuvieron una duración aproximada de diez minutos. Si fueran demasiado cortos, las personas podrían no ser capaces de explicarlos, pero solo les llevará diez minutos identificar que existe un comportamiento elaborado, lo que hace que en las respuestas aparezcan palabras como profesional, artista, talento, habilidad, experiencia.

Otra conclusión está relacionada con el hecho de que quien ve esta práctica la relaciona rápidamente con algo artístico, aunque a menudo, en los primeros momentos, hay un asombro que desaparece con el paso de los minutos. Después de concluir que es una expresión artística, la preocupación y la sospecha desaparecen.

Con la tercera pregunta, queríamos extraer opiniones sobre lo que se había hecho, escuchar recomendaciones sobre la práctica. La mayoría de las respuestas pedían elementos que anunciaran algo más teatral, como disfraces, objetos más coloridos, música, un escenario, lugares con un mayor flujo de personas, para que más espectadores pudieran mirar e incluso un compañero en escena (porque los *esquemas* practicados eran individuales). Dos respuestas me sorprendieron. Una fue la de un transeúnte argentino que paseaba a su perro, llamado Matías Cabré. Él respondió que no sabía sobre el tema y que, por lo tanto, no podía responder, pero que, si se le preguntaba sobre fútbol, tendría todas las respuestas (entrevista del 27 de noviembre de 2018). Otra respuesta fue dada por la vendedora bogotana Consuelo Campos, quien enfáticamente dijo que no necesitaba nada más, que era perfecto como era porque sorprendía a la gente (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Además de la respuesta motivadora de doña Consuelo y la sinceridad de Matías Cabré, estaba claro que otras personas querían que el acto tuviera una lógica más espectacular y discursiva. Después de dar por sentado que la práctica era artística, lo que la gente esperaba era el arte que venden los medios de comunicación, es decir, el que está lleno de artefactos, objetos, colores y, además, con una historia que contar, que ojalá sea cómica. Me doy cuenta de que esta pregunta no permite ver la contribución que los transeúntes o los habitantes de las calles pueden aportar a la práctica de los *esquemas*, ya que los ubica en un espacio racional, a través del cual lo que aparece es el discurso impuesto por la alienante

“industria cultural y artística”. Esto empobrece la relación que es mucho más rica en la interacción durante la ejecución de los *esquemas dimensionales*.

Con la última pregunta, buscamos un conocimiento más sensible, más alejado de la racionalidad y más cercano a la emotividad. Las respuestas no fueron muy variadas. La mayoría de las personas confesó (tres, antes de responder, preguntaron si podían “decir la verdad”) que al principio pensaban que los practicantes estaban locos o borrachos, y por lo tanto se preocuparon o tuvieron miedo. Solo después de unos minutos se calmaron cuando se dieron cuenta de que la primera impresión no correspondía con la realidad. Robinson Ospina, un vendedor de Bogotá, explicó por qué sus colegas tenían miedo y dijo que la gente de la zona (San Victorino) no entendía que era un acto artístico porque lo que están acostumbrados a observar en las calles, de otra manera, son peleas o robos. Y como nunca tuvieron la oportunidad de ver un espectáculo, no sabían cómo era (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Robinson también dio una respuesta a esta pregunta que confirma el poder que tiene la voz en el espacio público. Dijo que sintió un gran impacto cuando escuchó la voz del practicante: “el texto me impactó mucho, el texto, el texto, el texto llamó la atención de otras personas, hasta de los policías” (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Las respuestas a esta pregunta confirman lo analizado con la primera y segunda pregunta. La primera percepción que tienen las personas es que algo no está bien con quienes ejecutan el *esquema dimensional*. Justifican que no es posible que alguien, consciente, haga cosas diferentes. También existe la opinión de que quien hace algo diferente a lo dictado debe ser alguien con problemas psicológicos. Pero estas impresiones pronto desaparecen cuando la persona que ejecuta el *esquema* persiste en su práctica y muestra experiencia en sus acciones. Así, las personas pueden clasificar la práctica como artística, en la que, sí, hay muchos comportamientos *extracotidianos*.

Al revisar la respuesta del vendedor Robinson Ospina, podría decir que, si se hicieran esfuerzos para invertir en la formación de audiencias para el teatro, realizados por escuelas como las de Chile, Argentina y Perú, nuestros transeúntes tendrían más placer a la hora de ver un *esquema dimensional*, como fue el caso del vendedor bogotano, que estaba muy satisfecho con la experiencia. Pero si

el acto se inserta como artístico, es posible que nuestra intención de “desautomatizar” los espacios públicos sea imposible, ya que los transeúntes ya no se identificarían con el practicante en el mismo nivel, tanto como ciudadanos, sino que se ubicarían en el lugar de espectadores, con la respectiva pasividad con la que se asume este papel. Una vez finalizada la ejecución, él o ella volvería a ser el autómatas entrenado para habitar la ciudad.

