

¿UNO? OSMO-TICA

CRÓNICA CULTURA ENTRETENIMIENTO

INVITADOS ESPECIALES • LO RECOMENDADO • SECCIÓN DOXA

18/09/2015 9 minutos sin comentarios

:: Sergio Villena Fiengo ::

El pasado 16 de setiembre de 2015 tuvo lugar una nueva versión del Art City Tour en San José. En esta ocasión, la Pila de la Melaza del MADC fue el escenario para UNO. Se trata, según el anuncio en FB, de una colaboración entre danza y filosofía, dirigida por Wendy Chinchilla, con la colaboración de Pablo Hernández. Es una performance colectiva concebida a partir del concepto de ósmosis, aplicada a los cuerpos humanos, con el fin de generar una interacción por contacto que permita el intercambio de afectos. Ese intercambio de afectos mediante el encuentro de los cuerpos cristaliza, por decir así, en el abrazo, como una forma de estar- juntos, de ser-juntos. Es decir, como una forma de estar/ser vivos, puesto que, según el statement de la obra, “Ser un ser vivo es estar con otro y ser con otro”.

Este concepto fue convertido/traducido en acción mediante una puesta en escena con las siguientes características. El topos para la acción fue un espacio abierto pero al mismo tiempo contenido de la “Pila de la melaza” (que es un buen lugar –ya que connota “dulzura”- para el abrazo), el cual a su vez se encuentra “dentro” de un espacio, en este caso del MADC, es decir, dentro de los muros del “cubo blanco”, inserto a su vez en el centro de la ciudad y, en esta noche, dentro del área delimitada al Art City Tour.

En términos escenográficos, el espacio fue dividido en dos áreas, que hacían de escenario y platea: en este caso, el “escenario” lo ocupaba la franja central (de Este a Oeste) de la pila de la melaza, que tiene una forma cuadrada (de un contenedor). En ese espacio, se había dispuesto dos filas paralelas (como una línea de tren) de sillas blancas e iguales, totalmente alineadas, lo que constituía, visto desde otro ángulo, una sucesión de pares de sillas. La platea, donde se ubicaría el público, no tenía mobiliario alguno, de manera tal que los concurrentes tenían que sentarse en el suelo o, como en mi caso, permanecer de pie, apoyados en el muro metálico perimetral. Un tercer anillo (digamos el “paraíso”), donde también estaba situado otra parte del público, lo constituía esa suerte de terraza que tiene la pila de la melaza en su lado este, por donde se accede al contenedor, mediante una escalera metálica, como toda la estructura de la pila, que tiene un aspecto industrial.

La acción inicio apenas pasadas las 7:00 de la noche. Comenzó a sonar la música (“Sous le dôme épais”, ópera Lakmé, de Leo Delibes) y se oyó una voz en off (Andy Gamboa) recitando una suerte de texto científico –con cierta pedantería académica- en el cual se definía extensamente qué era y cómo operaba un proceso de ósmosis. Mientras la música y la voz llenaban el espacio auditivo, un elenco de catorce bailarines (nueve mujeres y cinco varones), totalmente vestidos de blanco, ocupaban el escenario, el cual –gracias a la labor de Luis Romero- estaba cubierto con una iluminación blanca focalizada en el escenario, estableciendo una separación lumínica entre escenario y platea, pues ésta permanecía en la oscuridad. Lentamente, el elenco se fue posesionando en una de la fila de sillas (el lado sur), dejando vacías las sillas de la otra línea, lo que creaba una suerte de “vacío”, lo que parecía significar una ausencia de vínculo social, pero a la vez invitaba al público a ocupar ese espacio. Es decir, el escenario estaba dispuesto de tal manera que pudiera generar un proceso de ósmosis entre el elenco y el público.

