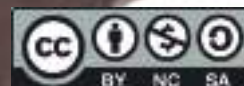


# CIUDAD-POLÍTICA-TEATRO: FLAUBERT Y EL TEATRO ESPONTÁNEO

Artículo de reflexión

DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a11

EXPRESIONES  
EMERGENTES



## Cristina Alejandra Jiménez Gómez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / [culturacaj@hotmail.com](mailto:culturacaj@hotmail.com)

Actriz, investigadora y docente de la Facultad de Artes ASAB en el proyecto curricular de Artes Escénicas. Magíster en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del grupo Vendimia Teatro. Ha participado en diversos espacios como el Primer Encuentro Nacional de Investigaciones sobre el Cuerpo Giro Corporal de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad de los Andes, en Bogotá. Así mismo, participó en 2013 y en 2014 en encuentros del Instituto Hemisférico de Performance y Política, tanto en grupos de trabajo como en intervenciones artísticas.

Jiménez, C. (2016) Ciudad-Política-Teatro: Flaubert y el teatro espontáneo. Calle14, 11 (16) pp. 130 - 141

## CIUDAD-POLÍTICA-TEATRO: FLAUBERT Y EL TEATRO ESPONTÁNEO

### RESUMEN

A partir de la investigación-creación “Flaubert 20 rutas” (el registro en video de diferentes intervenciones en el transporte público de Bogotá) se pone de manifiesto cómo los buses se pueden convertir en un escenario móvil para el teatro espontáneo. Este contexto da lugar a las reflexiones de una actriz, adaptadas de textos de Gustave Flaubert que tratan de la urbanidad y convivencia social en lo que él llama la *buena sociedad*. Se establece la identificación de un espacio escénico habitado cotidianamente por pasajeros que al mismo tiempo son personajes reconocibles del entorno urbano. Desde la óptica de una videogradora se observa que es el propio público el que decide entrar en el juego, asumiendo y reconociendo el rol de *spect-actor* (Boal) de circunstancias cotidianas. Se comprueba desde una mirada irónica cómo aparecen, en estas situaciones teatrales, concomitancias antropológicas, culturales y políticas.

### PALABRAS CLAVES

Flaubert, buses, ciudad, teatralidad, tránsito, Bogotá.

## KAUGSAI- PUREI- KAWACHEI: FLAUBERT

### SUGLLAPI

Kai tapuchikuna kallarneuramanda- rurakararei “ Flaubert iska chungu purei” Kaipe kawachimi imasami purrekuna autokuna Bogotape. Kai autokuna Purrenkuname chasama ; kasama tukuikuna Kawangapa. Kai kilkape Pudenché kawanga imasam kawache sug iacha warine. Kai kilkai rigchami Nalla kai iacha runa Gustave Flaubert parlakuskasina tukuikunamanda Imasam llukanche kausanga pai sutichimi kaita suma kuasai tukuikunawa. Kaiipi pudenchi kawanga imasam kai alpape purrenkuna tukuipunchakuna Rigsiska runakuna chinigta kausaskakuna. Chimandata pudenchi Kawanga imasam wakachikuna iachaikuna ;nispa kikinkuna pugchai Kallarregapa allillingapa ; Kawangapa ima ruraimi tia tukui puncha Chasa pudenche iachanga imasam kawarre jirú mainemandapas.

### IMA SUTI RIMAI SIMI:

Flaubert, atun agtu, atun pueblo, suma kauachidur, purredugta kauag, Bogotape.

## CITY-POLITICS-THEATER: FLAUBERT AND SPONTANEOUS THEATER

### ABSTRACT

The project of research-creation “Flaubert 20 routes” (the video register of different interventions in public transportation in Bogotá) revealed how public buses can be converted into a mobile stage for spontaneous theater. This context gives rise to the reflections of an actress, adapted from texts by Gustave Flaubert dealing with civility and social coexistence in what he calls the good society. It is a stage inhabited daily by passengers who at the same time are recognizable characters of the urban environment. From the perspective of a video camera we observe that it is the public itself who decides to enter the game, assuming and recognizing the role of spect-actor (Boal) of everyday circumstances. From an ironic standpoint, several anthropological, cultural and political concomitances reveal themselves in these theatrical situations.

## **KEYWORDS**

Flaubert, buses, city, theatricality, transit, Bogota.

## **POLITIQUE-VILLE-THÉÂTRE: FLAUBERT ET LE THÉÂTRE SPONTANÉ**

### **RÉSUMÉ**

La recherche-création « Flaubert 20 routes » (enregistrement vidéo de différentes interventions dans le transport public à Bogota) a révélé comment les autobus peuvent être convertis en une scène mobile pour le théâtre spontané. Ce contexte donne lieu à des réflexions d'une actrice d'après des textes de Gustave Flaubert traitant la civilité et la coexistence sociale dans ce qu'il appelle la bonne société. On identifie un espace scénique habité quotidiennement par des passagers qu'au même temps sont des caractères reconnaissables dans l'environnement urbain. Du point de vue d'un magnétoscope, on observe que c'est le public lui-même qui décide d'entrer dans le jeu, en assumant et en reconnaissant le rôle de spect-acteur (Boal) des circonstances de tous les jours. On constate avec de l'ironie comment il y apparaît dans ces situations théâtrales des concomitances anthropologiques, culturelles et politiques.

