

(pensamiento), (palabra)... Y oBra

Pensamiento palabra y obra

ISSN: 2011-804X

Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Ariza-Gómez, Daniel Enrique; Hernández-Madrid, Isabel Cristina
De la autobiografía de jóvenes en situación de riesgo social al performance*

Pensamiento palabra y obra, núm. 22, 2019, Julio-Diciembre, pp. 22-41

Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164653003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De la autobiografía de jóvenes en situación de riesgo social al performance*

Daniel Enrique Ariza Gómez
Isabel Cristina Hernández Madrid

1. Ponencia presentada para el III Festival Internacional de Arte Contemporáneo de la Universidad de Caldas, el 7 de noviembre de 2018. Artículo de reflexión que parte de resultados de investigación-creación.

Resumen

El artículo, a través de 3 apartados y las conclusiones, hace referencia a la reflexión que surgió del proceso de investigación-creación “El teatro y el performance como herramienta para indagar posibilidades de expresión con jóvenes en situación de riesgo”, formulado por la Corporación Teatral Ecuatoriana Tragaluz¹ y llevado a cabo en septiembre de 2018, en Guayaquil (Ecuador), con 12 jóvenes del colegio Réplica 28 de Mayo, ubicado en el sector de Monte Sinaí. La puesta en escena, como resultado de dicho proceso, se convirtió en un *eco* de las voces de aquellos jóvenes, quienes a través de sus acciones performáticas y autobiografías lograron expresar un sentir sobre sí mismos, acerca de su entorno, en interpellación con sus madres y padres. La obra *Reflejos* fue presentada en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), y con esta se logró una acción de presencia de quienes habitan barrios de invasión, de tal manera que no solo fue una intervención estética, sino también política, que hizo posible la tensión entre la periferia y el centro. El artículo, a través de un recorrido por las dos etapas del proceso (aquí se denominará *laboratorio de creación*), ofrece una mirada sobre cómo el cuerpo y la imagen se convirtieron en una acción de resistencia. Así, la puesta en escena –en cuanto tal– pasa a ser una anécdota frente al significado ético y estético que tuvo cada propuesta que configuró la obra.

Palabras clave: Autobiografía, Jóvenes, Performance, Reflejos.

From the Autobiography of Young People in Situation of Social Risk to Performance

Abstract

This reflection article arose from the research-creation process “Theater and performance as a tool to investigate possibilities of expression with young people at risk”, formulated by the Corporación Teatral Ecuatoriana Tragaluz and carried out in September 2018, in Guayaquil (Ecuador), with 12 young people from the Replica 28 de Mayo school, located in the Monte Sinaí sector. The staging, as a result of this process, became an echo of the voices of those young people, who through their performative actions and autobiographies managed to express a feeling about themselves, about their environment, in interpellation with their mothers and parents. The *Reflejos* play was presented at the Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC). With this, an action of presence of those who inhabit invasion neighborhoods was achieved, so that it was not only an aesthetic intervention, but also a political one, which made possible the tension between the periphery and the center. The article, through a review of the two stages of the process (here it will be called the creation laboratory), offers a look at how the body and the image became a resistance action. Thus, the staging - as such - becomes an anecdote about the ethical and aesthetic meaning of each proposal that shaped the work.

Keywords: autobiography; young; performance; reflexes

Da autobiografia de jovens em situação de risco social ao performance

Resumo

Este artigo de reflexão que emergiu do processo de criação de pesquisa “Teatro e performance como ferramenta para investigar possibilidades de expressão com jovens em risco”, formulado pela Corporación Teatral Ecuatoriana Tragaluz e realizado em setembro de 2018, em Guayaquil (Equador), com 12 jovens da escola Réplica 28 de Mayo, localizada no setor de Monte Sinaí. A encenação, como resultado desse processo, tornou-se um eco das vozes daqueles jovens, que através de suas ações performáticas e autobiografias conseguiram expressar um sentimento sobre si mesmos, sobre seu ambiente, em interpelação com suas mães e pais. O trabalho de *Reflejos* foi apresentado no Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), e com isso uma ação de presença daqueles que habitam bairros invasores foi alcançada, de modo que não foi apenas uma intervenção estética, mas também política, que fez possível a tensão entre a periferia e o centro. O artigo, através de um ocorrido pelas duas etapas do processo (aqui será chamado de laboratório de criação), oferece uma visão de como o corpo e a imagem se tornaram uma ação de resistência. Assim, a encenação - como tal - torna-se uma anedota sobre o significado ético e estético de cada proposta que moldou o trabalho.

Palavras-chave: autobiografia; jovens; desempenho; reflexos

De aquello que se reflejó

Treinta días de trabajo con doce jóvenes del colegio Réplica 28 de Mayo, ubicado en el sector de Monte Sinaí, de la ciudad de Guayaquil (Ecuador), permitieron la creación del performance *Reflejos*, bajo la dirección escénica de Daniel Ariza. Del total de jóvenes que participaron en el proyecto, solo cinco habían formado parte, anteriormente, de un proceso de creación. Para todos, incluyendo al equipo de producción compuesto por una actriz, un actor, una bailarina y un estudiante de cine de la Universidad de las Artes de Guayaquil, el proyecto de investigación-creación se convirtió en un encuentro que vinculaba no solo los momentos de acogida o creación, sino también una forma de compañía, de compartir el pan cada una de las veces que allí llegaron.



Imagen 1. Colegio Réplica 28 de Mayo

Fuente: Mayro Romero.

Por tal razón, eso fue lo que se generó primero: un equipo humano. Una forma otra de convivir con el otro. Luego vendría el acto de anudar, de tejer. La contemporaneidad ha promovido la creación como tejido que se articula con la resignificación de la vida misma, de sus intervenientes. Esto permitió, desde el lenguaje escénico y verbal, nombrar la vida y, al mismo tiempo, proyectarla; observarla como si no fuera propia, para así renombrarla, reescribirla, interpretarla y construirla a partir de nuevas lecturas ofrecidas por el acto de crear en colectivo. Por lo anterior, en la creación, como lo afirma Lotman, “las musas andan en *corro*” (2000, p. 113).