El proceso osmótico como tal comenzó cuando alguien del público –compuesto fundamentalmente por jóvenes de aspecto “universitario”- rompió el hielo y ocupó una de las sillas vacías. El proceso consistía básicamente en un acercamiento entre pares, en el cual un miembro del elenco y un miembro del público –ubicado en la platea, que era el que podía acceder al escenario-, sentados frente a frente, comenzaban con una comunicación gestual (sin palabras, se trató de una “acción muda”), que iba derivando en un acercamiento y contacto corporal, hasta llegar al punto culminante, que era el abrazo (la recomposición del vínculo social, esto es, la regeneración de la vida). Este proceso se prolongó durante aproximadamente una hora, en el cual la música y el texto leído se repetían una y otra vez, como en una especie de mantra (que, sin embargo, resultaba disonante con la acción, particularmente en el caso del texto). Con la excepción de una pareja que, más o menos hacia la mitad del acto, pareció erotizar el abrazo hacia una suerte de frotamiento corporal menos inocente, la actividad transcurrió sosegada, con personas del público entrando y saliendo del escenario, mientras paulatinamente iba mermando el público –en una suerte de entropía social.

UNO es, sin duda, un interesante ejemplo de lo que el teórico, crítico y curador francés François Bourriaud ha denominado “arte relacional”. Es decir, de ese tipo de arte que remite a ese “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.”. Desde la “estética relacional”, “el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos”, y “Toda obra de arte produce un modelo de sociedad”. Así, frente a una obra de arte, las preguntas pertinentes que el público tiene que plantearse son las siguientes: “¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define?”. Pues bien, si tomamos este marco de referencia, ¿qué podemos decir respecto a UNO? ¿qué “criterio de coexistencia” propone? ¿qué tipo de relación social genera? ¿qué tipo de diálogo social autoriza?

Ciertamente, el statement establece claramente –aunque sin utilizar el término- la intención “relacional” de UNO: el objetivo de la acción artística es “impulsar” un proceso de ósmosis social, un proceso de reconstitución del vínculo social, de revivificación de lo social mediante el abrazo fraternal, del ser y estar vivos con el otro, de existir juntos en el abrazo. Siguiendo la metáfora química, la propuesta concibe que en lo social existen dos sustancias, con densidades diferentes, materializadas en el elenco artístico y el público, las cuales, gracias a la acción artística, entran en proceso de ósmosis. En este caso, la sustancia de mayor densidad (los artistas, cuyo vestuario blanco parece aludir también a una suerte de “virtud” o “pureza” social) transfieren su energía social a la sustancia de menor densidad (el público), generando de esa manera un proceso orgánico, corporal, de fusión social, en la cual el resultado final es más que la suma de los elementos participantes. Probablemente a ese proceso de fusión enriquecedora entre ambos elementos se refiere el título de la acción artística, que sin duda elude al paso de lo separado (digamos, siguiendo a Badiou, el “dos”) a lo unido, es decir, lo UNO.

Ahora bien, ¿logra la acción “cristalizar” ese concepto? La representación de las dos sustancias, separadas al inicio de la acción, está claramente establecida: en el inicio, está la separación del escenario y de la platea, del elenco y del público. Por otra parte, la acción consiste, precisamente, en romper esa barrera, lo cual en este caso inicia con la invitación a ocupar el espacio vacío en el escenario; es decir, invita al protagonismo del público, que aquí no es público pasivo, sino –como dijera Ranciere- “espectador emancipado”. El resultado, toda vez que la “sustancia” de menor densidad comienza a traspasar la invisible (lumínica) membrana osmótica que separa el escenario de la platea, es la ruptura de la distancia social y el encuentro de los cuerpos en el abrazo, como acción vivificante del lazo social. Pero ¿se ha logrado la constitución del UNO social?

Mi impresión es que no del todo, por diversas razones que tienen que ver con la “puesta en escena” más que con el concepto, aunque no está demás señalar que, a quienes practicamos la sociología, las metáforas naturalistas como “ósmosis” nos suelen producir cierta desconfianza. Comencemos por la escenografía. Ya señalamos que la misma consistió en la disposición de un conjunto de sillas paralelas en una fila recta (====...), es decir, en una disposición abierta, centrífuga, lo cual invita a la entropía, antes que a la concentración de energía social. Habría sido más interesante, me parece, disponer esas filas en círculo, una forma centrípeta, como usualmente hacen los rituales sociales que buscan la unidad social, tanto en comunidades indígenas como, para señalar un ejemplo que paradójicamente tal vez sea más cercana a los y las lectores de este texto, ¡en la corte del rey Arturo, que se reúne –en medio de Camelot- alrededor de una mesa redonda!