### **MOTS CLÉS**

Flaubert, autobus, ville, théâtralité, transit, Bogotá.

## **CIDADE - POLÍTICA - TEATRO: FLAUBERT E O TEATRO ESPONTÂNEO**

### **RESUMO**

A partir da Investigação-Criação "Flaubert 20 rutas" (Flaubert 20 rotas) (o registro em vídeo de diferentes intervenções no transporte público de Bogotá) se põem de manifesto como os ônibus podem se converter em um Cesário móvel para o teatro espontâneo. Este contexto dá lugar às reflexões de uma atriz, adotadas de textos de Gustave Flaubert que tratam da urbanidade e convivência social no que ele chama a boa sociedade. Estabelece a identificação de um espaço cênico habitado cotidianamente pelos passageiros que ao mesmo tempo são personagens reconhecíveis do entorno urbano. Desde a óptica de um vídeo-gravador se observa que é o próprio público o que decide entrar no jogo, assumindo e reconhecendo o papel de espectador (Boal) de circunstâncias cotidianas. Comprova desde um olhar irônico como aparecem, nestas situações teatrais, concomitâncias antropológicas, culturais e políticas.

### **PALAVRAS CHAVES**

Flaubert, ônibus, cidade, teatralidade, trânsito, Bogotá.

Recibido 10/06/2015  
Aceptado 11/08/2015

## **Bogotá: Las huellas de la ciudad son mis huellas**

*En la calle, una forma de teatro espontáneo llegó a ser el espectáculo y el espectador, y a veces el actor. La calle es un lugar para jugar y aprender. La calle es desorden. Este desorden está vivo. Informa. Sorprende. Los acontecimientos revolucionarios generalmente tienen lugar en las calles.*

Henri Lefebvre, 1970

Nuestras ciudades están cada vez más unificadas por la utopía de la gran ciudad, de la metrópoli, de la *ciudad escrita* (Sarlo, 2009: 145); son construidas para una sociedad *idea-lizada* que funciona bajo parámetros y reglas espaciales que tienden a generar un espacio global y casi se establecen como ciudades por catálogo, erigiendo modelos y estructuras que afectan nuestros cuerpos y nuestras temporalidades.

La ciudad es huella y memoria en nuestros mapas individuales: hay espacios en los que nuestras historias de vida se escriben. Por cada vivencia existe un recuerdo y por cada recuerdo un lugar. Existen lugares de la ciudad en los que cada vez que volvemos a ellos nos re-conocemos allí.

Y no se trata solo de percepción o de ocupación, sino de habitación de los espacios. El hecho de *habitar* un espacio nos pone en un juego de deriva en el cual este determina nuestro comportamiento y reconocimiento del mismo. Y el percibirnos, encontrarnos, re-encontrarnos o descubrirnos en algún lugar nos pone en tránsito. Estamos en constante movimiento. El espacio cambia al igual que nosotros. Nos dejamos llevar por lo que este nos brinda pero a la vez establecemos y definimos las posibilidades, emociones y atracciones que allí se presentan, en lo que Debord (1958) plantea como relaciones con la morfología social. En la antigüedad, juglares y comediantes viajaban con sus vodeviles por pueblos y ciudades. Desde hace casi cincuenta años el *happening* y el *performance* buscan construir relaciones con el *afuera*, con los otros. La ciudad y sus calles se convierten en escenarios para actores, actrices, *performers*, activistas y un sin número de accionantes que conocen la potencia (de relaciones sociales y vitales) que esta presenta, más allá de sus usos tecnocráticos (Lefebvre, 1974).

Desde mi experiencia como actriz e investigadora de la ciudad realizo una serie de indagaciones que en primera instancia giran alrededor del significado del desplazamiento en una ciudad como Bogotá y sobre todo alrededor del transporte urbano. Y uso el término *desplazar* como una acción primaria de movimiento. Pero más allá de la simple idea de movilidad, en esta

ciudad, así como en muchas otras, se transita, se recorre, se viaja. García Canclini se refiere a ello de la siguiente manera: "La Ciudad moderna no es solo lugar de residencia y de trabajo. Se ha hecho también para viajar: a ella, desde ella y a través de ella" (García Canclini, 1996: 11).

Viajar trae consigo un recorrido en el que se disfruta más el estar en movimiento o en marcha, sin detenerse mucho en el punto de partida o de llegada (que sí es importante y marca la diferencia con el camino); y ello nos brinda el placer de la deriva, de lo desconocido, de la exploración de lo diferente aun cuando nuestro tiempo se agote en ese ir y seguir. Los viajes nos sirven como un recurso para conocer a otros que nos dicen algo sobre nosotros mismos.

