

El teatro como dispositivo relacional en la habitación escénica *Naquele Bairro Encantado*



Julia Guimarães Mendes

Universidad de São Paulo / FAPESP

juliaguimaraes@usp.br

Traducción: Paula Zawadzki

Fecha de recepción: 10/03/2017. Fecha de aceptación: 19/04/2017.

Resumen

Este artículo analiza la interacción establecida entre actores, residentes y público en la habitación escénica *Naquele Bairro Encantado* (*En aquel Barrio Encantado*). Se busca comprender las aportaciones de este proyecto para replantear fronteras entre el arte y la vida y rescatar la memoria histórica a partir del uso de dispositivos relacionales.

Abstract

This article analyzes the interaction established between actors, residents and audience in the theatrical housing *Naquele Bairro Encantado* (*At that enchanted neighborhood*). The objective is to understand how the project contributes to resignify the borders of art and life and rescue historical memory based on the use of relational devices.

El hecho de retomar el proyecto de acercamiento entre el arte y la vida –característico tanto de las vanguardias históricas como de las neovanguardias del siglo XX– encontró nuevos desdoblamientos a partir de la llamada *estética relacional*, término desarrollado en los años noventa por el francés Nicolas Bourriaud para designar obras de arte centradas en la “invención de relaciones entre sujetos” (2009: 30). Al principio, relacionado con el contexto de las artes plásticas, el término reverberó en el teatro desarrollado en las últimas décadas, lo que inclusive generó nuevos procedimientos, como se analizará a continuación.

La idea de hacer de la obra de arte un espacio para recrear “modelos de sociabilidad” (Bourriaud, 2009: 40), “generar relaciones en el mundo” (p. 12) y “poner en contacto niveles de realidad apartados” (p. 11) encontró ecos significativos en el formato del *site-specific*, práctica igualmente originaria del campo de las artes plásticas, actualmente

Palabras clave

teatro;
estética relacional;
site-specific;
dispositivos;
performatividad;
Naquele Bairro Encantado;
Lopes

Keywords

theatre;
relational aesthetics;
site-specific;
devices;
performativity;
Naquele Bairro Encantado;
Lopes

explotada también por las artes escénicas. De la unión entre *site-specific* y *estética relacional*, han surgido trabajos que valoran no sólo los aspectos arquitectónicos del espacio para crear una obra de arte, sino principalmente el diálogo entre artistas, público y residentes de un determinado barrio de la ciudad.

En el contexto del teatro brasileño, aunque sea más común encontrar trabajos que propongan la interacción con residentes sólo en la etapa del proceso de creación –a través de talleres y vivencias de laboratorio que posteriormente se replantean para la construcción dramática– es posible identificar excepciones, que trasponen la dinámica relacional también a la obra artística en sí.

Es el caso de la *habitación escénica Naquele Bairro Encantado* (*En aquel Barrio Encantado*), creada en el 2011 por el grupo Teatro Público, en Belo Horizonte (MG/Brasil). En el espectáculo, el público está invitado a recorrer las calles de uno de los más antiguos y tradicionales barrios de la ciudad, el *Lagoinha*, ubicado en la región noreste de Belo Horizonte, poco frecuentado por los habitantes de otras regiones porque consideran peligroso y violento, actualmente en situación de degradación y abandono por parte del poder público, que poco aporta para la preservación de su memoria simbólica y patrimonial.

En el trabajo, se usa el dispositivo relacional para provocar a los habitantes a recordar historias del barrio y que las narren al público. No hay un texto previo: en cada presentación los actores-enmascarados interactúan con residentes distintos, lo que lleva a diferentes relatos y memorias. Para lograr la intimidad y la confianza, necesarias al proyecto, los creadores alquilan una casa en el barrio y viven allí durante nueve meses.

Con foco en esa relación entre residentes y enmascarados, el objetivo de este artículo es comprender cómo el dispositivo relacional fue explotado para que se hiciera viable la presencia y participación de los residentes en el espectáculo *Naquele Bairro Encantado* y posteriormente el diálogo con el público. Se pretende también analizar la experiencia artística en diálogo con algunas críticas ya hechas en el campo de la estética relacional.

