

*A nuestros Padres y Madres por
su incondicional apoyo*



Postgrado en Estudios Sobre la Cultura Visual

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes,

Universitat de Barcelona

Barcelona

2004

INTER-ACTUANDO

Las Estatuas Humanas en Interacción con los Turistas en

La Rambla de Barcelona

Presentado por:

Juan Alonso Rico

Nelly Barreto Andrade

Tutores:

Montse Rifà Valls

Isaac Marrero Guillamón

AGRADECIMIENTOS

Estatuas Humanas de la Rambla, Montse Rifà, Isaac Marrero, Laura Trafí,
Vicente Cantos, William Jaramillo, Lubomir Korenek, Edwin Solache, Maribel
Aguilar, Rubén Pérez, Ana Rico de Alonso, Juan Carlos Alonso G., Margarita
Alonso, Nelly Andrade, Jorge Barreto, Carlos Barreto, Marcelo Schellini,
Gustavo Possos, Eugeni Gay, Manuel Delgado, Fernando Hernández, Aida
Sánchez, Raquel Carrillo, Mimi Castillo, Adán y Eva.

“La historia comienza a ras del suelo, con los pasos. Son el número que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética. Su hormiguelo es un innumerable conjunto de singularidades. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares”

De Certeau, 1996: 105

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
JUSTIFICACIÓN	8
INTERROGANTES	14
EL ESPACIO PÚBLICO Y LO URBANO	15
TRÁNSITO	18
MICROSOCIOLOGÍA	23
Situación	25
Interacción	26
Tipos de Interacción	27
La Interacción Correcta	27
La Mala Interacción	30
Actuación	31
La Actuación de la Estatua	32
Actuación de los Turistas	34
Rutina	36
Glosa Corporal o Externalización	39
Ritual	40
METODOLOGÍA	42
Trabajo de Campo	43
Registro de Vídeo	44
Registro de Audio	45
Registro Fotográfico	46
Conflictos y Retos	47
BIBLIOGRAFÍA	50

INTRODUCCIÓN

Pasear por la rambla de Barcelona se ha constituido en parte de la cotidianidad de los residentes de esta ciudad y destino imprescindible para todos los turistas, no sólo por su centralidad sino también por una serie de características específicas que resultan atractivas para los paseantes.

Este escenario se convierte en un buen ejemplo de un lugar en constante movimiento, de paso, donde es posible ver cómo se construye lo urbano a través de las relaciones efímeras, miradas, ritmos, etc., donde los transeúntes, a través de su cuerpo, escriben un texto que no puede ser leído (Delgado, 1999).

Este flujo se ve alterado por la presencia de kioscos de prensa, tiendas de flores, tiendas de animales, músicos, vendedores ambulantes, lustrabotas, dibujantes, estatuas humanas, que invitan a detenerse, mirar, interactuar con ellos de diversas formas.

Las estatuas humanas se han convertido en un gran atractivo turístico de la Rambla; la relación que se crea entre ellas y los turistas es bastante intensa, debido a que la originalidad de sus propuestas plásticas y teatrales. Llama la atención de los turistas ávidos de imágenes exóticas y extraordinarias que

rompen con la cotidianidad, mostrando un elemento atípico evocador de una magia que seduce a dejarse llevar, a interactuar.

Aunque estos espectadores no son exclusivamente turistas, sí lo son en su gran mayoría, por ello el número de estatuas aumenta considerablemente en épocas de temporada alta y disminuye en temporada baja.

Nuestro interés se centra, por un lado, en ver cómo la presencia de las estatuas humanas se constituye en una imagen inmóvil que contrasta con el movimiento de la marea humana que transita la Rambla, produciendo taponamientos, filtraciones, y aglomeraciones, que se disuelven con la misma facilidad con que se forman. Por otro lado, se pretende analizar cómo se produce y desarrolla la interacción entre la estatua humana y el turista, qué tipos de interacciones se crean entre ellos y qué elementos entran en juego en este proceso.

JUSTIFICACIÓN

Nuestro interés hacia las estatuas humanas parte de una motivación personal que desde hace algunos años hemos tenido hacia diferentes trabajadores urbanos pertenecientes al sector informal de la economía:

En 2001 el trabajo de grado de nuestra licenciatura giró en torno a los “payasos publicitarios” de Bogotá, Colombia, personajes urbanos que se visten de payaso y anuncian, por medio de un megáfono o micrófono, diversos restaurantes y tiendas populares del centro y sur de la ciudad.



