

Sobre Micro-quebras de lo Cotidiano y el Proceso Artístico como Obra: Acciones Teatrales em Espaço Público

**Claudia Edith Álvarez Pérez*

Resumo

Zygmunt Bauman descreve as sociedades atuais como líquidas, quer dizer, sociedades nas quais as mudanças são tão rápidas que fazem com que seja impossível consolidar os hábitos e as rotinas. Como consequência, esse tipo de sociedade produz um ritmo de vida frenético e a diminuição de experiências significativas. Como resposta a essa situação o teatro que trabalha com os espaços públicos da cidade propõe ações teatrais que pretendem criar temporariamente quebras no cotidiano e espaços de encontro. Assim, com esse contexto de fundo, o artigo aborda a experiência de um grupo de pesquisa que se organizou de abril a junho de 2014 com o intuito de explorar alguns espaços da cidade de Porto Alegre/RS que se caracterizavam por um fluxo intenso de pessoas e automóveis. O trabalho do grupo finalmente gerou uma série de ações teatrais que foram chamadas de micro-quebras e detonou algumas reflexões ao respeito dos métodos de criação de linhas de fuga e a possibilidade do processo ser considerado como parte da obra de arte, assim como pensamentos sobre o papel do espectador e do corpo do ator nesse tipo de ação artística.

Palavras-chave: vida líquida - teatro de rua - quebra do cotidiano - processo como obra de arte

Resumen

Zygmunt Bauman describe las sociedades actuales como líquidas, es decir sociedades en las cuales los cambios son tan rápidos que es imposible consolidar hábitos o rutinas. Como consecuencia, este tipo de sociedades produce un ritmo de vida frenético y la disminución de experiencias significativas. Es en respuesta a esta situación que el teatro que trabaja con los espacios públicos de las ciudades propone acciones teatrales que pretenden crear momentáneamente quebras en lo cotidiano y espacios de encuentro. Así, con este contexto de fondo, el artículo aborda la experiencia de un grupo de investigación que se organizó de abril a junio de 2014 con la intención de explorar algunos espacios públicos de la ciudad de Porto Alegre, RS que se caracterizaban por un flujo intenso de personas y automóviles. El trabajo del grupo generó finalmente una serie de acciones teatrales que fueron llamadas de micro-quebras y detonó algunas reflexiones con respecto a los métodos de creación de líneas de fuga y la posibilidad de considerar los procesos como parte de la obra de arte, así como pensamientos sobre el papel del espectador y del cuerpo del actor en éste tipo de acción artística.

Palabras clave: vida líquida - teatro de calle - quebra de lo cotidiano - proceso como obra de arte

Preámbulo

Personas caminando rápidamente sin mirar por dónde pasan, automóviles tocando el claxon como respuesta a la mínima demora en el tráfico, olas de gente entrando y saliendo de los autobuses, estaciones de metro, tren, etc. Así podría ser descrita la escena de un día cualquiera en una ciudad contemporánea donde el ritmo acelerado es la regla y la crisis surge ante cualquier pausa que dure demasiado. La vida que vivimos es una vida líquida.

Según Bauman (2007) “Líquido-moderna es una sociedad en que las condiciones bajo las cuales actúan sus miembros cambian a un tiempo más corto que aquel que es necesario para la consolidación en hábitos y rutinas de las formas de actuar” (p.7). De esa manera, el “presente” que vivimos en la actualidad, es un presente volátil que poco tiene que ver con la experiencia significativa y que nos convierte en seres que actúan de manera automática, siguiendo – o tal vez persiguiendo- una rutina casi por hábito, como quien hace las cosas sin preguntarse las razones y simplemente por el hecho de que le fueron impuestas. ¿Acaso podemos aun llamar a eso vida? En una sociedad de autómatas, estamos más cerca de ser objetos de lo que estamos de ser humanos.

La sociedad líquida como la describe Bauman (2007) se centra en la producción y en el consumo, en el “más y mejor”, en los resultados y no en los procesos. Éste comportamiento se refleja también en la producción y uso de los espacios de la ciudad, mismos que actualmente se enfrentan a una situación en la cual todo espacio cuya utilidad no es el consumo – como los lugares de encuentro y convivencia – se vuelve irrelevante y es descartado.