El *corro*, como acción que invita al círculo, hace referencia a la forma como los griegos veían el arte en cuanto ensamble, como entramado a partir del cual se crea mundo. La trama de los hilos en la labor de creación del artista escénico va develando el tejido que se instala en la imaginación de este y que, al mismo tiempo, da cuenta de su existir con cada nudo que amarra en un ritmo marcado por la paciencia, impuesto por la destreza, el entrenamiento y la incertidumbre de quien teje.

Encuentro, indagación, creación, afecto, se fueron entrelazando con el equipo humano conformado, hasta llegar a una creación que emergió en el espacio exterior del Museo de Antropología y Arte Contemporáneo de Guayaquil (MAAC). El museo, nicho de las artes de este tiempo, apoyó el proyecto para realizar allí tres funciones de la acción performática signada, por

Joseline Endara –una de las jóvenes del proyecto–, con el nombre *Reflejos*. Podría decirse, continuando con la analogía del trabajo artesanal, que el cuerpo y la historia personal de cada uno de ellos, junto a sus familias y el espacio que sirvió de contexto a la realización, fueron los hilos a través de los cuales se hizo el tejido, como acción viva que reflejaba –y podría decirse, reflexionaba sobre– una forma de vida de habitantes ubicados en la periferia de la ciudad.

Dicho de otro modo, la creación escénica se construyó así, como tejido. Se puede decir, que la huella, entendida como inscripción del acto creativo en el mundo de la cultura, se configuró a través de las diferentes tramas, impregnadas de memoria, de vivencias individuales y colectivas. Tramas que se interpretan en el discurso que narra escénicamente y que complejizan la *trama* de la vida. Fue así como la disposición de lo matérico se fue logrando desde el espíritu de los jóvenes, sus imágenes, movimientos e historias familiares. La acción, que partió del cuerpo, se hizo cuerpo también; cuerpo-espacio que fue presentado ante una reunión de cuerpos-spectadores, que llegaron desde diferentes puntos de la ciudad y, fundamentalmente, desde los barrios Ciudad de Dios y Ciudad Victoria². Es decir, una movilización de la periferia al centro, acompañando un discurso poético denominado *Reflejos*, pero también político, ya que fue entendido por el colectivo de creadores como una otra forma de invadir el espacio público.

Puede decirse que allí, en el exterior del MAAC, se tuvo la posibilidad de presenciar una invasión de cuerpos, de poéticas que buscaban, además de reflejar unas formas de vida, provocar un reconocimiento del *otro*, el transeúnte, el invitado, sobre la existencia de seres humanos que día a día luchan por sobrevivir en barrios de invasión. *Reflejos* como destello luminoso, buscaba reflejar/reflexionar sobre un sector olvidado (pero recordado, cuando los políticos requieren votos) de la ciudad con más habitantes del Ecuador.

Se puede decir que la obra buscó una tensión entre la periferia y el centro, entre lo íntimo y lo público. Pensamientos, sensaciones, sentimientos, palabras y

acciones de los jóvenes se fueron tejiendo de manera pausada hasta llegar a una forma que no intentaba convertirse en una narración sino en una vivencia, una experiencia estética que partió del diario vivir. Una sobrevida que mezcla, día tras día, las calles llenas de polvo en verano e inundadas en invierno, la movilización en *tricimotos* en las que la integridad personal se pone a disposición de carreteras sin terminar, y que hacen sentir que el interior del cuerpo queda en desorden después de cada recorrido.

Fue así que el proyecto se fundamentó en lo vivido por el colectivo y en las vivencias del *otro*, la otredad, la historia personal, lo autobiográfico, mi ejercicio como director, etnógrafo, pero, fundamentalmente, como testigo de una realidad. Lo fundamental, de todos modos, era lograr que ellos se reconocieran como seres llenos de capacidades; de hecho, ellos y sus familias tienen un alto grado de resiliencia al haberse adaptado a un entorno que está en obra negra desde hace 14 años, momento en el que llegaron a invadir –junto a sus familias– los terrenos de lo que hoy se denomina, en general, como Monte Sinaí. Reconocerse como seres capaces de crear fue crucial para un proyecto en el cual no se esperaba representar nada sino presentar/ser ante otros tal y como son, sin ambages, sin máscaras. Así fue como se constituyó el eje sobre el cual se configuró toda la *poiesis*, en tanto rebanada de vida, como metáfora de una vida –sobrevida–, su propia vida.

Juego de singularidades, de pluralidades, que marcaron una manera de mostrarse al mundo tal como son: jóvenes, hijos, hermanos, estudiantes, todo ello en estado relacional. Al respecto, Gergen afirma “todos estamos vinculados unos con otros, incapaces de significar algo, de poseer un yo si no media la existencia de un vasto mundo de relaciones” (2011, p. 74). En este sentido, no se quiso mostrar la vida de los jóvenes en extenso, sino de estos doce jóvenes entre los 15 y los 20 años, a través de los vínculos que han configurado a lo largo de su vida. Fue interesante notar la fortaleza del vínculo hijo-madre y el vínculo (borroso o nulo para algunos) con su padre. Es por ello que se puede decir, ya en términos de la puesta en escena, que la construcción coreográfica, se generó a través de lo que sus cuerpos expresaban sobre un sentir acerca de la relación con sus padres. Al respecto, puede decirse que los movimientos estaban marcados por caídas, miradas

² Estos barrios se encuentran en la periferia de la ciudad de Guayaquil. En Ciudad Victoria ya se ha logrado la construcción de pequeñas casas de ladrillo, pero Ciudad de Dios aún sigue siendo un barrio de invasión.

restringidas, golpes, deseos de huir, gritos. Acciones, todas ellas, referidas a un emocionar, pero también a un reaccionar sobre su vida, a un mostrar-se como seres frágiles con deseos de ser escuchados, acogidos, respetados, amados.