En ese contexto, se abordarán tres aspectos: 1 - el uso de una perspectiva relacional en el proceso de creación; 2 - la importancia de una residencia de larga duración para que se intensifique la interacción entre creadores, residentes, público y el replanteamiento de las fronteras entre el arte y la vida; 3 - la comprensión sobre lo que el dispositivo relacional puede aportar para rescatar la memoria histórica.

Para empezar la reflexión, es importante hacer una breve contextualización del grupo, así como describir las etapas de creación del espectáculo. El colectivo Teatro Público surge junto a la creación de *Naquele Bairro Encantado*, en 2011, y en su formación original todos los integrantes son actores. Sus investigaciones se basan en ejes como: la introducción de la ficción en la cotidianidad de la ciudad; el formato de habitación escénica en barrios como modo de creación procesual y relacional con los vecinos; y el uso de distintas formas de enmascaramiento como dispositivo de juego con el público.

En 2014, el grupo brasileño realiza su segunda obra, *Saudade*, que también está pensada como una habitación teatral. Las intervenciones ocurren en el barrio *Saudade*, donde se ubica uno de los cementerios más antiguos e importantes de la ciudad de Belo Horizonte. Al poner el espacio urbano y sus habitantes como elementos centrales de los proyectos, las acciones desarrolladas por el Teatro Público intentan enfocar y problematizar las relaciones entre actores, el espacio, el público y el acontecimiento teatral.

En su creación inaugural, *Naquele Bairro Encantado*, la primera etapa de investigación fue la realización de un análisis documental sobre las costumbres e historias del barrio *Lagoinha*. En seguida, los actores del grupo alquilaron una casa en la región y comenzaron a frecuentar el lugar a diario, anclados por la premisa ficcional de que eran antiguos residentes regresando al barrio, después de muchos años. Sin embargo, había una regla clara que regía la habitación: los actores sólo podrían relacionarse con los habitantes locales usando máscaras teatrales, lo que le imprimía “dosis de ficción” (Belém, 2012) al cotidiano del barrio.

Con la idea de rescatar el imaginario y la memoria de la región, la residencia incluía apariciones casi a diario de los enmascarados por las calles del lugar, siempre permeada por la realización de acciones extremadamente cotidianas, como ir al barbero, ir a la panadería, al banco y al bar, en fin, vivenciar rutinas diarias comunes para los habitantes de la región.

Al contrario de lo común en los montajes teatrales brasileños, los actores no hicieron *ensayos* antes de llegar al barrio o aún durante la habitación escénica. Tampoco sus personajes estaban definidos de antemano. Ellos se construyeron procesualmente, a través de la relación diaria con los habitantes locales.

Después de nueve meses de interacción entre los habitantes locales y los enmascarados, el grupo decidió crear un formato escénico en el que un público externo del barrio también pudiera observar / ser testigo / interactuar con la experiencia de la habitación teatral, con la idea de acercarse a los residentes de la región del barrio *Lagoinha* y a sus historias. La dramaturgia encontrada para *abrigar* esta convivencia se guió por la creación de tres episodios, cada uno de ellos marcado por una determinada *interacción con el barrio*.

En el primer episodio, realizado usualmente durante las tardes de los viernes y bautizado como *Estranhos Vizinhos* (Extraños Vecinos), la acción se centraba en caminar por las calles del barrio. Sin embargo, la propuesta era que el público llegara al lugar sin saber exactamente dónde estaban los enmascarados, que caminaban en subgrupos por diferentes rutas de la región. Así, los espectadores necesitaban realizar una deriva por el barrio para ubicar a los personajes.

La búsqueda por sí misma ya forma parte de la obra, ya que la acción central de este episodio era conocer mejor la región del *Lagoinha*. Además de eso, el hecho de estar perdido en un barrio muchas veces desconocido para los espectadores también contribuía a que se estableciera una premisa relacional, pues el público, a menudo, dependía de la ayuda de los habitantes locales para encontrar a los enmascarados. Y cuando los encontraban, empezaban a acompañarlos, como si fuera un paseo trivial por el barrio.

Ya en el segundo episodio, realizado normalmente por las noches de sábado y bautizado como *Ensaio para uma Serenata* (Ensayo para una Serenata), los enmascarados realizaban serenatas en la puerta o ventana de la casa de algunos habitantes. El público acompañaba a los personajes y testimoniaba la interacción que la actividad les proporcionaba, como veremos a continuación.