Es en este contexto y pensando específicamente en la posición que toma el arte al respecto, que recuerdo las palabras de Flávio Desgranges (2010) sobre las alteraciones en la percepción – como las que se presentan a partir de la vida líquida en la sociedad contemporánea – y como éstas solicitan procedimientos artísticos modificados. Así, con el escenario anterior y como consecuencia del mismo, comienzan a surgir las respuestas por parte del arte en una tentativa por combatir, revertir o por lo menos denunciar la situación actual. Acciones que recurriendo a diferentes estrategias tienden a buscar un efecto de extrañamiento en el espectador, quebrar con lo cotidiano y crear experiencias significativas que lleven al surgimiento de utopías de la proximidad¹.

En el libro *Historia del arte como historia de la ciudad*, Giulio Carlo Argan (2005) clasifica las reacciones del arte a su ambiente en tres posibilidades: El arte como superproducto, el arte como subproducto y finalmente el arte como no-producto. Esta última reacción es la que más me interesa en relación con las acciones teatrales que intentan subvertir el funcionamiento cotidiano de la ciudad, pues como señala Argan (ídem), esta contestación a un sistema en que todo es comprable y consumible, reivindica para sí el privilegio de no ser vendible y se sitúa inevitablemente fuera del sistema. De esa manera, el teatro y sobretodo aquella rama del teatro que se alía con lo performativo, se presenta como una alternativa a la ideología del consumo, pues si bien siempre existe el intento por comercializar las cosas, la cualidad intangible y efímera del teatro huye de la padronización necesaria para ser producido en serie y ser consumido a gran escala².

Micro-quebras y líneas de fuga a través de las presencias

Eleonora Fabião (2008) en el artículo *Performance y teatro* menciona que “la presentación en lugares impropios para la recepción del público o para la comodidad de los actores, abre otras posibilidades que reinventan al teatro no sólo como entretenimiento, sino como experiencia” (p. 242). Si tomamos en cuenta lo anterior, podemos decir que las acciones teatrales en las cuales se elige el espacio de la ciudad como espacio escénico, cumplen una doble función renovadora en cuanto a experiencia, pues al tiempo que renuevan la escena teatral al proponer nuevos espacios fuera del tradicional, renuevan también el ambiente urbano a través de la generación de quebras de lo cotidiano.

Fue a partir de estas ideas y como parte de una investigación sobre el funcionamiento del espacio urbano como espacio escénico específico que de abril a junio de 2014 llevé a cabo en la ciudad de Porto Alegre, RS una serie de experimentos que incluyeron la exploración de espacios urbanos a partir de los cuales, posteriormente, se hicieron propuestas colectivas de acciones escénicas basadas en lo que la trama urbana, el contexto,

1 Por utopías de la proximidad entiendo la creación temporal, por medio de la acción artística, de situaciones de convivencia en lugares donde no existe tal.

2 Existen por supuesto tentativas del sistema de consumo para abarcar al teatro, sin embargo, estos intentos no acaban de concretizarse, pues aunque la obra puede ser tratada como producto, el elemento de la experiencia no puede ser masificado como se ha logrado con otros medios como la televisión o el cine.

los flujos y las percepciones y sensaciones³ propias de los espacios seleccionados expresaban por sí mismos. Entre los espacios seleccionados se utilizaron un pasaje subterráneo que sirve de entrada para la estación Rodoviária del tren suburbano y el cruce de las calles Desembargador André da Rocha y João Pessoa, mismos que se caracterizan por un flujo intenso de personas y también de automóviles en el caso del cruce de calles. Estos locales, de acuerdo con lo que Marc Augé (2000) señala en Los “no lugares” espacios del anonimato, podrían entrar dentro de la clasificación de lugares de pasaje, es decir, lugares donde domina lo provisional y lo efímero, construidos para estadias cortas o como medios para realizar los trayectos de un lugar a otro, es decir, espacios que llevan la vida líquida inscrita desde su concepción.

