

:: TEXTO DE CRÍTICA

Usted está aquí: estrategias de escenificación de una performance urbana

David Atencio Herrera

Universidad de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil
deatenci@gmail.com

El estar presente es una gracia
(Michael Fried).

Estamos en medio de la ciudad. Nos reunimos en un punto coordinado previamente para comenzar una experiencia, un recorrido por las calles del centro cívico de la capital Santiago. *Usted está aquí* para redescubrir, para mirar con los ojos de la historia, para analizar desde la perspectiva del arte un lugar cotidiano. A plena luz del día, a vista de todo mundo, en una frecuencia diferente, ocurre una obra de teatro.

Como si fuera un mundo paralelo, como si se tratara de otra dimensión, la ciudad se despliega en una dimensión sensible que conecta tiempos diferentes y observaciones particulares en un recorrido que te hace ver de otra forma aquello que siempre ves. El centro de Santiago, por su organización administrativa centralizada, es un lugar completamente concurrido, personas de diferentes clases sociales transitan por ahí diariamente. No debo estar equivocado al decir que todo/a santiaguino/a pasa por ese lugar al menos una vez por año.

La propuesta de *Usted está aquí* presenta características híbridas entre teatro documento, acción en espacio público y recorrido-instalación, que generan en el/la espectador/a un redescubrimiento de la historia de un lugar. Comenzando en la calle Bandera, entre las calles Moneda y Alameda, la obra presenta diferentes estaciones que cubren un traslado de aproximadamente quinientos metros, pasando por la Galería del Banco Estado, el Teatro Antonio Varas, el contorno oriente del Palacio de La Moneda, la Plaza de la Ciudadanía, el pasaje Valentín Letelier entre el Ministerio de Relaciones Exteriores y el Ministerio de Hacienda, hasta llegar al Teatro Camilo Henríquez.

No estamos frente a una obra propiamente "teatral", sino que nos encontramos frente a un *teatro expandido* (Diéguez 128), que despliega acciones performativas en el espacio público que conducen esta experiencia que he descrito como un tiempo paralelo que se extiende de lo real. Si bien podemos analizar la obra desde el punto de vista del acontecimiento, o también desde

la interpretación de su contenido, deseo en este documento poner atención en los elementos escénicos que construyen la propuesta y su efecto en la recepción ¿Cómo los/as creadores/as escenifican la experiencia del recorrido de los/as espectadores/as?

En el presente documento se exponen las estrategias creativas con las que se conduce a los/as participantes de la obra, por ello las observaciones indican las hibridaciones e impurezas del fenómeno, más allá de intentar delimitar un género o un formato específico, ya que la propuesta transita en los intersticios que dejan el cruce de diferentes disciplinas puestas en diálogo. En palabras de la investigadora Ileana Diéguez, estamos frente a una obra en la cual la práctica de la acción se instala *in situ*, desplegando lo escénico fuera de la caja negra del teatro, y lo visual a los márgenes de la caja blanca de una galería o museo (129).

El diálogo de diferentes disciplinas, así como la utilización de metodologías externas al campo de lo escénico, contribuyen a la deconstrucción de un formato específico. Extendiendo el concepto de teatro, y aplicándolo en un fenómeno cívico, local y de experiencia en tránsito, la obra dialoga con la historia, la antropología y los estudios culturales, instalando una tesis viva en la experiencia de sus participantes (Balme 155).

Desde un punto de vista estructuralista, es decir, desde la perspectiva de los materiales constituyentes de la organización del espectáculo, tenemos en la construcción escénica varios elementos articuladores: el trabajo documental sobre la producción y contexto de Isidora Aguirre; el trabajo en terreno que establece las estaciones de interés para la construcción de la obra; el despliegue de materiales escénicos que contribuyen a la espectacularización del recorrido (por ejemplo, la participación de personajes ficcionales que atraviesan el espacio real); así como también las instalaciones plástico-visuales que contribuyen al mismo objetivo (por ejemplo, el monumento-animita al inicio del recorrido construido por documentos periodísticos de épocas pasadas, o la instalación de un “cabezón” en plena plaza civil). Así, existe un elemento primordial que, desde mi punto de vista como espectador, es el central organizador de la propuesta: la utilización de una voz en *off* que te acompaña durante el recorrido.