El viaje en el transporte urbano ha sido planteado como el tránsito por espacios liminales o, citando a Augé, por los *no lugares*. Estos son aquellos espacios "que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria, ocupan allí un lugar circunscripto y específico" (Augé, 1992: 83).

Así, planteo que el transporte urbano –específicamente el bus– es un espacio de tránsito en un lugar que llamamos ciudad, un espacio que nos lleva a otros lugares. Si analizamos el bus como un "lugar" específico, descubrimos que en su interior se construyen relaciones antropológicas, sociales y culturales. Por esta razón son lugares de memoria tanto individual como colectiva, que en una ciudad como Bogotá están desapareciendo gracias a las nuevas perspectivas que se tiene de *ciudad* y a la injerencia de estas sobre el transporte público.

### **Teatro espontáneo: Escenarios móviles**

Y así, quien va en bus tiene una sensación y percepción distintas de la ciudad, porque este se convierte en un escenario móvil, en una exhibición de realidades, de las realidades del otro que no soy yo e incluso de la realidad propia que no es la que se piensa como tal.

El pasajero está entre el ver y el no ver. Ve sin mirar un *afuera* pero está por completo en su cabeza. No siempre estamos dispuestos, mientras viajamos, a estos ejercicios del asombro, nos dice García Canclini (1996: 25) a propósito de una cita que Alain Borer hace sobre los viajes largos: El viajero se encierra en su trayecto, rechaza el paisaje. En este escenario, la relación mirada-paisaje, el pasajero puede llegar a ser simplemente un espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe

verdaderamente (Augé, 1992: 91). Otros, desde la ventana, se entregan al placer-displacer óptico de la ciudad según lo plantea Sarlo: la ciudad es un territorio abierto a la exploración por desplazamiento dinámico, visual, de ruidos y de olores; es un espacio de experiencias corporales e intelectuales; está medianamente regulado pero también vive de las transgresiones menores a las reglas (2009: 21).

Así, la ciudad no controlable, caótica y sucia potencia el imaginario del pasajero que mientras viaja y observa va imaginando cómo viven los otros (García Canclini, 1996: 24). Imagina habitar espacios que no conoce, recorre con su imaginación desde la lejanía y la transitoriedad provista por el bus, escenarios a los que no quisiera pertenecer; en otros casos transita por una ciudad que puede no ser la suya pero que le genera la sensación de poderla abarcar, conocer y ocupar.

Para García Canclini, el transporte urbano puede ser un refugio que nos protege de la ciudad. Pero en Bogotá, la inseguridad también se sube al bus. Muchos hemos sido asaltados dentro de uno, o al subirnos o bajarnos de él nos hemos convertido en presas del que está atento para robar. El miedo de y en la ciudad se ha convertido en una realidad que nos permea, pues somos presas fáciles, inmersas en una sensación de inseguridad generada. El viaje es, entonces, una vía de acceso a lo otro y lo diferente (1996: 25), y en el bus el espacio de encuentros y desencuentros está establecido. Allí, la relación se genera a partir de detonantes que nos brinda el otro, el afuera e incluso el mismo bus.

En el bus se teje una red de sociabilidad cuando el tema es común, cuando concierne al otro y lo toca; siempre existe una respuesta a los sucesos, se inician conversaciones, se dan puntos de vista, se discute y algún comentario nos acerca y relaciona con el otro, que viaja de la misma manera que yo. Pero la apatía también hace presencia en aquellos que no desean acercarse, que expresan la molestia que engendra la aproximación de lo lejano, la necesidad de esquivar lo distinto, de no conocer o de no ocuparnos de todos los entrecruzamientos (García Canclini, 1996: 25).

A diario y con el manto de la cotidianidad me transporto y recorro la ciudad en bus. Allí soy público de personajes, situaciones y acciones comunes al lugar que, cargados de lenguajes, discursos y dispositivos me sitúan en un espacio potencialmente teatral. Y esta potencialidad la brinda justamente en un bus su disposición espacial. Sus sillas están instaladas para que el pasajero realice un recorrido y vea la ciudad desde un adentro-afuera que le presentan los grandes ventanales. En esta ubicación, y con la necesidad del ciudadano del común de ser escuchado, estos desplazamientos se transmutan en actos escénicos. Me encuentro en uno de mis tantos trayectos por la

ciudad, el escenario es la Carrera 10 con Avenida Jiménez. Estoy ubicada en un asiento en la mitad de la buseta, observo a través del cristal de la ventana. Es diciembre de un año cualquiera y en esta zona de la ciudad parece que no pasara el tiempo. Siempre se escucha la música de varios almacenes a un altísimo volumen y, a la vez, el vallenato pegajoso que el conductor, también a todo volumen, impone como banda sonora de la mañana.