Por otra parte, el tercer episodio, *Jogo da Velha* (Juego de la Vieja o “Tres en Raya”), consistía en una visita del público y de los habitantes a la casa alquilada por los enmascarados, en la que acompañaban a los personajes en su intimidad, veían las fotos, compartían comidas y disfrutaban de una rueda de música al final.



Naquele Bairro Encantado (Episodio 1 - Estranhos Vizinhos) - Grupo Teatro Público (MG/Brasil). Foto: Guto Muñiz (www.focoincena.com.br).

Para investigar el trabajo a la luz de la estética relacional de Nicolas Bourriaud, un dato interesante sobre el proceso creativo tiene que ver con la manera en que se crearon los personajes. Como he mencionado antes, el proceso creativo no estuvo en ningún momento en la sala de ensayo. No se dio la premisa de un *laboratorio*, en la que los actores observarían a las personas y después las recrearían a través de técnicas específicas.

En el caso de *Naquele Bairro Encantado*, los personajes estaban contruidos performativamente, a través de la acción diaria de caminar por el barrio e interactuar con las personas. Los únicos dos elementos previos de esa acción eran la máscara en sí, previamente contruida, y la premisa ficcional de que eran antiguos residentes que retornaban al barrio.

A través de esas derivas, los enmascarados establecían un diálogo inicial con las personas del barrio, lanzando informaciones sobre el pasado de la región con el propósito de rescatar nuevas memorias e historias. Mientras tanto, algunas características del actor por detrás de la máscara también eran explotadas para la creación del personaje, ya que en ningún momento se negaba la dimensión real del acontecimiento escénico y de su vivencia en aquella habitación.

En una entrevista realizada el 17 de junio de 2015, el director Rogério Lopes nos explicó que una importante referencia para la construcción de los personajes fue la manifestación popular brasileña de la *Folia de Reis*, en la que la teatralidad contruida por la máscara convive con la performatividad del contexto festivo y cotidiano en la que esta se inserta, haciendo que en algunos momentos el enmascarado sea tratado como una persona y, en otros, como la máscara que utiliza. “Porque es un ser ficcional en un lugar real. Te integras sin que sea sólo la vida y sin que se torne sólo la ficción, sin que te tornes sólo personaje”, observa el director.

En esa operación ya es posible encontrar un primer desdoblamiento de la estética relacional de Bourriaud: aquí no se toma solamente la obra como dispositivo para que se “generen relaciones en el mundo”, sino también el propio proceso creativo se basa en esta misma premisa.

En ese contexto, se puede afirmar que existía, en el proyecto, una relación de equivalencia e interdependencia entre el *carácter procesual* y el *carácter relacional* de la creación. Los personajes sólo se construían a medida que se estrechaba la convivencia con los habitantes.

La equivalencia entre proceso creativo y la dinámica relacional se experimentó también en la construcción dramaturgica del espectáculo, basada en la vivencia de nueve meses en el barrio. Al crear una estructura para recibir a un público externo, el grupo opta por explotar la propia dinámica de desplazamientos que se descubrió a partir de la interlocución con los habitantes.

De esa forma, el episodio 1 (descrito anteriormente) busca evidenciar la dimensión habitual del barrio. Ir a la panadería y visitar al barbero son acciones que los enmascarados realizaron durante los nueve meses de habitación y que posteriormente se transponen también a la vivencia del público. De forma semejante, la estructura del episodio 2 surge desde el rescate de una costumbre antigua del barrio, que aparecía constantemente en los relatos de los habitantes más ancianos. Actualmente en desuso, las serenatas les hacían acordar el pasado bohemio de la región de la *Lagoinha*. Ya la decisión de hacer un tercer episodio en la casa alquilada por el grupo surge como respuesta a la curiosidad de los habitantes sobre lo que había allá adentro, curiosidad respecto a las propias confusiones entre las esferas de lo real y de lo ficcional propuestas por el proyecto.

Por lo tanto, la idea de hacer del proceso de creación un mecanismo relacional en sí mismo aportó no sólo para dar veracidad a la premisa ficcional del espectáculo –centrada en la idea de que los enmascarados serían los antiguos habitantes del barrio– sino que, sobre todo, para *no disociar los espacios de la vida de los espacios del arte*.