Como a la usanza de un recorrido de museo, en el que tenemos la posibilidad de acompañar la experiencia museística con un audio-recorrido, la obra *Usted está aquí* dispone para los participantes de la experiencia un dispositivo de reproducción individual, con el cual el/la participante es acompañado en su recorrido por la ciudad-obra.

La narración de este reproductor está construida en base a tres voces femeninas, quienes intercaladamente van conduciendo la observación y la acción de los/as participantes: una mujer adulta, una mujer mayor y una voz robótica. La estructura general se organiza en dos *tracks* marcados por un momento central en el que se les solicita a los/as participantes detener la reproducción del recorrido en el centro de la Plaza de la Ciudadanía para realizar una acción performativa-política de declaración de pensamientos y expectativas. Sin embargo, ¿cómo es que construyen la experiencia del recorrido para llegar a tal nivel de exposición de los/as participantes? ¿Cuáles son las estrategias empleadas por los/as creadores/as en este dispositivo?



Monumento-Animita instalado en la Galería del Banco Estado. Fotografía: Rodrigo Canales Contreras.

Estrategia de descripción

Una de las primeras estrategias reconocibles en el trabajo de los/as creadores/as es el empleo de la descripción. Siendo este sitio, el centro cívico de Santiago, completamente reconocible por los/as espectadores/as como comenté al inicio de este documento, la descripción es una estrategia que permite a los/as articuladores/as incentivar la observación.

Por un lado, tenemos una descripción directa de lo observado que refiere a objetos específicos del entorno en el que el/la participante se encuentra. Detalles sobre una reja dorada en el frontis del Teatro Antonio Varas es descrita con deleite, permitiendo reconocer particularidades que, desde una perspectiva cotidiana, son despreciables. Esta estrategia permite un primer desplazamiento de la experiencia, comenzando a abrir otra realidad en el entorno situado, una observación estética abre espacio a las sensaciones desplegando una nueva experiencia que te diferencia de las personas que simplemente “están ahí”.

Por otro lado, la estrategia de descripción también sirve para localizar al participante geográficamente en el espacio. La narración describe los lugares en los que estás. Te orienta como un mapa virtual en un recorrido por el centro cívico de Santiago. Se describen los pasajes, las calles, orienta al auditor/a con los nombres de monumentos, edificios y corredores del entorno. Esta misma descripción se extiende a comentarios los cuales, en el transcurso de la obra, comienzan cada vez a asentarse más en una dimensión histórica, localizando ya no solo al espectador/a frente al espacio, sino que también lo real observado desde una perspectiva del tiempo.

Pocos pasos más allá, justo en la esquina, está la Intendencia de la ciudad. Otro lugar lleno de poder, metales lustrados y lámparas brillantes, que antes de ser lo que es, era ocupado por las oficinas del *Diario Ilustrado*, un diario similar al que tienes en tus manos, un diario más bien conservador, de derecha, como un *Mercurio* de su época. *El Diario Ilustrado* circuló hasta 1970. Las cosas se acababan, incluso las cosas que creemos más importantes (Canales 174).

En este trecho del texto podemos reconocer ambos niveles de descripción. En primer lugar, el detalle de metales lustrados y lámparas brillantes funciona como una descripción que resalta la opinión de la narración sobre el lugar de poder que ocupa la Intendencia y, en segundo lugar, la descripción de una inexistente oficina del *Diario Ilustrado* localizada en el pasado, en el mismo lugar de la Intendencia.

Como podemos observar, la estrategia de la descripción no es empleada como un recurso formal, sino que la decisión utilizada por los/as creadores/as es un punto de partida que les permite conectarse con sus espectadores en relación con el entorno y las intenciones políticas que motivan la realización del proyecto.

Estrategia de instrucción

“Acércate a la reja. Camina hasta casi tocar la reja”

“Camina hacia la esquina”

“Ahora, cruza la calle”

“Date vuelta y mira la plaza”

“Ahora, aprieta PAUSA en tu dispositivo”

Una segunda decisión creativa detectada sobre la construcción de la narración, la he llamado “Instrucción”. Esta es tal vez una de las estrategias más fundamental de los/as creadores/as al momento de organizar la escenificación de la experiencia durante el recorrido. Esta estrategia determina los eventos en el espacio y moviliza a los/as participantes para accionar durante el recorrido.