El bus se encarga de mostrarme a cada uno de sus pasajeros con parte de sus historias personales: cada conversación, cada persona y cada relato me envuelven entre pitos y estrujones, y soy espectadora de pequeñas escenas cotidianas. Aparece en escena el primer actor. Hoy su personaje es un habitante de la calle, más tarde será un cantante de hip-hop, luego será un vendedor. Como en un gran palco, a diario recibo más y más narraciones, más historias sobre las cuales siempre queda un interrogante. Imagino mundos que lejos de la fantasía me instalan de alguna manera en ese *nosotros-receptores-escuchas* del cual tomamos distancia; vemos por la ventana, ignoramos, y a veces, solo a veces, nos permitimos prestar atención. Atender a ese *otro* que se pone frente a nosotros, sea cual sea su necesidad o intención. Estas historias, cuanto más trágicas, tanto más inverosímiles; algunas veces son exitosas, otras no tanto. Muchas de ellas son sencillas y concretas, y la mayoría recibe al menos una moneda.

Hundo el botón de mi grabadora y registro su discurso. Ese discurso que cualquier habitante de esta ciudad podría repetir sin pensarlo. Son palabras que hacen parte de la memoria colectiva de la ciudad: "Señoras y señores muy buenos días, qué bonito es saludar y ser saludado. En el día de hoy me subo a este medio de transporte... ustedes ya estarán cansados de tanto que nos subimos a pedir". Sin importar el personaje, el código lingüístico ya está establecido y la relación está dada.

Entonces, a partir de mis recuerdos y neurosis, indago, experimento y pruebo desde las vivencias singulares que el bus brinda. Encuentro una potencialidad única en la relación espectador/actuante, en la que el pasajero se desenvuelve dentro de un espacio tanto reducido como dinámico. Y es en la pregunta por el discurso en la que decido cambiar de rol: traslado mi posición de pasajera/espectadora a actuante. Sin abandonar el registro en video y recurriendo al formato de campaña, intervengo en la buseta generando preguntas directas sobre el manejo del discurso que se moviliza en ese entorno.

Subo al bus como cualquier pasajero, pago mi pasaje y camufló la cámara en mi bolso. Me siento y segundos después tomo la decisión de ponerme enfrente de todos. Los miro en silencio, detallo sus rostros,

ellos me ven. Asustados, llevan sus ojos más allá de la ventana. El camuflaje de mi cámara parece ser más evidente de lo que había planeado. En la espacialidad restringida de la buseta, una cámara es un enemigo potencial o un amigo al que nadie se puede rendir.

Continúo observándolos sin pronunciar una palabra y empiezo a pasar puesto por puesto con mi mano extendida. Recibo negativas; insisto, recibo monedas. Llego a la parte trasera y me devuelvo devolviendo el dinero. Les dejo con la pregunta: ¿Estamos siendo mediados por un discurso para entregar dinero en este medio de transporte?

En ese momento, después de haber escuchado tantos discursos y de haber dado muchas monedas, comprendo que el problema reside en la transacción, en el discurso como una mercancía. Aceptamos siempre el discurso, sea el que fuere, y comerciamos con la palabra. Por un tiempo, sigo interviniendo en las busetas, realizo ejercicios sin voz y sin palabra, acciones performativas en las que al final no se pide dinero, pero a cambio se dejan preguntas directas después de la acción. Así se subvierte el espacio y al pasajero. Se rompe el esquema de quien espera escuchar un discurso, una historia privada que se vuelve pública, una narración por la cual pagar.

Siguen surgiendo las inquietudes sobre todo con la relación pasajero (espectador) y accionante (vendedor, cantante, habitante de calle). Aquí la pregunta por el discurso pasa a un segundo plano y se enfoca en la relación entre “el personaje” que realiza cada acción y la situación que este le plantea al pasajero. Así, partiendo de la observación de estos acontecimientos escénicos sacados de la cotidianidad-*realidad*, me doy a la tarea de crear guiones y realizar una puesta en escena de ellos:

1. La actriz, en el rol de mujer sumisa, sube al bus acompañada de un hombre en el rol de maltratador, y plantean una discusión sobre quién paga el pasaje. Ella no tiene el dinero completo y su compañero responde con indiferencia. Él la maltrata verbalmente, ella le discute. Se va a ir pero finalmente el hombre la obliga a sentarse nuevamente halándola fuertemente de un brazo. Como respuesta a la acción, los pasajeros del bus miran entre indignados y asustados. Las mujeres callan y un hombre dice en tono agresivo y dispuesto a atacar al actor: “No la vaya a golpear, yo sí le enseño a respetar a las mujeres. A las mujeres no se les pega”. El actor con una estatura evidentemente mayor, se para frente a él, lo mira, el hombre no responde y el actor cierra la situación bajándose del bus.

2. La misma situación. En este caso ningún hombre responde. El actor se baja y la actriz

en el bus se queda mirándolo partir por la ventana. Una mujer se dirige a la actriz diciendo: “Deje que le pase la rabia, espere que se le pase. No lo busque”. La actriz decide bajarse del bus. Al revisar el registro de la acción, la misma pasajera observa por la ventana a los actores que se han bajado y dice refiriéndose a la actriz: “Tan boba”.