Fue en los locales antes mencionados que logre percibir – junto con las actrices que trabajaron conmigo⁴ – la potencia de aquella cualidad líquida de la vida a la que Bauman (2007) se refiere y que es observable a través de la velocidad en los desplazamientos y la poca atención que las personas dan al espacio que las rodea. Al mismo tiempo, se trata de espacios donde la posibilidad de encuentros significativos es casi inexistente y como consecuencia de eso, pareciera que carecen de una identidad propia. Así, a partir de éstos antecedentes y aunque las actividades que realizamos en los espacios no comenzaron teniendo un tema u objetivo específico, las características del espacio nos fueron guiando por un camino que terminó en la realización de acciones teatrales que buscaban generar, de manera simple, atmósferas en contradicción al ritmo acelerado y de constante cambio que caracteriza a la vida cotidiana en estos espacios públicos.

Tiempo después, al reflexionar sobre las acciones teatrales realizadas, decidí llamarlas micro-quebras, pues los medios que utilizábamos para actuar en los espacios eran menores en proporción a aquellos que tienen las acciones teatrales que reúnen un público alrededor de ellas. En nuestras acciones el actor se “mezclaba” con los flujos del espacio, lo que permitía que fuera observado solamente por algunos transeúntes. Al mismo tiempo, las acciones que conformaban el programa eran acciones cotidianas – como caminar – pero que presentaban cambios de ritmo o disposición corporal que las llevaba a lo extra-cotidiano. En ese sentido, las micro-quebras que propusimos funcionaban principalmente a través de la contradicción de flujos y el uso diferenciado del espacio.

El “vestuario” de las actrices eran ropas también cotidianas, pues me interesaba generar quebras basadas totalmente en el cuerpo y la acción, de manera que aunque la actriz en algunos aspectos lograba mezclarse con normalidad en el contexto del espacio; la diferenciación de ritmo, dirección, corporalidad, las pausas inusitadas y la repentina utilización del espacio de maneras que son posibles, pero no comunes – como descansar en el piso entre el flujo de personas o abrazarse en medio de la multitud – obligaban al transeúnte a mirar. Las acciones no contaban una historia en particular y lo que pretendíamos era simplemente accionar en el espectador una nueva manera de percibir las cosas. Por eso, nuestro enfoque me recuerda a Desgranges (2010) cuando señala:

“El sentido de una escena teatral: tal y como la comprendemos a partir de las producciones artísticas recientes: no se constituye como un dato previo establecido antes de la lectura: algo listo: fijo: establecido por el autor desde siempre: sino como algo que se realiza en la propia relación del espectador con el texto escénico” (p.²).

Nuestras acciones correspondían a un modelo de arte relacional cuyo enfoque se encuentra en la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que en la afirmación de un espacio simbólico (BOURDIAUD, 2009). Entonces, la obra artística se configura sólo cuando entra en relación con el espectador y es sólo éste quien puede darle un sentido final. Así mismo, el “dar sentido a la obra” no implica precisamente que el espectador descifre un significado y sí que se abra a una experiencia performática que pertenece en mayor medida al universo de las sensaciones. Como expresa Fabião (2008), “estas acciones, por lo tanto, no necesitan de un esfuerzo psicológico de posicionamiento, sino una elección de posición inmediata, es decir un posiciónese ya, aquí y ahora” (p. 243).

El objetivo último de las acciones teatrales que propusimos, era simplemente la reacción de espectador, cualquiera que ésta fuera. Lo que buscábamos era una consciencia del tiempo presente y por eso, el enemigo de esta modalidad del arte era el modo puramente contemplativo. Es aquí que las acciones teatrales que suceden

³ Existen por supuesto tentativas del sistema de consumo para abarcar al teatro, sin embargo, estos intentos no acaban de concretizarse, pues aunque la obra puede ser tratada como producto, el elemento de la experiencia no puede ser masificado como se ha logrado con otros medios como la televisión o el cine.

⁴ Raíza Auler Rolim, estudiante del Departamento de Arte Dramático de la UFRGS y Maria Cecília Lopes Guimarães, graduada en la Universidad São Judas Tadeu en São Paulo.

en los espacios de la ciudad demuestran su eficacia, pues en éste tipo de manifestación artística y una vez invadido el espacio de uso cotidiano, el público se encuentra ante dos posibilidades, aceptar el acontecimiento o distanciarse (CARREIRA, 2012), pero ninguna de las opciones es indiferente a lo que está sucediendo.