Imagen 2. Creación de partituras de movimiento

Fuente: Mayro Romero.

A partir de lo anterior, es importante notar que el trabajo de 30 días se constituyó en un viaje hacia el interior de cada uno de los jóvenes. Viaje que estuvo marcado por un cuidadoso trabajo corporal a través del equilibrio, extensiones, movimientos, contactos, que iban haciendo una labor escultórica que procedía del interior de ellos y a través del cual se construyó, no solo la primera parte de la coreografía, sino además toda la corporalidad de la acción performática. Si se entiende la escultura en piedra como quitar aquello que le sobra a esta para descubrir en su interior la forma, entonces podría decirse que la acción corporal y el trabajo autobiográfico hicieron las veces de cincel para construir una mirada – para el espectador– desde el interior de cada uno de ellos.

Por esta razón, se puede considerar todo este proceso *como* liminal, en cuanto acción que se dirigía a la movilización del espíritu y el cuerpo de los jóvenes, al desarrollo de una actitud diferente frente a sus vidas. Jóvenes que a pesar de no ser artistas se encontraban reunidos allí en pro de la creación, de la narración de sus historias de vida, y del acto de comer. Todo ello instauró un laboratorio de creación, un espacio ritual.

Comprender el laboratorio de creación como liminal permitió replantear los estatus y jerarquías, ya que la colaboración de un actor, una actriz y una bailarina, integraron a todos en un proceso creativo, en el que las decisiones se tomaban de manera participativa, reconociendo el valor de las ideas de cada uno de los integrantes del colectivo.

A pesar de desarrollar el proceso de creación en el interior del colegio, esto no impidió que este –el proceso– se ubicara en el medio, remarcando así una condición independiente, no institucional, fortaleciendo un carácter político, pero antiestructural, coincidente con las prácticas liminales, como lo afirma Dieguez:

Lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social. Lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (2007, p. 17).

El laboratorio de creación a través del trabajo del cuerpo, el relato y la imagen, configuró un espacio de cruce, de hibridación que hizo posible la presencia de cada joven. Este espacio al ser comprendido como fase liminal, como momento temporal que divide la vivencia y convivencia del joven que pertenece a la institución colegio, causó una transformación de la mirada de quienes estuvieron presentes en ese cronotopo. “La fase liminar fascinaba a Turner porque reconocía en ella una posibilidad del ritual para ser creativo, para abrir el paso a nuevas situaciones, identidades y realidades sociales” (Schechener, 2012, p. 114).



Imagen 3. Puesta en escena de la coreografía. Primera parte

Fuente: Mayro Romero.



Imagen 4. Puesta en escena de la coreografía. Segunda parte

Fuente: Mayro Romero.

El trabajo con el cuerpo, sus relatos, relaciones, contactos, imágenes, aparecieron como nuevas situaciones que coadyuvaron con otras formas de conocerse a sí mismos, de identificarse de otra manera, de reconocer al otro y su entorno (*ver imágenes 3 y 4*). La uniformidad dentro del colegio (propia del disciplinamiento) presentó una ruptura a través del laboratorio de creación hasta llegar a constituir una singularidad, una comunidad que marcó la diferencia en relación con la estructura de la institución.

Esta comunidad de jóvenes y artistas, tal cual se presenta aquí, podría ser comprendida mejor bajo la acepción de *communitas*. En la liminaridad, la *communitas* tiende a caracterizar las relaciones entre aquellos que pasan juntos por la transición ritual. Los vínculos de la *communitas* son antiestructurales en el sentido en que son relaciones yo/tu indiferenciadas, igualitarias, directas, existentes, no racionales, existenciales, o como lo menciona Turner

Una relación entre individuos concretos, históricos, idiosincráticos, “una confrontación directa, inmediata y total de identidades humanas” (pp. 131-132).

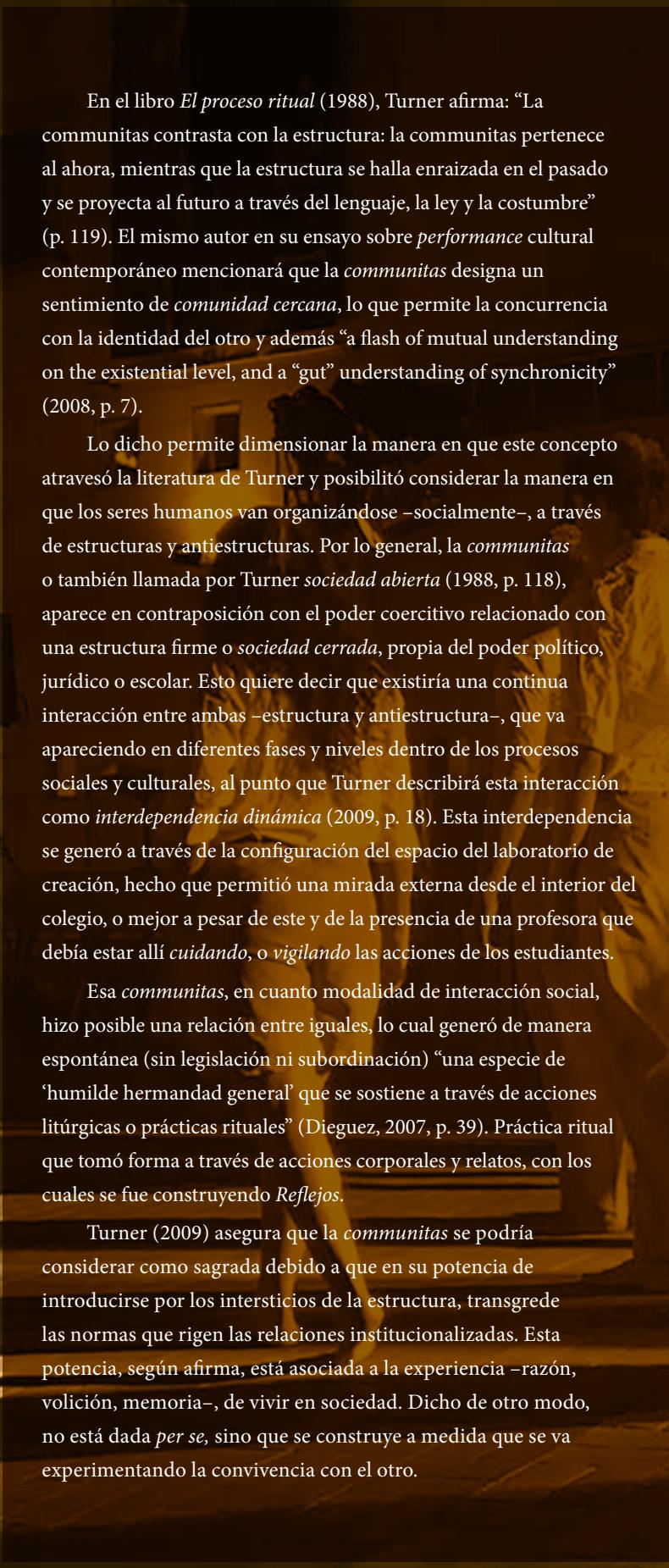
[...] En otros pasajes yo vinculo la *communitas* con la espontaneidad y la libertad, y la estructura con la obligación, lo jurídico, la ley, la consticción, etc. (1974, p. 23).