Siguiendo la pregunta realizada por Boal (2002: 63), en la que se busca una diferencia entre nuestra *experiencia estética* al realizar este tipo de intervenciones y una situación cotidiana y real, convergen los postulados del situacionismo en 1958:

La situación es, pues, diseñada para ser vivida por sus constructores. El papel desempeñado como un público en parte pasivo debe disminuir constantemente mientras que el rol desempeñado por aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un nuevo sentido del término, vivientes, debe aumentar progresivamente.

Podemos establecer que a través de la construcción de situaciones, lo que se busca en el espectador o quien las observa es que no sienta ninguna identificación con el héroe (en el sentido aristotélico, que luego se instala en el pensamiento de la sociedad) y que su rol pasivo como público disminuya y entre en estas como un *viviente*. En realidad no se busca que sean *actores* (como en el teatro), sino que *vivan* la situación.

Situaciones como las planteadas, en las que el tema es una realidad y una cotidianidad de nuestra sociedad, permiten que los roles pasajero-espectador y actor se movilicen. Todos somos actores y espectadores, todos interactuamos e interpretamos, pues el lenguaje teatral es el lenguaje humano por excelencia. Todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos *espect-actores* (Boal 2002: 21). Allí, el pasajero, que ya es un espectador, se convierte en un actor al intervenir, sin saberlo, en la situación *ficticia* propuesta. Para los actores-actores existe un factor de riesgo en sus acciones, pues el *espect-actor* interviene en un acontecimiento que considera real. No se ha planteado ninguna convención escénica que le diga que la acción es ficcional y puede reaccionar como lo haría en circunstancias similares:

El Teatro Invisible tropieza casi siempre con un problema importante: la seguridad. El Teatro Invisible ofrece escenas de acción, pero sin los atenuantes ritualistas del teatro convencional, esa ficción se vuelve realidad. El Teatro Invisible no es realismo: es realidad. Es en la realidad donde todo sucede. (Boal, 2001: 61)



▲ Archivo fotográfico: Cristina Alejandra Jiménez

### Flaubert: la ciudad y la obra.

*Flaubert, por el trabajo del estilo, es el último escritor clásico; pero, como ese trabajo es desmesurado, vertiginoso, neurótico, molesta a las mentes clásicas. Por eso se convierte en el primer escritor de la modernidad: porque accede a una locura. Una locura que no depende de la representación, de la imitación, del realismo, sino que es una locura de la escritura, una locura del lenguaje.*

Cierto día, en un intento desesperado por encontrar un texto que interpelara al público-pasajero de los buses y busetas en los que intervengo, Flaubert se asoma por una rendija del libro que leo en el momento. Estoy a cientos de millas del lugar que habitó, de la ciudad “ideal”, la metrópoli que está presente en sus novelas; esa ciudad-escenario habitada por sus personajes. Ciudad capitalista y objeto fetiche que media la circulación de mercancías y las relaciones sociales (Harvey, 2008: 74).

Flaubert juega con la idea de ciudad escrita puesto que nos instala en el universo utopista en el que encontramos *el conjunto de mandamientos para la buena sociedad* (Sarlo, 2009: 145), pero con unos personajes que no son regidos por el despliegue de estos. Aquí, la ciudad se entiende como una obra de arte, estática, inamovible.

La ciudad capitalista del romanticismo, como se percibe en sentido opuesto en la obra de Honoré de Balzac, presenta un mundo urbano en perpetuo flujo que permite que sus personajes aspiren a dominar el mundo y sus secretos. Estos construyen (y están

construidos desde) una psicogeografía en la que sus sentimientos, pensamientos y acciones son visionarias. Flaubert, reduce la ciudad a un ideal en donde el personaje pierde sus significados sociales, políticos y personales. Desde su alienación, no descubre. No se tiene claro ni el espacio, ni el tiempo; no hay claridad frente al *estar* y el *hacer*. El individuo se encuentra en un estado de desorganización social, ya de aislamiento, dado por su incongruencia con las normas sociales. Esta ciudad no se percibe con claridad, la línea entre realidad y en soñación parece siempre borrosa (Harvey, 2008: 115).