O como diría Bourriaud, se trata de considerar la interacción y la intersubjetividad como “punto de partida y de llegada, en suma, como los principales elementos a *dar forma a la (...) actividad*” (2009: 62, subrayado por el autor). Y en la experiencia de la habitación *Naquele Bairro Encantado*, hacer del proceso creativo un momento de interacción es exactamente considerar el carácter relacional como el punto de partida del trabajo.

La idea de unir la dimensión procesual y la dimensión relacional en una creación artística reverbera también en otra característica central del proyecto del grupo Teatro Público: la de funcionar como una *habitación escénica de larga duración*. El punto de partida para lo que sería la etapa de los ensayos es el alquiler de una casa en el barrio. Lo que se podría entender como *ensayo* propiamente dicho se transforma en intervenciones artísticas diarias, a partir de las caminatas de los enmascarados por las calles de la región. Si en los primeros momentos, hay un extrañamiento general entre los vecinos y comerciantes, de a poco los actores-personajes enmascarados son incorporados por la comunidad y empiezan a integrarla.

Eso se debe a que la dilatación temporal de la experiencia de interacción posibilita el desarrollo de una *relación de complicidad* con los habitantes del barrio. A lo largo de los nueve meses, se instaura una memoria compartida entre los participantes de la experiencia escénica, basada en el juego entre el real y el ficcional. Con ello se establecen relaciones que valoran no sólo el momento presente, sino también el carácter durativo de una convivencia iniciada meses antes, en un tiempo pasado. De esa forma, los enmascarados empiezan a integrar el imaginario afectivo de la región.

Para entender la calidad de la relación construida a partir de esa convivencia, es interesante notar que la teatralidad explotada por el grupo surge desde una *dimensión*



Naquele Bairro Encantado (Episodio 1 - Estranhos Vizinhos) - Grupo Teatro Público (MG/Brasil). Foto: Guto Muñiz (www.focoincena.com.br).

paradójica. Si, por un lado, la materialidad y la expresividad de las máscaras delimitan claramente un territorio ficcional para aquellos personajes, por otro, la presencia diaria y capilar en el barrio sugería, inversamente, una relación de los vecinos no respecto al terreno ficcional, y sí, a lo cotidiano. De esa forma, la teatralidad inherente a la máscara contrastaba de manera radical con la performatividad proporcionada por la experiencia de la residencia de larga duración.

Según los relatos de los actores que participaron en el proyecto, hubo un cambio en la manera como los residentes trataban a los vecinos enmascarados, lo que se puede encarar como reflejo de esa paradoja. Si, al principio, ellos expresaban una relación de desconfianza con esas figuras, inclusive cuestionando por qué estaban allí *haciendo teatro*, con el paso de los meses, ese efecto inicial de *no credulidad* dejó espacio para que se construyeran relaciones afectivas concretas con aquellos *nuevos habitantes*, que empezaron a ser tratados también como personas, no sólo como personajes. O sea, cuando los habitantes adhieren al juego ficcional propuesto por la habitación escénica, dejan de portarse sólo como público y se tornan también jugadores de la situación de fábula.

A través de la presencia capilar y constante en las calles del barrio, fue posible para los personajes fundirse con lo cotidiano, al crear performances de las acciones banales como caminar y saludar a las personas. El ápice de esa adhesión, como observa Rogério Lopes, quizás haya sido la invitación recibida por los enmascarados, después del periodo de la habitación, para que estuvieran presentes en el velorio de un habitante anciano recién fallecido, con el que habían establecido una fuerte amistad. En el entierro, les pidieron que cantaran canciones a menudo cantadas durante las serenatas.

Es interesante observar, sin embargo, que por la capilaridad de la inserción de los enmascarados en el cotidiano del barrio, y de la ambigüedad de la relación establecida,

la presencia de la máscara impedía que hubiera, en aquella experiencia, una abolición total del arte y la plena fusión con la vida. La paradoja permanecía instaurada y, con ella, una relación en la frontera entre la realidad y la ficción.