En el libro *El proceso ritual* (1988), Turner afirma: “La *communitas* contrasta con la estructura: la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre” (p. 119). El mismo autor en su ensayo sobre *performance cultural contemporáneo* mencionará que la *communitas* designa un sentimiento de *comunidad cercana*, lo que permite la concurrencia con la identidad del otro y además “a flash of mutual understanding on the existential level, and a “gut” understanding of synchronicity” (2008, p. 7).

Lo dicho permite dimensionar la manera en que este concepto atravesó la literatura de Turner y posibilitó considerar la manera en que los seres humanos van organizándose –socialmente–, a través de estructuras y antiestructuras. Por lo general, la *communitas* o también llamada por Turner *sociedad abierta* (1988, p. 118), aparece en contraposición con el poder coercitivo relacionado con una estructura firme o *sociedad cerrada*, propia del poder político, jurídico o escolar. Esto quiere decir que existiría una continua interacción entre ambas –estructura y antiestructura–, que va apareciendo en diferentes fases y niveles dentro de los procesos sociales y culturales, al punto que Turner describirá esta interacción como *interdependencia dinámica* (2009, p. 18). Esta interdependencia se generó a través de la configuración del espacio del laboratorio de creación, hecho que permitió una mirada externa desde el interior del colegio, o mejor a pesar de este y de la presencia de una profesora que debía estar allí *cuidando*, o *vigilando* las acciones de los estudiantes.

Esa *communitas*, en cuanto modalidad de interacción social, hizo posible una relación entre iguales, lo cual generó de manera espontánea (sin legislación ni subordinación) “una especie de ‘humilde hermandad general’ que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales” (Dieguez, 2007, p. 39). Práctica ritual que tomó forma a través de acciones corporales y relatos, con los cuales se fue construyendo *Reflejos*.

Turner (2009) asegura que la *communitas* se podría considerar como sagrada debido a que en su potencia de introducirse por los intersticios de la estructura, transgrede las normas que rigen las relaciones institucionalizadas. Esta potencia, según afirma, está asociada a la experiencia –razón, volición, memoria–, de vivir en sociedad. Dicho de otro modo, no está dada *per se*, sino que se construye a medida que se va experimentando la convivencia con el otro.





Puede decirse que el laboratorio de creación –visto como fase liminar–, hizo posible que apareciera una *communitas* que transformó el diario vivir de los jóvenes, de todos los intervenientes, haciendo aflorar en ellos la poesía que recubre y constituye su propio ser. Quedó claro para ellos que su cuerpo, su corporalidad (relación yo/otro/mundo) ya no correspondía, solamente, a la del estudiante, zafándose así –no solo semánticamente– de la estructura social que representaba para todos ellos un peso que incidía en su acción y presencia corporal. El contacto con el otro como parte de la creación escénica permitió ser percibido de manera diferente, les habilitó otra forma de mirarse en relación con sus capacidades. Una vez se terminó toda una etapa de exploración y viaje hacia el interior, se comenzó una segunda etapa que se dirigió hacia la configuración de la obra escénica basada, principalmente, en la conciencia de su cuerpo.

La conciencia se unía así a sus otros pliegues de ser cuerpo. Ellos, los jóvenes, se habían descentrado del cuerpo físico, de su cuerpo como objeto, para comprender que la corporalidad se asociaba también a la espiritualidad y la conciencia, a la creación de formas que no tenían la intención de relatar, pero sí de presentarse ante el mundo como son ellos mismos con sus relatos y, como se verá más adelante, con sus familias y su contexto.

El vestuario y su indumentaria como *reflejo*

Una vez realizada la primera etapa del proceso, se empezó a trabajar –propriamente– en la puesta en escena. Esto indicaba que las autobiografías y las partituras corporales ahora se empezaban a tejer para llevar a cabo el *performance*. A la par de esta labor de tejido se empezó a pensar en la estética de la obra, en aquellos elementos –más allá de lo coreográfico–, que configurarían la *poiesis*. Así, se piensa en el vestuario y la indumentaria de cada uno de los *performers*.

Los uniformes, como fachada, ponen a todos los seres humanos en un mismo renglón, en un listado; pero, a pesar de ello, o mejor contra ello, las singularidades humanas se abren camino y es en ese instante que se reconoce, que el uniforme no logra tapar aquello que el individuo es, ni sus formas de interactuar con el sistema mundo. De lo anterior se puede decir que uniformar no logra, de manera absoluta, convertir a todos en iguales.