Finalmente, fue a través de estas reflexiones sobre el funcionamiento de las acciones teatrales realizadas, que llegué a la conclusión de que la base de trabajo en nuestros experimentos era la creación de líneas de fuga a través de las presencias, es decir, el artista escénico actuando a un nivel de cuerpo y pulsaciones donde no existen los discursos preestablecidos, sino la “simple” presencia de cuerpos. Los cuerpos de los performers, los cuerpos de los transeúntes y también el cuerpo de la ciudad. En resumen, se trataba de interacciones diferenciadas entre cuerpos.

Sobre el proceso como obra de arte

Cecília Almeida Salles (1998) afirma que no hay una teoría totalmente acabada, lista y cerrada anterior al hacer. Para mí, no sólo esta afirmación es cierta, sino que el hacer es lo que marcó también el inicio de mi investigación ya no sólo como teoría, sino como obra de arte que, por cierto, comenzó mucho antes de presentar un producto final de todo el proceso de trabajo. Ese fue el caso de los experimentos con micro-quebras y probablemente sea así también con otros proyectos desarrollados en espacio público donde los procesos están a la vista de todo aquel que pasa, pues esta condición hace que el fenómeno de recepción ocurra en otros momentos anteriores a lo que se podría entender como las presentaciones de la obra.

Ya antes se ha establecido que el sentido de una escena se va construyendo en el mismo acto de lectura (DESGRANGES, 2010), lo que quiere decir que es el espectador quien define lo que la obra es en un último momento. Sin embargo, me parece que en el caso de algunas acciones teatrales en espacios de la ciudad, el papel del espectador puede ir más allá de ser el productor de sentido y puede definir también dónde inicia la obra de arte en sí.

Durante el periodo de experimentos con micro-quebras viví experiencias que me confirmaron lo que mencioné antes, pues aún desde una primera fase, en la cual el objetivo de nuestro grupo era simplemente conocer y explorar el espacio, la reacción de las personas existió, por lo que puede decirse que sucedió un fenómeno expectatorial como consecuencia de que el espectador que no sabía si eso se trataba de una obra terminada o no. El espacio público expone la actividad del artista al ojo del espectador desde los primeros momentos de exploración y por eso no puede negarse que la acción teatral comenzó desde el momento en que las actrices se colocaron en el espacio, pues si para el público la experiencia de extrañamiento sucedió, podría decirse que la intervención en el espacio urbano existió desde el primer momento. Además, si tomamos en cuenta que para Jorge Dubatti (2003) el teatro se constituye de (1) un acontecimiento convivial – producido a través de las presencias y el contacto con el otro –, (2) un acontecimiento poético – existente por el hecho de que nuestro medio para producir quebras fue una acción teatral – y (3) un acontecimiento expectatorial; las prácticas y los materiales que se fueron produciendo durante la experimentación en espacio público de la que se habla en éste artículo y otras similares, pueden considerarse teatro y obras de arte por sí mismos, con la peculiaridad que éstos siempre se encuentran en proceso de construcción.

De todas formas, nunca se debe olvidar que la expansión de los límites de la obra de arte hasta incluir el proceso existe como consecuencia de la acción de recepción del espectador y que si éste se niega a ser atravesado por la experiencia, las acciones teatrales cuyo objetivo es la creación de líneas de fuga, así como sus procesos, carecen totalmente de sentido como obra artística. Por eso, generar ésta particularidad en nuestro trabajo de exploración en espacios públicos nunca fue el objetivo principal, sino un efecto del mismo que fui percibiendo a lo largo de las prácticas in situ, pero que de cualquier manera me parece importante mencionar dada la diferenciación que surge a partir de ella con otras manifestaciones del arte teatral.

Sobre el papel del cuerpo y otras consideraciones finales

Hablamos sobre presencia, buscamos “estar presentes”. Lo que se busca, entonces, es recordar que nuestra existencia ocurre en el aquí y ahora, precisamente en el tiempo presente que hoy en día parece escaparse y que sólo parece ser efectivamente aprehendido a través del cuerpo. El pensamiento puede viajar al pasado

o al futuro, pero el cuerpo siempre vive en el momento. Si con las acciones de micro-quebra lo que buscábamos era oponernos al cambio acelerado y a la pérdida de experiencia, el cuerpo era nuestra herramienta.