El proyecto *“Los Payasos Publicitarios: un Símbolo de Bogotá”* (Juan Alonso, 2001-2002) consistió en cuatro impresiones digitales sobre vinilo de 175 x 128 centímetros ubicadas en los *mupies* de publicidad de las estaciones de autobús, por un período aproximado de tres meses, rotando su ubicación cada 15 días. Con esto se buscaba que los transeúntes y paseantes reflexionaran en torno a dichos personajes, al rescatar su imagen del caos visual y sonoro de la ciudad.

El proyecto *“De la Carpa a la Calle”* (Nelly Barreto, 2001) consistió en un documental de 20 minutos, acerca de las historias de vida de dos payasos, que habían trabajado juntos en circo en su juventud, y que actualmente trabajan como payasos publicitarios; el interés principal de este trabajo fue narrar desde su subjetividad cómo fue el proceso y cuáles fueron las causas que los llevaron a dejar su profesión de payasos de circo y transformarse en payasos publicitarios.



Más adelante, el proyecto “*Máscaras*” (Juan Carlos Alonso, 2002-2004) ha consistido en una serie fotográfica en cámara oscura de diversos personajes urbanos que utilizan el disfraz como forma de trabajo. El proyecto comenzó en Bogotá y ha continuado en Barcelona, Roma y Estocolmo.



Al llegar a Barcelona nuestro primer acercamiento a las estatuas humanas fue desde un punto de vista turístico, al recorrer y ver la Rambla por primera vez



como extranjeros, acercándonos a las estatuas, mirándolas unas veces, dando monedas en otras y fotografiando y fotografiándonos en otras ocasiones. En este tipo de acercamiento nos interesó lo exótico de su imagen, la fuerza y representación de cada personaje, el rompimiento de la cotidianidad por medio del color, la quietud (y/o movimiento), el silencio (y/o sonido) en

algunos casos y la invitación implícita a acercarse, mirar, interactuar con ellas.

Más adelante nos acercamos a ellas en una búsqueda por captar esa imagen estática que contrastaba fuertemente con el movimiento incesante de la marea humana que recorre a diario la Rambla. Como parte de la serie “*Máscaras*”, y por medio de la caja oscura con trípode, en exposiciones aproximadas de un segundo, se logró captar la quietud de la estatua, frente al flujo urbano. No obstante en este acercamiento pudimos comenzar a aproximarnos e interactuar con ellas de sujeto a sujeto, conociendo parte de su historia, de la forma de organización, de las modalidades de su trabajo, iniciando así amistad con algunas de ellas, e interesándonos mucho por este tipo de labor.



Una vez que conocimos un poco más a fondo el trabajo, quisimos hacer parte de él como alternativa de fuente de ingreso económico para nuestra estadía y manutención en Barcelona.



Fue así como, por un período aproximado de un mes, fuimos estatuas humanas en la Rambla. Al estar mirando desde el punto opuesto al que siempre habíamos estado, comenzamos a ver los diferentes tipos de interacción que se daban a diario con los innumerables paseantes y turistas que se acercaban a mirarnos, darnos monedas, fotografiarnos y fotografiarse con nosotros; a esforzarnos no sólo por representar “bien” nuestro papel, sino también a improvisar y adaptar nuestra actuación cuando las interacciones variaban de lo esperado a lo inesperado con los espectadores. También nos cuestionamos mucho acerca del significado de nuestra “imagen” y cómo era ella apropiada por cientos de cámaras de fotografía y vídeo para ser llevada con ellos a cientos de países, ciudades, pueblos del mundo, donde nuestra imagen haría parte de álbumes de familia y portarretratos que nunca veríamos. A pensar qué es la imagen en términos de una “simple” captura de partículas de luz que producen

un cambio físico sobre un soporte fotosensible (película fotográfica); señales eléctricas de información óptica, junto con ondas magnéticas de audio, en las cámaras de video análogo; o una serie de datos binarios impalpables codificados en información virtual en cámaras digitales de fotografía o video.

Por lo tanto, partiendo del conocimiento previo de los dos puntos de vista, quisimos asumir la posición de analizar o “investigar” qué sucede en el punto medio, en este límite: reflexionar acerca de los pequeños “momentos”, situaciones, miradas efímeras, acercamientos; es decir, tratar de ver en qué consistía la interacción entre ellos, qué hacía que cada momento con cada persona fuera diferente, cuál era la interacción esperada por la estatua (o estatuas), cuál la esperada por el espectador (o espectadores), cómo esta interacción alteraba el flujo y de qué forma.