En Bogotá, como en un texto de Flaubert, los personajes se desenvuelven de la misma manera. En esta relación se enmarca el contexto del discurso que llevo a la acción en los buses. En una Bogotá que se quiere, *utópicamente*, poseer para rehacer (nos) y apropiar (nos) del orden social y de las relaciones con el otro; pero que en las dinámicas del capital, la población se encuentra con una sensación de pérdida y desposesión (Harvey, 2008: 116). La Bogotá hipervigilada y mercantilista define al ciudadano como un consumidor y le provee espacios “privados” (privatizados en realidad) y seguros, comprados con sus propios impuestos. Así, la ciudad se convierte potencialmente en un escenario, hace un viraje donde ella misma no es una totalidad, un *ser viviente o cuerpo político* (2008: 116). Es el gran telón de fondo decorado y construido sublimemente, presentándose como *objeto muerto* de lo que se desarrolla *en ella y sobre ella.* (2008: 116)

Desde esta perspectiva, el accionar de la actriz, las situaciones performadas y los discursos planteados se convierten en reconstrucciones y reconfiguraciones



sociales. Harvey plantea que construir la ciudad como ser vivo es reconocer su potencial como cuerpo político (2008:74). Entonces la potencialidad no está en lo que se dice (temas escogidos y recurrentes en la obra de Flaubert), sino en lo que se hace. El discurso sobre *las buenas costumbres* y los lugares comunes no es más sino una provocación, un pretexto, una excusa y sobre todo una invitación indirecta al *otro*, interpelándolo desde la memoria colectiva del “buen vivir” y sobre todo, desde el imaginario popular.

En el *Diccionario de lugares comunes* (de donde algunos de los textos son adaptados), Flaubert apunta que: “Este libro, introducido por un buen prefacio donde se indicaría que el trabajo se preparó con el propósito de vincular al público con la tradición, con el orden, con la convención general, y dispuesto de tal manera que el lector no termine de saber si uno se burla de él, o no”. Desde esta premisa el objetivo se plantea como un subvertir el orden del pasajero-espectador, que reconfigura su posición y se convierte en espect-actor.

Así se da nuestro encuentro, en medio de un ejercicio escritural no solo sobre el papel sino también en la ciudad. Después de realizar una lectura, selección y adaptación de muchos de sus textos; encuentro asuntos susceptibles y comunes a la relación ciudad-sociedad y decido ponerlos en mi voz. Busco huellas, identidades y cotidianidades que establezcan una ruptura entre la teatralidad de la sociedad, del escenario propuesto, de la vida e incluso del teatro. Las veinte rutas son los veinte temas a los que hago referencia:

1. El trabajo
2. El Estado social
3. La muerte
4. El animal.

5. Los treinta
6. El matrimonio
7. El arte de la seducción
8. El amor
9. El desamor
10. La actriz
11. El artista
12. El alcohol
13. La medicina
14. El egoísmo
15. El dinero
16. La historia
17. El deporte
18. El colegio
19. Los funerales
20. El cuerpo

### **Teatro-política: Gestos de re-existencia**

*¿Cómo hacer de la vida una obra de arte en este aquí y ahora?* (Pabón, 2002: 38) ¿Cómo hacer guerras de resistencia contra el biopoder? ¿Cómo, desde el cuerpo, desde lo más cotidiano, trastocar los planos de la percepción y construir otra existencia?

Quando el teatro sale a la calle, cuando pasa de la realidad representada a la realidad-*real*, se transforma en un proceso que no tiene sentido dentro de la gran maquinaria, en el teatro convencional o en el teatro entertainment. Cuando el teatro sale a la calle tiene la capacidad de testimoniar, de provocar, de indicar e incidir; es decir: *transforma* y *deviene*. Artaud postula en 1964: *Toda transformación implica crueldad*. Para algunos actores enfrentarse a la calle puede resultar vergonzoso, tensionante o pueden encerrarse en su halo creador y no permitirse establecer una relación con el espacio.





▲ Archivo fotográfico: Cristina Alejandra Jiménez

En 2002, Consuelo Pabón define como “prácticas de re-existencia” el punto de partida desde la experiencia del sujeto en donde se lleva al límite su resistencia para abordar una *muerte* y así, pasar al plano afirmativo de la creación. La génesis de la acción performativa o teatral debe partir del cuerpo, de la neurosis, de la duda. Siempre descolocando el lugar seguro en que la cotidianidad nos mueve. Posteriormente hay que dar lugar y cabida a la creación de lenguajes que desentrañen y desarrollen la acción.

La mayor parte del tiempo las intervenciones y acciones públicas en las que es el cuerpo del sujeto en una experiencia límite el que se expone, se genera una catástrofe al sabernos controlados por el “yo fascista” del que no somos conscientes y que genera ansiedad por el retorno al lugar común, a la comodidad de lo conocido.

El acontecimiento y la experiencia límite vivida hacen que posteriormente el actor, actuante o *performer* se encuentre con términos con los que es necesario dialogar (*agresión, transgresión, simulacro, re-existencia*), dado que potencian y detonan reacciones tanto en él como en el espectador. La crueldad y la catástrofe surgen al enfrentarnos al otro. Toda acción performativa o de intervención en la calle, en el espacio urbano (Lefebvre, 1970), al violentar la cotidianidad, genera en los pasajeros del bus una sensación de agresión de mi parte hacia ellos. La agresión amenaza con el daño o lo produce. Ellos indudablemente responden a la agresión pero de una forma contundente y sobre todo no agresiva. Todo ello deviene en mí como un acto transgresor. La transgresión es catastrófica. La transgresión es muerte y por tanto, expulsión.