En este despliegue artístico que sucede en paralelo a la realidad de personas en la vida cotidiana desplazándose por la ciudad haciendo trámites y trabajando, el acontecer de la obra se materializa en puntos preestablecidos por el equipo creativo. Esta estrategia devela para el/la espectador/a la investigación de los/as creadores/as en el espacio urbano, la determinación de locaciones específicas y particulares previamente planificadas para la construcción la experiencia. En este ámbito situado de la estrategia, la instrucción del audio-recorrido es acompañada por otros recursos que facilitan la conducción de los/as participantes: el empleo de puntos de *Usted está aquí*, como se ha escrito antes, indicados por los/as propios/as *performers* en el espacio y, uno de interés particular, la lectura de un diario creado específicamente para la obra que contenía un mapa del recorrido, descripciones históricas de ciertos lugares referidos e imágenes que ayudaban a imaginar ciertas descripciones del pasado como, por ejemplo, la fotografía de don Julio, dueño del quiosco a la salida de la Galería del Banco Estado, o la fotografía de detenidos en el contexto de dictadura en la pared oriente del Palacio de La Moneda.



Participantes de la obra en el momento del recorrido por el contorno oriente del Palacio de La Moneda. Fotografía: Rodrigo Canales Contreras.

Abandonando viejas concepciones acerca del hecho teatral, los/as creadores/as de *Usted está aquí* se auto proponen un ejercicio documental, a la vez de artístico, que devela los orígenes interdisciplinarios del equipo. Solo como ejemplo podemos destacar que Rodrigo Canales y Angélica Martínez, dos de los/as creadores/as de la obra, son investigadores que han desempeñado parte de su carrera profesional en torno al Archivo de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este dato no es menor, ya que la práctica archivística de los/as artistas es fundamental para la articulación de la propuesta que, desde mi punto de vista, se materializa en el empleo de esta estrategia.

Las instrucciones, al igual que en el análisis de la estrategia de descripción, son empleadas no solo como un recurso formal sino que concretizan las observaciones desprendidas de la investigación del equipo en torno al archivo de la producción de Isidora Aguirre (eje central de la propuesta), la investigación de campo en el Centro Cívico de la capital, el estudio y recopilación de eventos históricos del Chile de dictadura (contexto presente también en la obra de Aguirre), e incluso permite proyectar las discusiones sobre el campo museístico y las prácticas archivísticas de las instituciones patrimoniales (campo de especialización de Angélica Martínez). Esta fuente interdisciplinaria de los/as creadores/as, les permite instalarse en una frontera difusa entre la práctica artística de la escena contemporánea (la mayoría del equipo es formado/a como actor o actriz) y el empleo de líneas de trabajo procedentes de otros campos (Cornago 15), generando una obra de carácter transdisciplinaria que cruza metodologías para la creación-investigación.

Lo interesante de este ejercicio, que nuevamente resalto se materializa en las estrategias empleadas, es que el concepto de teatro se desplaza hacia una dimensión de la "teatralidad", desestructurando el teatro como objeto e introduciéndolo como un modo de estudio y una

forma de mirar (Cornago 12). El ejercicio de las instrucciones expone el funcionamiento de la obra y evidencia las intenciones de los/as creadores/as, instalando al espectador/a como un/a *experienciador/a* del mundo, activo/a y agente, y no solo como un/a descifrador/a de una representación.

De esta manera, la estrategia, que denominé como “instrucciones”, ofrece una acción a los/as participantes en dos niveles: uno ya descrito en los párrafos anteriores, que es la acción dentro de un dispositivo de recorrido prediseñado, y el que analizaremos a continuación, el de una acción performativa en el espacio público.

Ya había mencionado que la estructura de la audio-narración está organizada por dos *tracks* marcados por un evento a la mitad del recorrido. Llegando al medio de la obra, con los/as participantes situados/as en el centro de la Plaza de la Ciudadanía en el sector norte del Palacio de La Moneda, la voz robótica de la audioguía te indica que aquí termina el *track* número uno. Luego, la otra voz de mujer te da unas instrucciones:

V1: Antes de continuar, tómate un minuto y piensa lo que quieres decir. Es importante que te acerques a esos micrófonos y nos digas que estás aquí. Tienes que decir lo que sientes, lo que piensas, lo que quieres decir. Cuando hayas terminado, podrás seguir escuchándonos (Canales 176).