Esa ambigüedad, a su vez, favorecía tanto la adopción de una postura lúdica por parte de los habitantes (pues, al relacionarse con los enmascarados en el límite entre lo real y lo ficcional, también se reinventaban a sí mismos) en cuanto a un comportamiento espontáneo y cotidiano de amistad, fruto de la convivencia establecida a lo largo de los meses. Tal oscilación entre ficción y realidad servía también para que la memoria y la subjetividad de los interlocutores salieran fácilmente a flote en esos diálogos.

Por lo tanto, cuando la habitación escénica adquiere el formato de *presentación* (por la presencia de un público externo), la relación entre los enmascarados y sus vecinos ya está sólidamente constituida. Con ello, como ya he dicho antes, la participación de los habitantes en el espectáculo sucede en un ambiente de complicidad con los personajes. Aunque hubiera presencia de público, elemento *extra* de la relación previamente establecida, aún así los habitantes se sentían a gusto para exponer su subjetividad, por ejemplo, al relatar sus micro-historias relacionadas con el barrio.

Así, es posible constatar que la experiencia de larga duración favorecía la participación más espontánea de los habitantes, en la que sus singularidades se mantenían preservadas y, con eso, la interlocución con los enmascarados sobre el pasado del barrio ocurría de una manera más performativa y menos representada.

Por otro lado, la propuesta de traer el público desde las demás partes de la ciudad hacia el barrio *Lagoinha*—región poco frecuentada por los habitantes de otros barrios debido a la fama de su degradación social— contribuye para que se produzcan ciertos tipos de *desvíos de trayectos* en la ciudad que posiblemente no sucederían sin la presencia de esos dispositivos artísticos. O sea, al “efectuar conexiones modestas, abrir algunos pasajes obstruidos, poner en contacto niveles de realidad apartados” (Bourriaud, 2009: 11), el enfoque relacional presente en *Naquele Bairro Encantado* sería responsable, en última instancia, de la efímera construcción de “estéticas de la alteridad” (Mendes, 2011), en la que personas, que usualmente tienen poca o ninguna oportunidad de conectarse en sus desplazamientos cotidianos, entraran en contacto, unidas por la teatralidad establecida con los enmascarados.

A partir de esos análisis, es posible observar que el carácter de larga duración de la habitación escénica contribuye inclusive a dar nuevas respuestas a algunas de las críticas¹ que posteriormente fueron hechas a la llamada estética relacional. En la versión brasileña del libro de Bourriaud (2009), el propio autor intenta refutar la principal de dichas críticas, referida a que la estética relacional no sería nada más que un “modelado ilusorio y elitista de las formas de sociabilidad, limitada al medio artístico” (Bourriaud, 2009: 115).

De hecho, en muchos proyectos que intentan convertir las relaciones entre individuos en la propia obra artística, se dan al menos dos factores que favorecen un supuesto “modelado de las formas de sociabilidad”. En primer lugar, porque a menudo, especialmente en el contexto de las artes plásticas, tales experiencias generalmente suceden en galerías y centros de arte, lo que ya disminuye bastante la dimensión de las diferencias sociales y culturales entre los participantes. En ese sentido, la estética relacional pensada en el contexto de un espacio público, en el caso analizado, un barrio de clase media/baja, ya redimensionaría el problema de la ausencia de alteridad en las interacciones.

Por otro lado, la superficialidad con la que se establecen relaciones en el espacio/tiempo de un acontecimiento artístico usualmente resulta solamente en una dimensión

1. Para ver un copilado de las principales críticas hechas a la estética relacional: Prado (otoño, 2010).

ilustrativa de estas relaciones o en simulacros de una cultura local. En el caso de *Naquele Bairro Encantado*, esa limitación es igualmente subvertida por el convivio de larga duración.

El hecho de compartir un cotidiano común a lo largo de los meses hace que la gente se habitúe a la paradoja entre la teatralidad y performatividad propiciada por las máscaras. Así, cuando el público llega, el juego ya está establecido y las relaciones no necesitan ser creadas desde la nada, como ocurre en muchas vivencias de estética relacional. Los habitantes ya están suficientemente a gusto para interactuar con la propuesta.