Y no se trata, en este proyecto u obra, de pensar en la transgresión o la ruptura por sí mismas, porque no surgiría la pregunta sobre ¿qué transgredir o por qué hacerlo? Ni siquiera estoy segura que, en cualquier caso, la acción sea transgresión. Pero debo decir, a modo de declaración, que mi interés es el de una actriz que cree que el artista debe ir en contra de un arte etiquetado, un arte para pocos, un arte que no confronta, que no rompe y sobre todo que está al servicio de los *estilos de vida*, la sociedad del espectáculo y el consumo de arte para intelectuales.

Revivo aquí a un Flaubert declarándose *enragé* frente a una sociedad que observa cómo su país se hunde y no hace nada para defenderse. Acojo sus palabras sobre la política y la salud mental del país, y decido, no desde el escenario convencional de teatro –aunque también hago teatro en las calles–, no desde el rol o el personaje, abandonar la representación. Quiero desmitificar esos *lugares comunes*, esos estereotipos mentales y verbales que todos conocemos y que están inmersos en una sociedad como la nuestra. Subo nuevamente a ese escenario móvil de la ciudad y, conservando la situación cotidiana del pasajero (ser espect-actor de *otros*) aprovecho para, en palabras de Flaubert, escupir bilis.

### **Rupturas: De la obra, el registro y la experiencia**

El acto performativo o de teatro espontáneo que realizo en el transporte urbano rompe con la representación. Este rompimiento reside en dar un paso fuera de las tramas o situaciones ficticias, de la evocación de identidades, gestos, palabras, vestidos y accesorios; de los excesos del gran espectáculo y el gran teatro.



Estas intervenciones no están en el juego de tensiones entre la realidad-real y la realidad-ficción en el teatro, sino en un espacio de realidad. En tanto veo la ficción, me instalo en esta realidad. O en otras. Esa es la premisa con la que el público asiste al teatro. Es la premisa con la que el actor construye una presencia a partir de una ausencia. Y lo muestra, lo representa con su cuerpo.

En la vida, en la sociedad, en la cotidianidad, la teatralidad, *el mecanismo de engaño basado en una convención compartida por el que mira* (Cornago Bernal, 2003: 65), se expande. Para Boal (2001: 26) la existencia humana puede ser una sucesión de mecanizaciones tan rígida y despojada de vida como los movimientos de una máquina. En la buseta, la teatralidad se vive a diario. Con *Flaubert: 20 Rutas*, salgo de los escenarios llenos de luces, telas y público y hago *presencia* en el escenario de la ciudad.

Primera ruptura: *la desterritorialización espacio-temporal* (Pabón, 2002: 66). Allí, el espacio y el tiempo van con el ritmo de la ciudad, el tiempo es discontinuo. Cuando Artaud grita, “¡No más teatro!”, me invita precisamente a ello, al abandono. A poner mi cuerpo en un estado en el que este quisiera, incluso, escapar de sí mismo. Allí, de pie frente a los otros, sin un cuerpo predispuesto a las *formas* del teatro, se activan fuerzas, velocidades, ritmos que desde mi memoria corporal de actriz me sostienen. Soy yo persona, soy yo actriz, soy mi cuerpo, mi voz y mi presencia accionando. Y en un ejercicio de repetición, rompo con la representación, parafraseando a Deleuze (1968: 18).

Atravieso el límite de lo desconocido, del tiempo –que en la escena manejo a mi completa voluntad, pero

que en el bus se traduce al tiempo del otro, a la velocidad del vehículo o del que se topa con mi cuerpo en medio del espacio y para darle paso–, corto mis palabras.

Segunda ruptura: el guión, el texto, el personaje, la convención. Para el pasajero-espectador los códigos ya están establecidos. Conoce la trama de lo que sucede cotidianamente en el bus y conoce sus personajes. Con mi cuerpo, con una presencia *diferente* y desde la palabra que ellos no esperan, se rompe el *espacio referencial, lógico y estático* (Pabón, 2002: 70) de la teatralidad.

Desbarato la teatralidad desde la *teatralidad*: una persona, actriz, que soy yo, y no un personaje cotidiano que se sube al bus. Al entrar en la realidad-real y fracturar el espacio referencial, se establece una forma de intervención en la cual la realidad y el individuo se ven confrontados con sus propios límites, ampliándolos, enriqueciendo la percepción, la imaginación y el entendimiento. Invitando a habitar otras posibilidades. Otros deseos. Otras realidades. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan, y otros, en términos de Rancière, *hacen ver* (2005: 77).

Si quisiera establecer este artículo como un registro de mi experiencia, estaría realizando una simple transcripción de esta. Mi experiencia es voz y cuerpo, y esta sería su representación. Acotando a Barthes (1983: 13), lo que se pierde en la transcripción es simplemente el cuerpo, o por lo menos este lanza hacia otro cuerpo mensajes intelectualmente vacíos cuya única función es *engancharse* al otro.