INTERROGANTES

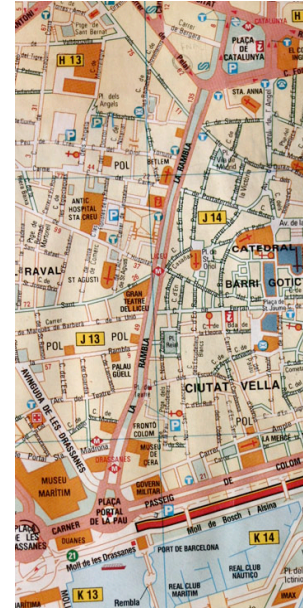
En el transcurso de la investigación surgieron una serie de preguntas, que en el desarrollo, intentamos responder, analizar y observar por medio del trabajo de campo y de diversa bibliografía.

En cuanto a las preguntas generales nos interesaba mirar cuestiones relacionadas en ¿Cómo la presencia de las estatuas humanas altera el flujo de paseantes de la rambla?, ¿Cómo se produce la interacción entre la estatua humana y los turistas? ¿Qué elementos median en la interacción?

Y algunas preguntas más específicas donde buscábamos mirar ¿Qué tipos de interacción se producen entre las estatuas y los turistas?, ¿Cuales son las interacciones “correctas” y las “incorrectas”?, ¿Qué estrategias ponen en juego, tanto estatuas como turistas, en la interacción?, ¿Qué papel desempeña la moneda dentro de la interacción?, ¿Qué papel desempeña la fotografía y/o el video turístico en la interacción?

I. EL ESPACIO PUBLICO Y LO URBANO

La Rambla es un largo pasaje ubicado en la zona central de la ciudad de Barcelona, que ha sido de vital importancia en el desarrollo histórico de de esta ciudad. A lo largo de ella se ubica un conjunto de comercios principalmente de tiendas de animales y plantas exóticos, restaurantes, bares y cafés, y toda una serie de trabajadores informales que buscan en el turismo su forma de sustento. Entre ellos están, además de las estatuas, músicos, bailarines, malabaristas, carteristas, etc.



A los lados de la Rambla también hay una gran cantidad de negocios y comercios de todo tipo de productos (incluidos los de *souvenirs*), algunos edificios comerciales, hoteles y viviendas residenciales.

La Rambla se constituye como una especie de frontera, pues separa dos barrios de gran importancia en la ciudad: el barrio del Raval y el Barrio Gótico, sectores muy antiguos con una larga historia y una gran diversidad de habitantes.

Tomando estas características y teniendo en cuenta que también es un punto fuerte de convergencia de transporte urbano y regional (autobuses diurnos y nocturnos, metro, tren, y ferrocarriles catalanes) es lógico pensar que una gran marea humana recorre sin cesar este espacio día y noche, relacionándose entre sí, encontrándose, cruzándose, mirándose. Es decir, haciendo sociedad entre ellos, construyendo lo urbano en sus relaciones, ya que “...*la ciudad no es lo mismo que lo urbano. Si la ciudad es un gran asentamiento de construcciones estables, habitado por una población numerosa y densa, la urbanidad es un tipo de sociedad que puede darse en la ciudad... o no.*” (Delgado, 1999: 11) y es esa misma urbanidad la que se crea y compone de las relaciones entre los sujetos que la recorren.

Sin embargo, para el estudio que se plantea, estos sujetos son vistos como cuerpos que se desplazan, se detienen, se mueven; pero dentro del ámbito de lo urbano no son más que eso: cuerpos, objetos sin sujeto, ubicados en un espacio que es la calle, la cual es vista como una máquina sin espíritu, un engranaje sin alma, ni privada ni compartida, siendo así sólo el trabajo que realiza: ser la ciudad misma. (Delgado, 2001)

De esta forma, una multiplicidad de sujetos de diferente raza, religión, condición social, edad, sexo, se ven inmersos en un espacio transmutable, lleno de transbordos y encuentros, una estructura inestable, que se hace a sí misma a partir de la unión o la yuxtaposición de diferentes piezas como un mosaico urbano, creando así una cacofonía de conmemoraciones, un enmarañamiento de

estilos, y un mestizaje de los modos de vida (Joseph, 2002). Es en esta multiplicidad y diversidad donde reside su riqueza, donde se construye lenguaje y práctica.