En el centro de la Plaza, al frente de La Moneda, la narración ofrece a los/as participantes realizar una acción: habla lo que quieras y expresa todo lo que sientes y piensas. Este momento del micrófono abierto, si bien es una acción planificada por la producción, es un momento abierto a “lo que pueda suceder”. Para entender este momento, invito a imaginarlo fuera del marco de estar siendo participantes de una obra. Imaginen poder expresar a viva voz todo lo que quieran decir. Imaginen que eso que digas no está en cualquier lugar, sino que está de cara a la oficina presidencial y en medio de un montón de gente que te puede oír.

De acuerdo con la experiencia del/la participante, las instrucciones hasta ese momento habían sido predominantemente directivas, es decir, indicaciones facilitadoras del recorrido, sin embargo, este evento es crucial y marca un giro en la vivencia de la obra. ¿Qué puedes decir? ¿Te atreves a hablar? Personalmente, mi recepción de ese momento me llevó a no querer hablar, preferí instalarme a oír lo que los/as otros/as participantes tenían para proponer para ese momento. Oí frases contra el gobierno, exigencias sobre derechos humanos, hubo personas que agradecieron el espacio para poder expresar lo que querían y, así como yo, varios/as oyentes de las declaraciones. La estrategia de instrucción coloca en una vivencia los principios movilizados del equipo creativo y expone declaradamente la intencionalidad política de los/as creadores/as. Llegado ese momento de la obra, las referencias oídas de la narración, las imágenes del contexto de dictadura, las frases de las obras de Isidora Aguirre, las músicas, todo se concentra en una experiencia propia y particular de la cual se desprenden reflexiones intensas que abren camino hacia la tercera estrategia de escenificación.

Estrategia de reflexión

Al inicio del análisis de la estrategia anterior expuse que el uso de la instrucción era fundamental para la articulación de los/as creadores/as; ahora quiero exponer que la reflexión es la estrategia fundamental para la experiencia de los/as participantes.

Durante todo el transcurso de la narración, el equipo dispuso constantes preguntas. A cada descripción, a cada instrucción, a cada dato levantado, venía acompañando una opinión o cuestionamiento sobre los hechos expuestos. Frases como “¿Cuántas conversaciones importantes han ocurrido en este pasillo?” o “Este es un país especial, único, donde lanzamos bombas sobre un presidente” acompañan toda la vivencia. Las informaciones dispuestas por la investigación son compartidas íntimamente con los/as asistentes que, por medio de audífonos, generan una inmersión muy curiosa que dialoga con diferentes planos abstractos del individuo¹.

Por un lado, tenemos la esfera del individuo y su entorno. Esta esfera se relaciona con la experiencia sobre el espacio, su traslado por los diferentes puntos dispuestos y el reconocimiento (o redescubrimiento) de un lugar asumido como “conocido”. Esta esfera se expresa de forma consciente en el individuo y, desarrollándose la obra en un espacio real, propone experiencias concretas para poder vivenciarla, por ejemplo, cruzar la calle estando atento a no ser atropellado, observar a los transeúntes que te observan, observación de detalles descritos por la narración en el entorno real.

Por otro lado, tenemos la esfera del individuo con el tiempo. La superposición de imágenes y datos del pasado, invitan al participante a generar estrategias personales de imaginación yuxtaponiendo su presente con el pasado referido.

Si bien esta esfera está materializada de forma concreta en la obra, sus repercusiones perceptivas en las mentes-cuerpos de sus espectadores/as son descontroladas.

La imaginación recurre a imágenes no pertenecientes a la obra, dialoga con opiniones y experiencias personales, se integra con datos no expuestos por los/as creadores/as y se dispersa hacia otros lugares reflexivos. El diálogo de la obra con esta esfera de los individuos *experienciadores/as* es entre consciente e inconsciente; consciente porque el equipo dispone de pausas, silencios, tonalidades vocales y músicas que incentivan a esa imaginación; e inconsciente porque son inmensurables las conexiones personales que el individuo genera.