Cada uno tiene una vida, una forma de entender la/su realidad, una manera de mostrarla a los demás. Por ello, los uniformes de colegio, en cuanto objeto, fueron intervenidos de tres formas. La primera de ellas, en términos de color. La idea de cambiar la apariencia estaba asociada a poner de presente que los doce estudiantes además de sí mismos, representaban al universo escolar. Cada uno es el reflejo de otro estudiante, cualquiera que este fuera.



Imagen 5. Foto del estreno de la obra

Fuente: Daniel Ariza.

De otro lado, teniendo en cuenta que uno de los objetivos era reflejar en los demás lo que ellos eran, surge, ya como indumentaria, el uso de pequeños espejos en sus manos. Los espejos no tienen la virtud de retener nada, solo ellos indican un reflejo de aquello que se presenta en frente. Reflejo intemporal, porque en ellos –los espejos– no hay tiempo, no hay pasado ni futuro, solo presente. Un presente eterno, pero solo cuando se está frente a ellos. Un presente que se muestra invertido. Pero no es una realidad –necesariamente– vista, al contrario, es posible que esa sea –incluso– la realidad misma. Una realidad que no está al derecho, que no es lo que debería ser.

Se formó así –intencionalmente– un encuentro especular. El objeto contenido en el vestuario es mirado por el “otro” mientras este –el espejo– mira en acción refractiva –reflexiva– al público. La situación es ambigua, deja al espectador en incertidumbre sobre lo que ve. El espejo, como artefacto que posibilita un mirarse a sí mismo o, para el caso del *performance Reflejos*, un objeto activo dentro del acontecimiento performático. Quien lo lleva no solo instala una mirada a través de su cuerpo, sino que permite, a través del artefacto, que el espectador se vea a sí mismo.





El espejo, en su juego óptico, proporciona una mirada diferente del ser que percibe y es percibido al mismo tiempo. Juego en el que intervienen tanto el ojo en su materialidad, como la actividad mental sobre la que opera, razón por la cual lo que se ve no necesariamente es idéntico a lo que ven los demás. Cada uno de los espectadores tenía ante sí el reflejo de una realidad a la cual era incorporado por el efecto simple del espejo, de verse reflejado en las manos de los jóvenes.

El espejo se asentaba, de esa manera, como ojo que mira al otro y que lo obliga a mirar-se. Se mira a quien está en acto mientras el observador, supuestamente en su pasividad, es incorporado, vinculado a la producción escénica a través del artificio. Si aquello que se desplegaba en el MAAC venía de la periferia, quien observaba, tenía la posibilidad de incorporarse a esta, gracias a la retención –momentánea– de cada espejo que formaba parte del vestuario de la obra.

Para finalizar la indumentaria que portaban los jóvenes *performers*, se propuso que ellos llevaran una foto familiar sublimada en una tela. Vincular la fotografía familiar al vestuario era cargarlo de un significado que sobrepasaba el recubrimiento del cuerpo de los jóvenes en escena. En este nuevo gesto estético que aparecía, se recuperaba la idea del espejo ya no para que el otro se refleje en el artefacto, sino para, desde la fotografía, hacer posible que el otro conozca un momento íntimo, privado. La idea de esta exposición era habilitar un mirar, hacer visible un interior, para desde este generar una agitación; tal como lo expresa Didi-Hubberman, “dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta” (1997, p. 47).

Barthes afirma sobre la foto que “no es a ella a quien vemos” (1989, p. 32), es lo que está contenido, lo que tiene el valor que hemos decidido capturar para alejarlo del olvido. En este sentido, las telas no tienen sublimada una imagen simplemente, sino que en ellas están contenidas las historias de los jóvenes. De esta manera, las imágenes familiares abrían la posibilidad a un relato. Historia que era contada por cada joven *performer* a un espectador que era seleccionado al momento de la acción.

Las fotos van registrando nuestro existir y generando –de manera simultánea– un relato sobre las personas que aparecen en ellas. Cada foto es como una película de cortometraje como lo menciona Brea (2010). Esto significaría que la foto corresponde a una puerta tras la cual hay un relato por contar, y en este sentido, no eran interesantes en tanto parte de un vestuario, sino por la historia que tenían impresa. Así, la foto impresa se convirtió en un material del *aquí y ahora* del presente durante el que operaba la obra, pero, además, con fuertes conexiones con el pasado, con una historia vivida, con la historia de cada uno de ellos.

Barthes (1989) hace un extenso relato en su texto “La cámara Lúcida”, de su historia personal, sus relaciones, sus emociones, y ante todo de su madre, a partir de las fotografías. Navega, recrea, describe, siente cada una de las frases que escribió. Porque las fotos punzan, movilizan, afectan, mucho más si en ellas están integrados los seres que amamos, sus cuerpos, sus persistencias de identidad.

Ahora bien, una tarde de noviembre, poco tiempo después de la muerte de mi madre, yo estaba ordenando fotos. No contaba “volverla a encontrar”, no esperaba nada de “esas fotografías de un ser ante las cuales lo recordamos peor que si nos contentamos con pensar en él” (Proust). (Barthes, 1989, p. 103).

Pero las imágenes, en este caso fotográficas, ¿por qué tienen ese poder? Quizá es el resultado, como lo afirman Barthes (1989), Flusser (1990), Freund (1993), Benjamin (2010), Brea (2010), Silva (2012), de ubicarnos en un tiempo-espacio del pasado. Silva afirma: “La foto es pasado. Además de las capacidades literarias y narrativas de la fotografía, la foto sostiene algo, que al ser pasado constituye una prueba auténtica de la realidad” (2012, p. 91).

Una realidad que se asocia a la identidad. Justamente se llega a la idea de las fotos familiares por un ejercicio con los jóvenes a quienes se les pidió que llevaran a una de las sesiones del laboratorio de creación, una imagen con la cual se identificaran. Fue particular encontrar que todos llevaron fotos familiares. Al respecto, Juan Carlos Revilla plantea: “Al fin y al cabo, ahora y no antes tenemos innumerables soportes en los que aparece nuestra identidad, y la de los demás, y en los que queda fijada, en la que quedamos fijados: fotografías, videos, carnets” (2003, p. 60). En este mismo sentido, según Silva

La foto, pues, es también un índice, como la marca del dedo en que se imprime la huella para identificarnos.