En cuanto a la acción, si bien se logró producir la ósmosis o encuentro de dos sustancias-dos cuerpos, al mismo tiempo se mantuvo la fragmentación interna de ambas sustancias sociales: es decir, si bien el elenco y el público son dos sustancias diferentes en virtud de la estructura de la acción teatral, que tienen funciones distintas en el marco de la institución teatral, en sí mismas no tienen –al menos no en lo que refiere al público- un vínculo orgánico entre sí. Un público es un agregado de individuos y no un conjunto orgánico. De manera que la acción realmente no consistió en fundir dos sustancias, sino en generar múltiples encuentros entre “células” de diferente densidad social, sin generar nunca una fusión colectiva, ni dentro de cada “sustancia” (elenco y público) ni entre ambas. La fusión nunca se produjo entre individuo y todo o entre las dos partes colectivas del todo, sino entre individuo del elenco e individuo del público, de manera que nunca se logró configurar un UNO social, sin establecer procesos de fusión colectiva, ni horizontal ni vertical.

Algo similar se puede decir respecto a la temporalidad de la fusión: se trató de fusiones momentáneas, encuentros fugaces entre cuerpos, los cuales sin embargo casi inmediatamente volvían a su estado inicial, puesto que el público entraba y salía del área iluminada, sin que realmente la distinción entre el afuera y el adentro, entre actor pasivo y actor activo desapareciera del todo. En ese sentido, una disposición en círculo también habría ayudado, porque podría haberse establecido un “afuera” y un “adentro”, dándole un sentido de continuidad al flujo, de manera que quienes pasaran por la “membrana osmótica” pudieran pasar al interior del círculo y fundirse entre sí, hasta constituir un UNO, rompiendo también la barreras horizontales.

En estas cosas iba yo cavilando peripatéticamente, mientras salía del museo y me dirigía caminando a tomar el bus, cuando dos pintas anónimas, estampadas en el muro exterior del museo (FANAL) llamaron mi atención: el primero “¡cultura de mierda!”; el segundo “¿y salitre qué?” Me pareció que estas pintas y la acción artística que acababa de presenciar constituían una “imagen dialéctica”, es decir, que tenían que ser puestas en relación. Inmediatamente me vino a la cabeza la reflexión que desarrolla Ranciere en su fundamental libro “El desacuerdo”. Resumiendo, la tesis central de este filósofo es la siguiente: el UNO social es una ficción, puesto que siempre existe un resto en lo social, alguien queda fuera de la cuenta. La acción política consiste precisamente en hacer evidente esa exclusión y demandar su incorporación a la comunidad social.

Vistas las cosas desde este punto de vista, parecía bastante obvio que UNO, pese a tratarse de una propuesta interesante e innovadora, no cumplía cabalmente su papel de generar una reflexión profunda sobre nuestra propia realidad social, la cual reproduce todos los días exclusiones brutales, como las que, precisamente, viven las poblaciones indígenas de este país, entre ellas las de Salitre. Sin embargo,

puesta en relación dialéctica con el malestar extramuros del museo, ciertamente UNO se convertía en una invitación urgente a pensar cómo activar procesos de “ósmosis” social que vayan más allá del encuentro efímero entre pares sociales (finalmente, el elenco y el público eran principalmente jóvenes de “aspecto universitario”, es decir, de clase media capitalina) en un espacio delimitado y aislado como un museo. Se trata, pues, de pensar –con el arte y, si es necesario, contra el arte- encuentros sociales profundos y duraderos con los otros, es decir, con los “radicalmente otros”, con aquellos que, siendo originarios de estas tierras, carecen de “el cobijo sociológico, .. el cobijo religioso .. el cobijo cultural que requieren para hacer una vida normal”.