En ese contexto, también es importante destacar –lo que merece un estudio por separado– que la propia sociabilidad tradicionalmente construida en el barrio *Lagoinha* también favorece la práctica artístico-relacional, pues se trata de un barrio en el que existe, por parte de sus habitantes y comerciantes, una predisposición hacia la interacción y convivencia. Ya en otros barrios a los que el proyecto ha sido llevado –Serra y Venda Nova, también en Belo Horizonte– esa apertura para la interacción surgía en una escala mucho menor, lo que fue analizado por el director Rogério Lopes como limitador de las relaciones establecidas entre habitantes y enmascarados, junto con el hecho de que en el resto de los casos la *habitación* teatral tuvo una duración más corta.

Para replantear el diálogo con las críticas hechas a la estética relacional, otra importante ponderación que también aparece en la literatura sobre el tema se refiere al hecho de que muchas obras relacionales diluyeron a tal punto su dimensión artística que terminarían por reducirse a una “forma trivial de comunicación” (Fabbrini, 2010: 423).

De hecho, ése es el riesgo que plantean las creaciones artísticas cuya premisa es realizar una fusión con el cotidiano. Pues en muchas experiencias *site-specific* con habitantes de un barrio, el carácter artístico puede que sea simplemente sustituido por una conversación entre desconocidos y, en todo caso, siempre artificial, dada la mediación del dispositivo relacional.

Para Fabbrini (2010: 426), la cuestión que se deduce de esas premisas se refiere a la capacidad de las prácticas relacionales para lograr dar un paso más allá de sus propias limitaciones, sea por el hecho de efectivamente agenciar un “acontecimiento” en el lugar de un evento cultural, sea al lograr producir una imagen que “detenta algún enigma” (Fabbrini, 2010: 426). O, en otras palabras, que la obra no deje de ser arte por el hecho de mezclarse con la vida, especialmente en un periodo “pos-utópico” del arte (Rancière, 2005: 13), en el que fácilmente el hecho artístico puede verse limitado a las capas hegemónicas de la comunicación y de la economía.

En una fricción de esa crítica con la obra *Naquele Bairro Encantado*, es posible percibir que la propia máscara funcionaba como elemento que impedía la experiencia de tornarse *una forma cotidiana de comunicación*. Pues aquí, aunque los enmascarados hayan penetrado en el cotidiano del barrio de manera capilar, la existencia de la máscara garantiza que el hito artístico de teatralidad permanezca en el trabajo. Y por eso, a su vez, generaba una calidad especial de relación con los habitantes, como hemos visto anteriormente.

Además de esas dos críticas, merece la pena destacar una tercera, concebida por el filósofo Jacques Rancière (2005). Al analizar la función de la estética relacional de construir mini-espacios de “sociabilidad hiperbólica”, restaurando, por ejemplo, vínculos entre “incluidos” y “excluidos” (Rancière, 2005: 63), el autor apunta los peligros de que el arte abrace una causa social y asistencialista, funcionando así a modo de “política sustitutiva”. O, en otras palabras, de crear “formas modestas de una micro-política a

veces muy cercana de las políticas de acercamiento empleadas por los (...) gobiernos” (2005: 16). Para Rancière, la raíz de la operación vislumbrada por la estética relacional consiste en eliminar la distancia entre la función tradicional del arte -producir objetos artísticos, y sus potenciales efectos- y transformar las relaciones humanas, presentándose “directamente como propuestas de relaciones sociales” (2012: 69). Sin embargo, el autor afirma que las actuales proposiciones relacionales generalmente sólo tienen sentido cuando están debidamente soportadas y ampliadas por el marco artístico, generando el riesgo de que esa práctica se torne “la parodia de la eficacia que reivindica” (Rancière, 2012: 72).

Así, el principal problema de un arte con una perspectiva crítica como la estética relacional, que busca intervenir fuera de los lugares destinados al arte, en el “mundo real”, se refiere al propio debilitamiento de aquello que ella posee de más cercano a la política: su potencialidad para reconfigurar “la experiencia con el mundo sensible” (Rancière, 2012: 63), al “dibujar un paisaje nuevo de lo visible, de lo dicho y de lo factible” (p. 75). En ese sentido, para Rancière (2012), la dimensión política del arte no residiría en salir de sí misma, sino en forjar “contra el consenso otras formas de ‘sentido común’, formas de un sentido común polémico” (p. 75). En resumen, para el autor, el arte crítico sería aquél que desarregla la tela consensual de lo real.