“Lo urbano, al mismo tiempo que lugar de encuentro, convergencia de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la disolución de normalidad y presiones, momento lúdico e imprevisible” (Lefebvre, citado por Delgado, 1999: 15)

De esta forma lo urbano se concibe como un contexto inestable e imprevisible donde todo puede ser posible, lugar de movimiento, donde se construye la socialidad y se recrea la realidad.

II. TRÁNSITO

En el proceso de observación en la Rambla, desde diferentes lugares y posiciones, buscábamos tomar conciencia de su naturaleza, tratando de ver el hormigueo ininterrumpido de paseantes, ver cómo toda la Rambla se convertía en un solo cuerpo zigzagueante y cambiante, compuesto por pequeñas unidades de gente caminando, deteniéndose a mirar las tiendas y estatuas, esquivando, saliendo de las bocas subterráneas, estáticos frente a un mapa de bolsillo, y cómo todos esos pequeños instantes hacían (y hacen) que la Rambla sea lo que es, que es precisamente ese flujo en medio de atractivos turísticos y visuales que moldean y alteran su propia naturaleza y su propio cuerpo.

Siguiendo con esa lógica de movilidad inherente de la estructura urbana, podemos decir que es a través del recorrido de este espacio que cobra vida, que son los viandantes los que al habitar el espacio público, al recorrerlo, lo construyen. Y es así como se puede considerar al “...*ciudadano como dotado de fuentes y competencias, y como coproductor del espacio público*” (Grosjean y Thibaud, 2001: 6)

De la misma forma como el espacio es transformado por los transeúntes, este espacio transforma las prácticas de los viandantes, manteniéndose una relación bidireccional. Los sujetos a través de las prácticas sociales transforman el espacio, lo crean y organizan por medio de su cuerpo, pero podemos

argumentar que el cuerpo también se ve condicionado a adaptarse a dicho espacio asumiendo una pauta de comportamiento, una postura, ocupando un lugar. Y que en el caso de la Rambla es un comportamiento de dejarse llevar, mientras se mira y se busca lo exótico y diferente de este lugar.

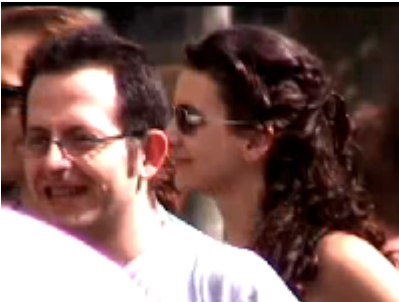
“...la ciudad se ablanda; espera las huellas de una identidad... te invita a rehacerla... Decide qué es y se te revelará tu propia identidad... Las ciudades... son por naturaleza plásticas. Las moldeamos en las imágenes que tenemos de ellas; ellas, a su vez, nos moldean por la resistencia que ofrecen cuando tratamos de imponerles nuestra propia forma personal”

(Raban citado por Hannerz, 1986, 96.279)

En nuestra investigación pudimos ver cómo La Rambla tiene así una movilidad que se genera a partir de las diferentes formas de recorrerla: los transeúntes que descienden de Plaza Catalunya en dirección del puerto, y viceversa; los que cruzan del Barrio Gótico al Raval (y en sentido opuesto), los flujos en todas direcciones a partir de las bocas de metro, trenes, estaciones de bus; los residentes de viviendas aledañas, las personas que se dirigen a sus puestos de trabajo, centros culturales, bibliotecas; pero también es posible pensar en el recorrido que se evita, en los transeúntes que toman vías alternas, escapando de la marea de viandantes, del tumulto de curiosos, de los coágulos humanos de este pasaje.

Así, el papel que adquiere el cuerpo dentro del movimiento del espacio público se relaciona directamente con la danza. Es así como su cuerpo *"... – cuerpo sin sujeto, cuerpo sólo secuencia de actos – consiste en una sucesión de descargas de energía sobre espacios dispares que se suceden en tiempos más bien breves, nudo de conexiones siempre laterales y precarias con otros cuerpos con los que se cruza o junto a los que camina"* (Delgado, 2001: 27), y esto genera un ritmo, una repetición de movimientos con contrastes regulares entre diferentes tiempos, con altos, silencios, huecos, etc (Delgado, 2001), un ritmo que no sólo se aprecia a nivel visual, en su movimiento, sino también a nivel sonoro, en el murmullo que genera dicho tránsito. En La Rambla el eterno deambular de pasos y miradas es lo que intentamos registrar, capturar y plasmar en el vídeo: cómo esa infinidad de pies y rostros se mueven con un ritmo secreto al compás del murmullo indescifrable de la melodía que ella misma compone al crearse y diluirse; cómo su danza gira en torno a lo que ofrece su estructura: revistas, cuerpos, afiches, otras miradas, sonidos, silbidos...