Índice del representado, pero también de quien produjo la representación. Se puede decir que el dedo no soy yo, pero me conecta por alguna razón conmigo, con mi persona y mi personalidad, hasta producirse la exacta metonimia: el dedo no soy yo. Al revés también es válido. La foto no soy yo, ni siquiera es mi dedo índice, pero al igual que este último, como una flecha que marca una dirección, me indica, me señala, me da cuerpo simbólico. (2012, p. 75).

Las fotos se convirtieron, de esta manera, en memorias activas durante la presentación, ya que no solo las portaban como parte de la indumentaria, sino que, además, en una de las escenas de la acción performática, como ya se dijo antes, eran utilizadas para hablar de su autobiografía. La foto sublimada en la tela y las palabras que decían sobre sí mismos, permitieron significar una intención, una intensidad. Por ello, es importante recoger –al hablar de la fotografía– lo que de ella dice Freund, ya que “no debe medirse únicamente desde un punto de vista estético, sino por la intensidad humana y social de su representación óptica” (1993, p. 174).



Esa identidad se logra, justamente, por la condición mágica de las fotografías que tal como lo mencionan Vilmen Flusser (1990), Gabriel Vélez (2004) o Armando Silva (2012), nos permite recuperar, cada vez que queramos, un instante, una situación, un objeto, una persona o todo aquello que se ha dejado capturar como espectro: “La foto no es el objeto ni la persona que se representa ante nuestros ojos, sino más bien su fantasma: su efecto de luz” (Silva, 2012, p. 22) y, por qué no decirlo: su reflejo ante los demás.

De la fotografía familiar a los jóvenes comunes

Fue interesante vincular a la acción performática – que no tiene una narración–, una historia por contar, las fotografías familiares, ya que ellas conectan con múltiples relatos de quienes son cada uno de ellos. Una imagen, la imagen impresa, suscitará otra, un relato otro, configurando así quizás una historia de vida, provocando un pensamiento sobre el sentido mismo de la vida del joven que la porta. De la historia de él o ella. Esto no quiere decir que la historia de ellos/ellas –como la nuestra– sea interesante para contar, solo que según lo relata José Luís Pardo, siempre se está buscando un momento de la vida para relatar.

Quizá hemos pasado la mitad de nuestra vida esperando ese acontecimiento que habría de avalar nuestra vocación, pero ese acontecimiento no ha llegado (por eso nada sabemos acerca de cuál puede ser el sentido de nuestra vida, ignoramos nuestro destino y es posible que no tengamos ninguno, como las cartas sin dirección, o bien que tengamos un destino absolutamente común, como la publicidad por buzones, que es como no tener destino, pues consustancial al destino por ser propio de cada uno e intransferible), y por eso la otra mitad de nuestra vida es como un rompecabezas al que le faltasen algunos pedazos y que estamos seguros de que no vamos a terminar nunca.

(2003, p. 21)

Es esa intimidad expuesta a las miradas de los demás, provocada en el *performance* que *los hombres comunes*, o parafraseando a Pardo *los jóvenes comunes*, se convirtieron en *performers* a ser relatados públicamente. He traído al discurso a Pardo, ya que su artículo “Diario íntimo de un hombre común” (2003) fue leído como parte del laboratorio de creación con los jóvenes. Consideré que ese era uno de los puntos centrales de la intervención escénica, en tanto que, si se llegaba de la periferia al centro, debía llegar con los relatos de ellos mismos, dotándolos de significado y poder público.

La escena final se realiza dentro de una pileta. Allí los jóvenes ingresan en búsqueda, en dirección hacia sus familias, sus casas, mientras el agua ayuda a reflejarlos a ellos mismos y a las proyecciones que se realizan contra los muros del Museo. El reflejo de sus vidas ahora se multiplica para el observador. Ya no son solo los cuerpos, el vestuario lleno de espejos o el agua solamente, sino que se integra el vídeo. El muro, que funciona como pantalla de proyección, es ahora un elemento reflectivo, o mejor reflexivo, como bien lo describiría Guillermo Infante al hablar de las pantallas de cine. El muro refleja lo que ellos son, su territorio de vida, sus casas, sus calles, la fotografía familiar. Hacia ella se aproximan, se dirigen en una acción que crea turbulencia, que agita las aguas, que moviliza sus reflejos. Son pantallas plurales, la pantalla de agua que marca un movimiento fuerte de los cuerpos, mientras las imágenes pasan una a una, marcando allí una historia, un relato de jóvenes, hombres y mujeres comunes, como bien lo diría Pardo (2003).

Cada una de las voces de los jóvenes partía de lo que son ellos, de lo que son sus familias, personas comunes, que aparte del día a día no tienen nada más que relatar. Levantarse-bañarse-vestirse-alimentarse-trabajar-dormir se convierte en una rutina, pero valdría la pregunta, motivada por Pardo: ¿Acaso no es en esa rutina que está la maravilla del vivir? Estar con vida, tener un proyecto, acontecer desde una memoria se convierte en la vitalidad del ser humano.

Por ello, todos los que trabajamos en el proyecto nos declaramos *hombres y mujeres comunes* que teníamos, por esa condición, algo qué decir. Enunciación de traza, de huella, que ubicada en lo liminal, se convertía en una manera de decir al otro con claridad: aquí estamos-esto somos-esta es nuestra vida común, que busca un ir más allá, una oportunidad, mucho más porque ese fue nuestro cuarto de hora como lo anunció Andy Warhol, quince minutos de fama, de ser reconocidos por una experiencia que partió del interior y que ahora se volvía pública.