¿Cómo pensar entonces las críticas propuestas por el autor en el contexto de la habitación escénica *Naquele Bairro Encantado*? En una primera instancia sería posible simplemente reiterar la importancia de la paradoja entre la teatralidad de la máscara y performatividad de la larga habitación como el principal recurso de lenguaje que impide que la experiencia se vuelva una relación de simulacro, asistencialista o simplemente comunicativa con el barrio *Lagoinha*, retomando los tres niveles de limitación de la estética relacional mencionados anteriormente.

Pero es posible añadir también otro aspecto, que se refiere a una de las propuestas mencionadas por Rancière para efectivizar un arte crítico: la de “poner en acción, con formas inéditas, las capacidades de representar, hablar y actuar que pertenecen a todos” (2012: 75).

Es en ese sentido que se hace posible articular el objetivo estético/político del grupo Teatro Público -darle visibilidad al barrio *Lagoinha* y rescatar su memoria histórica-, y las formas encontradas para alcanzar esos objetivos, basadas en distintas proposiciones de interacción entre público-enmascarados-habitantes.

En ese contexto, merece la pena detenerse sobre el tercer ítem propuesto para análisis en este artículo -el estudio de lo que el dispositivo relacional puede aportar para el rescate de la memoria histórica- en diálogo con las premisas de Rancière. Para eso, me centraré en el episodio 2 - *Ensaio para uma Serenata*, atendiendo a la relación entre *dispositivo y participación*.

En el episodio 2, los enmascarados caminaban por las calles del barrio y, a veces, se detenían en la ventana o puerta de la casa de algunos habitantes, cantando y tocando músicas brasileñas de las décadas del cuarenta y cincuenta, acompañados por el público externo. En ese contexto, la dimensión afectiva y nostálgica propia del cancionero de la serenata les ayudaba a construir una atmósfera propicia para el rescate de la memoria de los interlocutores.

Al formarse una serenata, el dispositivo relacional adquiriría una segunda función: se transformaba simultáneamente en un *dispositivo de memoria*. Así, la ejecución de las músicas contribuía tanto a suscitar la interacción con los habitantes como también a activar sus memorias.



Naquele Bairro Encantado (Episodio II) - Grupo Teatro Público (MG/Brasil)/FIT BH 2012 / ruas do bairro Lagoinha. Foto: Guto Muñiz (www.focoincena.com.br).

Además de eso, la elección de las serenatas hacía que el rescate de la historia del barrio surgiera siempre unido a una dimensión afectiva de la memoria, relacionada, en última instancia, con la propia subjetividad de los habitantes.

A partir de esa calidad de interacción, el público también adquiriría otro estatus: se tornaba testigo del diálogo poético y performativo entre habitantes y enmascarados y, como consecuencia, de la relación entre los habitantes consigo mismos, con sus propios recuerdos.

En ese contexto, otro importante recurso para valorar la inmediatez de las interacciones que tenían lugar es que en ningún momento de las temporadas se fijaron textos o trayectos para desarrollar las derivas por el barrio. O sea, en cada presentación diferentes recorridos llevaban a interactuar con diferentes habitantes. Como consecuencia, otras historias del barrio se contaban y distintas subjetividades se expresaban.

A veces la interacción llevaba la conversación incluso hacia otros temas, como historias personales no necesariamente relacionadas con la región o hasta historias inventadas, una vez que el diálogo con los enmascarados estaba marcado por las oscilaciones entre lo real y lo ficcional.

Según el director del trabajo, Rogério Lopes, el hecho de que ya conocían bastante los habitantes y las calles del barrio hizo que los enmascarados crearan una especie de *mapa afectivo* de las relaciones establecidas con los vecinos. Y eran esas relaciones las que servían como brújula en el momento de conducir a los espectadores. Por eso no eran necesarios guiones fijos, lo que favorecía la espontaneidad del acontecimiento escénico.

Como consecuencia, la parte dramática del *texto* o de los *discursos* del espectáculo estaba construida performativamente en cada presentación, a partir del diálogo establecido entre los habitantes y enmascarados. Por lo tanto, no se trataba de recontar la historia del barrio adoptando los moldes de la macro-historia –presentando en escena los hechos, documentos o datos numéricos– tampoco en los moldes de las actuales explotaciones del teatro (neo) documental observadas en las últimas décadas basadas en testimonios de personas relacionadas con el tema abordado, con un formato de dramaturgia previamente construido y que se repite.