El elegir el cuerpo como herramienta para generar quiebras y líneas de fuga en lo cotidiano implica ya una toma de posición frente al problema en la vida contemporánea que Bauman (2007) plantea, pues el cuerpo posee una “politicidad”, sobre todo cuando existe un empobrecimiento de la experiencia a partir de una importancia exacerbada dada a la consciencia y un pobre acceso al contenido sensible (FABIÃO, 2008). En las acciones de micro-quebra se exponía el cuerpo, se interactuaba con otros cuerpos, se jugaba con las posibilidades de los cuerpos y era esa presencia diferenciada del cuerpo del otro que nos recordaba una cosa: nosotros también somos cuerpos, nosotros también estamos aquí, nosotros también pertenecemos al presente. “Cada performance es una respuesta momentánea para cuestiones recurrentes” (FABIÃO, 2008, p. 238) y en el caso de las acciones realizadas en el periodo de abril a junio de 2014, lo que parecíamos buscar en el grupo – incluso antes de saberlo – era una manera de salir de la vida líquida en que nos sentíamos sumidos no sólo como artistas, sino como ciudadanos. La manera que encontramos resultó ser la diferenciación, pero no una diferenciación escandalosa, sino sutil donde el artista se rebelaba al estado de lo cotidiano, pero sólo para unos pocos, aquellos que conseguían encontrarse con él entre la multitud. En una sociedad padronizada y multitudinaria buscábamos el instante único y el encuentro íntimo, la ritualización de lo cotidiano y al mismo tiempo la desmitificación del arte (FABIÃO, 2009).

La vida en una sociedad líquida nos ha colocado como artistas no sólo ante la cuestión de ser generadores de experiencias, sino también de buscar nuevas maneras de generar esas experiencias, pues ante un mundo que cambia aceleradamente, los modelos anteriores parecen ser insuficientes. Como Gagnebin (2008) señala:

“aunque se lamente la desaparición de las formas tradicionales de contar la desaparición de los recuerdos compartidos y de la memoria colectiva (...) el desarrollo capitalista y técnico contemporáneo vuelve ilusorio cualquier retorno a las formas comunitarias de vida de memoria y de narración: Más bien se trata de encontrar otras formas de memoria y narración” (p.⁶¹).

Tal vez por eso hoy se instigue a la búsqueda de una narración que no sea dirigida por el intelecto y que sea libre de sentidos establecidos previamente, “que posibilite una salida de la vida ensimismada, repetitiva, siempre igual, que interrumpa el círculo vicioso de una historia que no hace otra cosa que repetir el pasado, pues se ausentó del presente y abdicó del futuro” (DESGRANGES, 2010, p.8). Tal vez sea entonces el momento de hablar con las presencias.

Giulio Carlo Argan (2005) hace una diferenciación entre dos tipos de acontecimientos, aquellos que son imposibles de distinguir los unos de los otros, infinitos, inmediatamente asimilados y olvidados; y aquellos acontecimientos que son diferentes, interpretables, que no pueden ser recibidos pasivamente o “aceptados estúpidamente”. Para el autor, estos últimos acontecimientos son los que tienen el potencial de volverse históricos y que por tanto dejan una marca en la persona y en las sociedades. Este segundo tipo de acontecimiento es el que el teatro contemporáneo y especialmente aquel que hoy ocupa los espacios de la ciudad pretende ser. Ese tipo de acontecimiento que las acciones de micro-quebra en espacios urbanos esperaban ser y que tal vez, por lo menos por algunos instantes, realmente lo fueron.

Referencias

- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
 AUGÉ, Marc. Los “no lugares” espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 2000.
 BAUMAN, Zygmunt. Vida líquida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
 BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
 CARREIRA, André. Teatro performativo e a cidade como território. Revista ArteFilosofia UFOP, Ouro Preto, n.12, p. 5-15, 2012.
 DESGRANGES, Flávio. Arte como Experiência da Arte. Lamparina, Belo Horizonte, v.1, n.1, 2010. Disponible en: <<http://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/26>>. Aceso en: 5 de sep. 2014.

- DUBATTI, Jorge. El convívio teatral: Teoría y práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires: ATUEL, 2003.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala preta, São Paulo, v.8, 2008. Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Aceso en: 5 de sep. 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin: memória, história e narrativa. *Mente, cérebro e filosofia*, São Paulo, n.7, p.59-67, 2008.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.