▲ Archivo fotográfico: Cristina Alejandra Jiménez

Pongo de manifiesto mi pensamiento. Todo ello porque una de las primeras preguntas que surgen en este proceso es en relación con la obra, el registro y la experiencia, e intento establecer un diálogo con estas premisas. La escritura aparece como un *espacio táctico de proposiciones* (Barthes, 1983: 14) contrario a lo que intentaba establecer en un principio, al espacio del registro. Aquí la escritura es la puesta en escena de mi pensamiento sobre la experiencia y la obra.

*FLAUBERT: 20 RUTAS* concluye obra después de un largo proceso en que la experiencia –y entiéndase el término como cada una de las intervenciones que realizaba a modo de laboratorio– se fue definiendo también como *obra*. Son actos performativos y, como tal, se pueden instalar en un plano donde las especificidades y potencialidades de los espacios diversos del arte establecen una transacción con la experiencia estética (Ranciére, 2005: 69).

Así, quien observa la intervención en el bus, quien es público y es interpelado por cada uno de los sucesos que acontecen allí –sin conocer que la actriz está realizando un laboratorio–, entra en un cuestionamiento, en una redistribución de la realidad. Visto desde el situacionismo, quien *acciona* o *interviene* está proponiendo el juego permanente de la revolución: la insurrección. Y allí hay obra, pues esta “no consiste en un efectuar. Se funda en un cambio que acontece por virtud de la obra, el cambio de la desocultación del ser” (Heidegger, 2006: 83).

Pero cuando el espacio de experimentación ha concluido y de este quedan registros en video, la obra cierra un círculo, pues las inquietudes surgían sobre todo en pensar hasta qué punto el registro puede ser tenido en cuenta como una obra. En este caso particular, con cada material en video, entro como artista en el espacio de la recomposición y la reconfiguración de la materia.

El registro se convierte en la materia de la obra y así la selección de imágenes que componen *FLAUBERT: 20 RUTAS* crean una nueva experiencia estética para quien se acerca a ella.

Una vez más, el público es un espect-actor; se acerca a la video-instalación y decide entrar en otra espacialidad, otra temporalidad, otra realidad. Le invito a que habite ese otro tiempo, ese otro cotidiano, esa otra ciudad y se re-conozca allí.

## Referencias

Artaud, Antonin (1964). *El Teatro y su doble*. Paris: Gallimard.

Augé, Marc (1992). *Los no lugares: Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Barthes, Roland (1983). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. México: Siglo XXI editores.

Boal, Augusto (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.

Cornago Bernal, Oscar (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Debord, Guy (2002). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

\_\_\_\_\_ (1958) "Teoría de la Deriva". Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris (1999).

\_\_\_\_\_ (1959). "Tesis situacionistas sobre el tráfico". Texto aparecido en el # 3 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris (1999).

Deleuze, Gilles (1972). *Diferencia y Repetición*. Argentina: Amorrortu Editores.

Flaubert, Gustave (1881). *Bouvard y Pécuchet*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (1986).

\_\_\_\_\_ (1846-1852). *Cartas a Louise Colette*. Madrid: Siruela (2003).

\_\_\_\_\_ (1866-1876). *Correspondencia de Gustave Flaubert y George Sand*. Barcelona: Marbot Ediciones (2010).

\_\_\_\_\_ (1911). *Diccionario de lugares comunes*. Madrid: EDAF (2005).

\_\_\_\_\_ (1850). *El Nilo. Cartas desde Egipto*. Madrid: Gadir (2011).

\_\_\_\_\_ (1992). *Gustave Flaubert e Iván Turguénev*. Correspondencia. Madrid: Mondadori.

\_\_\_\_\_ (1869). *La educación sentimental*. Barcelona: Debolsillo (2011).

\_\_\_\_\_ (1856). *Madame Bovary*. Madrid: Alianza Editorial (2008).

\_\_\_\_\_ (1838). *Memorias de un loco y otros textos de juventud*. Madrid: Luama Ediciones.

\_\_\_\_\_ (1877). *Tres cuentos*. Madrid: Alianza Editorial (2005).

García Canclini, Néstor (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: Editorial Grijalbo.

Harvey, David (2008). *Paris, capital de la modernidad*. Madrid: Ediciones AKAL.

Heidegger, Martin (2006). *El origen de la obra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica.

Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte. vol. I (1958). *Informe sobre la construcción de situaciones*. Madrid: Literatura Gris (1999).

\_\_\_\_\_ (1960). *Instrucciones para tomar las armas*. Madrid: Literatura Gris (1999).

Lefebvre, Henri (1970). *La revolución urbana*. España: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1974). "La producción del espacio", en: *Papers: Revista de Sociología*. Barcelona.

Pabón Alvarado, Consuelo (2002). *Construcciones de cuerpos. Expresión y vida: Prácticas de la diferencia*. Bogotá: Escuela Superior de Administración Pública.

Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.