Es justamente en ese sentido que se puede trazar un diálogo entre la propuesta de interacción en ese episodio con los principios de un arte crítico bosquejado por Rancière y descripto anteriormente.

En primer lugar, porque propone una participación de los habitantes que no los ata en palabras/acciones predefinidas. Valora la espontaneidad de los cambios y favorece la libertad discursiva de cada uno. Así, invierte en un dispositivo de participación/interacción que resalta la performatividad inherente al lenguaje escénico, en el que la presencia viva puede hacer que cada presentación sea radicalmente distinta de la otra.

En segundo, por proponer una participación en la que los habitantes pueden también transitar por la inestabilidad de lo real y de lo ficcional, reinventándose a sí mismos en la interacción con los enmascarados. Como consecuencia, la dramaturgia que surge de esa interacción, volcada al rescate de la memoria del barrio, está anclada en relaciones de afecto, complicidad y creatividad entre habitantes y enmascarados, teniendo al público como testigo.

De esa manera, el espectáculo subvierte la manera tradicional sobre cómo esas historias normalmente llegan al público en las escenificaciones actuales, generalmente a través de la reelaboración ficcional o de una dramaturgia documental pre-definida. Y propone una estrategia que es potente, justo por no mantener la representación en un lugar totalmente seguro, por situar la interacción con los habitantes en un espacio umbral (Fischer-Lichte, 2011), en el que las fronteras entre el arte y la vida, aunque nunca se diluyan, alcanzan nuevos e impensados desdoblamientos en cada etapa de la habitación teatral, pautada por la convivencia prolongada.

Así es posible pensar en la *habitación escénica Naquele Bairro Encantado* como una *experiencia de rescate performativo, subjetivo y afectivo de las historias del barrio*, en el que ni siquiera la veracidad de los relatos llega a ser una regla, pues el juego establecido con los enmascarados permite igualmente que los habitantes transiten entre la realidad y la ficción.

En última instancia, la propia libertad que poseen los habitantes *poseen* para reinventarse a su manera, la participación en el juego propuesto por las máscaras, le posibilita al proyecto trascender los estereotipos, tanto relacionados con la idea de *participación* como de *interacción*, en las prácticas artísticas contemporáneas. Y así, operar las premisas de un arte crítico en diálogo con el que Rancière sugiere, al “diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” y “poner en acción, con formas inéditas, las capacidades de representar, hablar y actuar que pertenecen a todos” (2012: 75).

Es también al radicalizar lo que se entiende por *relación*, a partir de la dilatación temporal de la experiencia, que la habitación escénica da nuevos significados a la estética relacional y escapa a sus limitaciones más recurrentes, como la modelización ilusoria y elitista de las formas de sociabilidad o el riesgo de que se reduzca a un asistencialismo o una forma cotidiana de comunicación.

Y es justamente al mantenerse en el corazón de la paradoja entre ficción y cotidiano que el proyecto del grupo Teatro Público aporta nuevos significados tanto para los acercamientos entre el arte y la política como a aquellos entre el arte y la vida, al apostar por una creación en la que la reconfiguración del espacio común se da a partir de una convivencia proyectada en todas las etapas de una creación artística.

Bibliografía

- » Belém, E. (2012). “Doses de ficção: a intervenção urbana Naquele Bairro Encantado”. *Portal Primeiro Sinal*. Consultado el 24 de noviembre de 2016 en <http://www.primeirosinal.com.br/artigos/doses-de-fic%C3%A7%C3%A3o-interven%C3%A7%C3%A3o-urbana-naquele-bairro-encantado>
- » Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- » Fabbrini, R.N. (2010). “Arte Relacional e Regime Estético: a cultura da atividade nos anos 1990”. *Revista Científica/FAP* (05), 417 428
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- » Mendes, J.G. (2011). *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG (Disertación de Maestría).
- » Prado, M. (otoño, 2011). “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional”. *Revista Disturbis 10* [en línea]. Consultado el 24 de noviembre 2016 en <http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>
- » Rancière, J. (2012). *O Espectador emancipado*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes.
- » Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.