Uno de los momentos más emotivos de esta comunidad *común* fue cuando se proyectaba en la pared del MAAC, como parte del *performance* un video que mostraba cada una de las casas de los jóvenes (*ver imágenes 6 y 7*). El video recorría desde la puerta hasta la habitación de cada uno de ellos o ellas. Era acompañado por una acción performática a través de la cual los jóvenes ingresaban a una pileta. El recorrido de un extremo al otro era visto como una aproximación a su misma casa.

El video, junto con la fotografía sublimada, se convertía en un elemento más que unía lo poético a la vida común, a la intimidad, de tal manera que toda esta acción correspondía al *performance* del texto de José Luis Pardo, en tanto que cada uno de ellos, cada una de las niñas que intervenían exponía ante públicos diversos el interior de su hogar. Casas humildes producto de la invasión, ahora ocupaban las paredes del MAAC como acto que pretendía configurarse en huella.



Imagen 6. Foto del estreno de la obra. En primer plano, los cuerpos de los performer.
Al fondo, la proyección de las casas

Fuente: Daniel Ariza.



Imagen 7. Foto del estreno de la obra. Al fondo la proyección, de las casas

Fuente: Daniel Ariza.

El agua que atravesaban hasta llegar a sus casas (se está hablando del video) respondía también a una vivencia relacionada con las inundaciones. Son muchas las ocasiones durante el invierno en que deben recorrer calles inundadas antes de llegar a sus hogares o para salir de ellos. Este fue uno de los motivos por el cual se escogió este espacio para hacer la creación escénica. Como ya se dijo antes, no solo era llegar de la periferia al centro, sino también vincularse con el elemento agua tan presente o ausente en sus vidas corrientes.

Es interesante destacar aquí el papel que cumplieron las madres de los jóvenes para la creación de esta escena, ya que fueron ellas quienes, después de una reunión (*ver* imagen 8), autorizaron que sus casas fueran grabadas. Cada una de ellas sentía temor frente a lo que implicaba exponer su interior ante el público. En su mayoría sentían vergüenza por no tener más que un *ranchito* qué presentar. Fue interesante hablar, a medida que se hacía un recorrido por el sector y por cada una de las casas con estas mujeres, quienes, en su mayoría, han tenido que enfrentar en solitario, la crianza de sus hijos. Muchas de ellas víctimas de maltrato y con familias ensambladas³ en espera de un varón que les ayudé al sostenimiento del hogar y sus hijos, encontraban en estas visitas una manera de hablar de su problemática. Sentían que el *performance* podía ser un vehículo para poner en público sus dificultades para sobrevivir.

³ Son familias que están precedidas por una separación, divorcio o viudez de uno o ambos miembros de la pareja, y se originan a partir del segundo matrimonio o unión de hecho. Hablar de familias ensambladas es hablar de la realidad de un importante grupo de personas que hoy afrontan el desafío de no convertirse en un número más de la estadística de familias que no logran sobrevivir a los segundos matrimonios (Zeballos, 2013).



Imagen 8. Reunión con las madres de los jóvenes performers

Fuente: Daniel Ariza Gómez.

Por lo anterior, la escena se volvió potente. Incorporar a estas mujeres al video permitió que sus presencias *reflejaran* una historia ya no solo de los jóvenes, sino también de sus madres. Historia larga que empieza, para muchas de ellas en el campo, que llegan a la ciudad movilizadas por la violencia intrafamiliar o por encontrar otras formas de vivir –de sobrevida–. Historias que empiezan en invasiones de terrenos, en acciones llevadas por la fuerza, por la defensa una familia, por hacer valer una presencia en una ciudad, por ser reconocidas como parte de esta. Es pertinente escuchar una de las voces de estas mujeres a través de esta transcripción. Las voces de cada una de ellas aparecían al comienzo de la obra y en conexión con el video del cual se habla aquí:

Mi nombre es Aleja Marilú Lizcano Lisboa, ya, nosotros llegamos en el 2006, esto era una invasión y ya luego en el 2008 saqué una casita de hogar de Cristo, esa se me dañó, la cambiamos, esta es nueva la que he hecho ahorita, por ahí con mis esfuerzos. Entonces desde el 2008 estoy viviendo acá, nosotros pasamos, o sea, porque no tenemos los servicios básicos, no tenemos los servicios básicos, entonces cogemos agua del tanquero, la luz así mismo tenemos que pagar, para tener un transformador para tener luz, sino pasamos a oscuras, pues... Ya el invierno también es muy fuerte, tenemos que estar entre el lodo y así salimos luego a la principal para ir a Guayaquil, porque como nosotros estamos acá y dicen que nos Guayaquil. (Aleja Lizcano, entrevistada realizada por Daniel Ariza, 2018).⁴

⁴ La entrevista fue realizada el 11 de septiembre de 2018 en la casa de la señora Aleja Lizcano, como parte de la producción audiovisual para la obra *Reflejos*.

Conclusiones

La acción como verbo, tal como lo explica Hannah Arendt (2005), tiene en su origen etimológico las palabras *agere* (“poner en movimiento”) y *gerere* (“llevar”), lo que implicaría, al parecer, que la palabra *acción* estaría dividida en dos partes: el comienzo, que es realizado por una persona, y el final, en el que se unen muchas personas y que se asocia a llevar y acabar. Al respecto, según Arendt (2005), el actuar “siempre se mueve entre y en relación con otros seres actuantes” (p. 217). La acción, al margen de su específico contenido, “siempre establece relaciones y por lo tanto tiene una inherente tendencia a forzar las limitaciones y cortar todas las fronteras” (p. 217).

Por lo anterior, no solo los jóvenes estaban vinculados a la acción, sino los espectadores (muchos de ellos familiares y habitantes de Monte Sinaí) habían sido invitados a ello, a una acción en la que se proponía una relación entre quienes habitan la periferia y quienes deambulan por el centro de la ciudad o quienes rigen los caminos de la misma (a las funciones llegaron diferentes funcionarios públicos, directivas escolares y grupos culturales). Las voces, cuerpos de los jóvenes, las presencias digitales de sus madres a través del video, la proyección visual de sus casas, de sus habitaciones, hacían posible que las fronteras entre unos y otros se desdibujaran. Lo significativo de las funciones era la integración que se generaba, incluso con el transeúnte, ya que la obra se presentaba en un espacio abierto.