Ambos planos abstractos, individuo-espacio e individuo-tiempo, van siendo estimulados por la obra, y en particular por la narración. Esa experiencia genera una inmersión activa muy específica de la fruición artística, pues a la vez que estás que consciente de ciertos discursos y estructuras dispuestas por los/as creadores/as, vives un diálogo constante e intenso contigo mismo/a.

Antes de finalizar quisiera comentar un momento específico de la escenificación y la recepción en el que creo que las tres estrategias dialogan para generar esa experiencia particular que analizo. Luego del momento del micrófono abierto, se retoma la grabación de la audioguía,

¹ Utilizo la palabra individuo para diferenciar la experiencia reflexiva interna que acontece en el proceso de recepción y participación de la obra, de la que he empleado en el resto del documento refiriéndome al mismo sujeto-espectador/a o sujeto-participante.

entrando al segundo *track* de la obra. La narración te invita a observar otros monumentos y edificios de la Plaza proponiendo un nuevo desplazamiento.

Frente a la estatua de Diego Portales, la narración describe el fusilamiento del Portales real, comparándolo con la anécdota de una bala perdida que, en el año 1973, llega a la cabeza del Portales-estatua, ahí en ese momento se escucha la versión instrumental de *Tonadas de medianoche*, una melodía de la obra *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre conocidísima por la cultura popular chilena. Es ahí, en ese momento de alta intensidad para uno/a como espectador/a, que comienza una ola de emociones en la que las esferas analizadas se entrecruzan y se abre ese despliegue de lo real de forma mágica (por no decir artística).

La conducción construida por los/as artistas te conduce por la diagonal hacia el poniente, acercándote a la esquina de Moneda con Teatinos, llegando al frente de la estatua del expresidente Pedro Aguirre Cerda.

V1: A un costado del presidente Aguirre Cerda te vas a encontrar una placa que dice:

V3: La educación es el primer deber y el más alto derecho del Estado

V1: ¿Qué educación tuviste tú? (Canales 178).

Las instrucciones te dirigen a un espacio específico, la descripción te explica de quién es la estatua que estás mirando. La narración utiliza un tono apelativo hablándole directamente a tus oídos. La descripción lee junto a ti la frase que está tallada en el monumento referida al lema de educación defendido por el expresidente. Ahí la estrategia de reflexión da inicio a una seguidilla de preguntas que, sin perder el tono apelativo, te abren a reflexionar sobre tu propia educación. ¿Tu educación fue proporcionada por el Estado? ¿Pagaste por tu educación? Son preguntas que convocan a la reflexión de los/as participantes, la que es acompañada por la sonoridad de las voces femeninas y la musicalidad de una obra del pasado de Isidora Aguirre.

El ejercicio de análisis realizado de forma escrita no permite acceder de forma pura a las sensaciones, sin embargo, permite dar cuenta de las transformaciones y expansiones que emergen de lo performativo que, en este caso, están articuladas desde lo teatral. La manifestación teatral de la creación performativa de *Usted está aquí* emerge de las decisiones materializadas en estrategias de escenificación planificadas por el equipo creativo.

Las estrategias descritas en el presente documento son observaciones realizadas desde la recepción. No cabe duda de que un análisis del proceso creativo podrá develar otras estrategias y decisiones fundamentales para la construcción de la obra. No obstante, un análisis desde la función de espectador/a es igual de válido a la hora de analizar el carácter escénico de la creación. De hecho, por tratarse de una *performance situada en el espacio urbano*, la recepción permite dar cuenta de lo efímero de la experiencia espectral (Balme 159), la cual complementada con el análisis de la escenificación, estructura tal vez de mejor forma una propuesta transdisciplinaria e híbrida, ya que logra compartir sensaciones complejas como “emocionarse con lo cotidiano” u “hoy me sentí parte”, frases escritas por los/as propios/as participantes en una pizarra al final del recorrido.

Obras citadas

Balme, Christopher. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2013. Impreso.

Canales, Rodrigo. *Usted está aquí. Apuntes de Teatro* 145 (2020). 161-184. Impreso.

Cornago, Óscar. "Introducción. En torno al conocimiento escénico", *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. 7-19. Impreso.

Diéguez, Ileana. "Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido". *Revista Sala Preta* 14.1 (2014): 125-129. Impreso.

Fried, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros, 2004. Impreso.