Partiendo de las respuestas anteriores, me permito concluir que la interacción con los transeúntes y el intercambio de conocimiento son mucho más ricas durante la acción. En otras palabras, que la sabiduría de las personas que interactúan con las actrices no surge a través de un diálogo completamente racional que intenta, con la frialdad de la razón, contribuir con algo a esta experiencia. Esta sabiduría es mucho más poderosa y pertinente cuando aparece esporádica y auténticamente en la ejecución de la actriz.

Cuando un transeúnte le dice algo a la estudiante mientras realiza su *esquema*, ese discurso la hace reaccionar, deconstruir, responder, en resumen, modificar su ejecución y por lo tanto valorar, tanto pedagógica como creativamente, la interlocución con los transeúntes. El valor de este intercambio no se sustenta en un ejercicio racional de preguntas y respuestas sino en un ejercicio relacional en el que acciones, interacciones, gestos, sonidos, etc. influyen en el devenir de la actriz. Es a partir de estas efímeras manifestaciones de las personas en la calle que quien practica el *esquema* tiene material para trabajar.

La contribución cognitiva de los transeúntes a la práctica de los *esquemas dimensionales* abre un nuevo camino de aprendizaje, que no se rige por un debate sobre ideas, conceptos o diálogos, sino por las sensibilidades expresadas a través de una sonrisa, una mala palabra, una frase directa sobre la ejecución o un gesto machista. Nuevamente, el concepto de Jorge Larrosa (2006) sobre la experiencia tiene un valor pedagógico inconmensurable para esta propuesta/práctica. La actriz aprende a partir de “*lo que me pasa*”, de esta relación con el exterior que *pasa* a través de su cuerpo, a través de su ser y deja algo que, inevitablemente, cambiará su forma de caminar, le dará otra percepción sobre lo que hace, le dará nuevos conocimientos.

Ese otro conocimiento es otro cuando proviene de un canal diferente que no comienza con lo racional. Obtener el conocimiento a partir de otras sensibilida-

des del cuerpo es todo un descubrimiento, ya que la estructura moderno-eurocéntrica privilegió/privilegia los ojos y las palabras en el ejercicio cognitivo. Todo lo que pasa a través de los otros sentidos ha sido extirpado del entendimiento humano. Por esta razón, volver a aprender para abrir todas las percepciones en las que se basa nuestra humanidad es un trabajo duro pero poderoso, que ayuda a obtener conocimientos de otras fuentes, como las transeúntes que habitan nuestras calles.

En las páginas anteriores, logramos traer algunas de estas palabras auténticas que nos proporcionaron muchas reflexiones y nuevas apuestas. En todas las ciudades, escuchamos frases como “esta está loca, borracha o fumada”. Pero las relaciones con aquellos que hablaron tales cosas cambiaron poco después, tan pronto como los transeúntes pudieron ver un “profesionalismo” en la práctica. Pero esta transformación se produjo como resultado de la insistencia de la actriz en comunicarse con quienes hablaron de que ella tenía un problema mental. En otras palabras, los cambios que ocurrieron en la práctica de los *esquemas* fueron producto de la relación, de la persistencia y construcción de esta.

En São Paulo, frases religiosas como “sangre de Cristo” sirvieron de estímulo para la actriz. En Guadalajara, la admiración por el virtuosismo de las actrices se percibía en frases simples como “qué voz tan hermosa”. En Quito, los diálogos que una de las actrices logró establecer con un grupo de jóvenes fueron tan fuertes que, en cierto momento, tanto ella como los jóvenes comenzaron a gritar juntos “¡Abajo los bancos!”. La Plaza de San Victorino, en Bogotá, fue una lección completa de bromas. La diversión generada por los vendedores, a partir de nuestras ejecuciones, fue un espectáculo de comedia. Lima, en contra de mi deseo de valorar más las interacciones durante la acción, impuso una necesidad de reflexión, al final de la ejecución de dos de las actrices, cuando hicimos una rica evaluación de su talento y la necesidad de más manifestaciones como estas en espacios públicos, todo esto mientras bebíamos *chicha morada*. Los susurros de las transeúntes de La Paz llevaban impresiones que, aunque no podíamos escucharlas adecuadamente, daban motivos para transformar la práctica, porque los gestos de empatía, sorpresa, admiración o disgusto sí eran perceptibles. En Santiago de Chile, las expresiones fueron muchas y muy diversas. Tuvimos desde aplausos y personas defendiendo nuestra práctica ante la policía, pasan-

do por malas palabras, hasta frases machistas. En Tandil, escuchar a los transeúntes continuar con el juego del teléfono fue más que un regalo de esta ciudad fría y silenciosa. Buenos Aires será difícil de ser olvidada por la aterradora violencia machista que sufrimos, pero las palabras de acogimiento y protección que recibimos alivian nuestra herida. Y finalmente, los múltiples discursos de desaprobación que recibí en Montevideo me permiten demostrar que la voz de los vendedores, habitantes y transeúntes son más que una contribución a esta investigación, son una presencia que habla más allá de las palabras.