La configuración del equipo humano dispuesto para la creación, ahora se fundía con el público –gracias a las presentaciones de la obra– en un solo grupo humano. Se instalaba así una reunión de orden cotidiano que ayudó a comprender la configuración de un colectivo, de una *communitas* –en este caso existencial⁵– que se sumía en una conversación entre iguales, haciendo más sólido, en palabras de Hannah Arendt (2005), el *espacio de aparición* (p. 225), manifestación que hizo posible un estar juntos, luego de un estado de precariedad colectiva que se convierte en un poder social, como lo menciona Ana Vujanovic (2015).

El encuentro de unos y otros allí, en *Reflejos*, se afirmaba sobre un espacio concreto –el MAAC– que potenciaba la presencia, que se ofrecía como resistencia al aislamiento, al desconocimiento. Resistencia que reclamaba una presencia, un tener en cuenta, ya que como lo menciona Arendt (2005), “cualquier cosa que carece de esta aparición viene y pasa como un sueño, íntima y exclusivamente nuestro, pero sin realidad” (p. 225).

El afecto, como emoción vital, efecto del cuerpo vivo en el cuerpo vivo que ayuda a encontrar otras maneras de pensar-sentir, según lo refiere Rolnik (Denisenajmanovich.com.ar, 2015), convirtió ese encuentro en una exterioridad, en una manera otra de reafirmar en ese espacio, quiénes son ellos, a qué llegaron, cuáles son sus reclamos como jóvenes, como sociedad descuidada y alejada de los diferentes poderes.

Se instaló así una palabra, una voz, una acción de todo el colectivo de jóvenes –y por qué no decirlo, de sus familias– que buscó intensificar, punzar, transgredir, subvertir una mirada que se tiene de su comunidad. El *performance* hizo posible una teatralidad del cuidado que, como la define José Sánchez (2015), “aprecia a las personas en cuanto personas, en su materialidad de máscaras, en su vibración corporal, en su vivencia, en su apertura a la experiencia común” (p. 56).

⁵ *Communitas existencial o espontanea*, la confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas que, cuando ocurre, tiende a hacer que quienes la experimentan piensen en la humanidad como una comunidad homogénea, desestructurada y libre. Véase: Turner (2009, p. 20).

Es desde ese escenario corporal, audiovisual, que se abría la conversación entre todos quienes hacían presencia allí y que ponían en discusión sus sensaciones, sobre lo que significan estas sobrevidas. Por este motivo que se puede decir, sin temor alguno, que el *performance Reflejos* se convirtió en activador, en potencializador⁶ de afectos, pensamientos, saberes que procedían de los cuerpos de los jóvenes en acción. Un accionar que iba de movimientos contenidos hasta desbordados, como sucede al final de la obra cuando el fuego (*video mapping*) traduce un sentimiento de impotencia y rabia frente al maltrato al que son sometidas algunas de las niñas del colectivo (ver imagen 9).



Imagen 9. Foto del estreno de la obra. Escena final

Fuente: Daniel Ariza.

Referencias

- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidos.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidos.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Denisenajmanovich.com.ar (septiembre de 2015). *Sueyl Rolnik: Pensar desde el saber del cuerpo*. Conferencia-Seminario en Montevideo. [Archivo de video]. Recuperado de <http://denisenajmanovich.com.ar/esp/sueyl-rolnik-pensar-desde-el-saber-del-cuerpo/>
- Didi-Hubberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dieguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Sigma.

⁶ El término *potencia* es utilizado, según lo que refiere Arendt (2005), en cuanto poder que procura por un mantenimiento de la esfera pública, que es el “potencial espacio de aparición entre los hombres que actúan y hablan” (p. 226).

- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gergen, K. (2011). *Construir la realidad. El futuro de la psicoterapia*. Barcelona: Paidos.
- Lotman, I. (2000). *La semiósfera. Semiótica de las artes y la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Pardo, J.L. (2003). Diario íntimo de un hombre común. *Revista Corporación Región*, 20-26.
- Revilla, J. C. (2003). Los anclajes de la identidad personal. *Athenea Digital*, 4, 54-67.
- Sánchez, J. (2015). *No hay más poesía que la acción*. México: Paso de Gato.
- Schechener, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, A. (2012). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Turner, V. (1974). *Dramas, campos y metáforas*. Trad. C. Reynoso. Ithaca: Cornell University Press.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. (2008). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. Nueva York: Berghahn Books.
- Turner, V. (2009). El centro está afuera: la jornada del peregrino. *Manguaré*, 23, 15-64.
- Vélez, G.M. (2004). *La fotografía como dispositivo mágico*. Madrid: Universidad Complutense.
- Vujanovic, A. (2015). Construir ideología. Communitas e immunitas en la sociedad democrática y neoliberal actual. En J. Sánchez, *No hay más poesía que la acción* (pp. 71-85). Ciudad de México: Paso de Gato.
- Zeballos, R. (2013). Familias ensambladas: retos y desafíos en la terapia. *Sistemas Familiares y Otros Sistemas Humanos*, 1, 6-15.

Daniel Enrique Ariza Gómez

Profesor asociado del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas. Doctor en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas. Magíster en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Psicólogo. Maestro en Artes Escénicas. Coordinador del grupo de investigación “Teatro, cultura y sociedad” categoría B de Colciencias. Coordinador Maestría en Artes de la Universidad de Caldas.

Correo electrónico: daniel.ariza@ucaldas.edu.co

Isabel Cristina Hernández Madrid

Profesora Departamento de Estudios de Familia de la Universidad de Caldas. Directora de Especialización y Maestría en Intervención en Relaciones Familiares. Magíster en Familia de la Universidad Javeriana de Cali. Psicóloga de la Universidad de La Sabana.

Correo electrónico: isabel.hernandez@ucaldas.edu.co