De esta forma la Rambla adquiere esa plasticidad a partir de la movilidad interminable que pulula en todas las direcciones, y que también se moldea en dichas imágenes, tomadas por los paseantes, teniendo en cuenta que al ser un pasaje peatonal y turístico, es totalmente visual.



Y es así como en el tránsito la vista predomina frente a los otros sentidos, por un lado, debido a la hiperestimulación visual a la que nos vemos enfrentados por la velocidad vertiginosa de las grandes ciudades; y por otro a que el ojo es el órgano de reciprocidad más inmediata en el encuentro con el otro, que hace de la mirada un derecho del paseante callejero. (Simmel, citado por Joseph, 2002). Joseph dice: *“El hombre es un ser de locomoción al que los encuentros y las experiencias de copresencia transforman en un enorme ojo”* (Joseph, 2002:21).

De esta forma aparece una “paradoja visual” puesto que esos sujetos provistos de un gran ojo que todo lo miran, observan, quieren registrar de mil formas posibles, en su recorrido de aprehensión visual, escriben sin saberlo un texto que no pueden leer, manejan espacios que no se ven, y por lo tanto su conocimiento es totalmente ciego (De Certeau, 1996).

Es el gran ojo turístico el que todo lo quiere captar, desplazándose y escribiendo ese texto indescifrable, que podría intuirse al mirar la Rambla desde lo alto del mirador Colón.

La inquietud que surgió entonces fue ver cómo se producía el momento en que los paseantes interrumpían su tránsito para detenerse por la presencia de la estatua. Vimos cómo en algunas ocasiones era necesario sólo que una persona se detuviera en frente de la estatua, para que otras personas hicieran lo mismo, atraídos no sólo por la curiosidad del evento, sino también por aquello que los otros miran. Así, a medida que se iban sumando personas al tumulto, se producía un taponamiento o coagulo del flujo mayor, que llamaba la atención cada vez a más personas. Y de la misma forma, algunas veces era necesario sólo que pocas personas se fueran del “corro”, para que el resto retomara su camino.

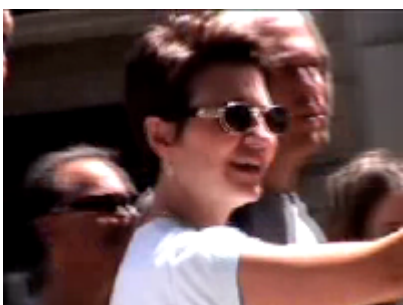
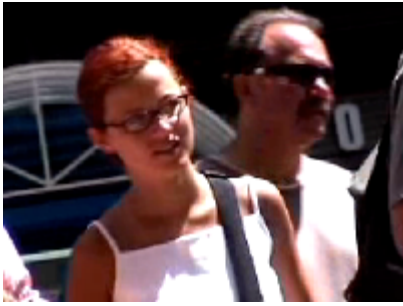
Con lo anterior podemos ver cómo la imagen de la estatua no sólo altera el flujo, tránsito y relaciones de los paseantes, sino que también crea nuevas formas de tránsito e interacciones entre ellos; es decir, crea y altera lo urbano por medio de su propia presencia visual en el espacio público.

III. MICROSOCIOLOGIA

La investigación que realizamos se fundamentó principalmente en un enfoque de tipo microsociológico, que buscaba analizar a partir de pequeñas micro historias que acontecen en el espacio público, cómo se genera y qué tipo de interacciones se crean entre las estatuas humanas y los turistas; y cómo estas formas de socialidad transitoria y efímera construyen y reconstruyen lo urbano. Básicamente el principal motivo por el que nos interesamos en dicho enfoque, es que, como afirma Goffman, en la interacción misma creada entre desconocidos, que ofrecen un producto o un servicios, no hay tiempo suficiente para una realidad más profunda, las personas no disponen de otro tipo de información más de la que perciben (Goffman, 1989).

Y esto es lo que sucede en las interacciones entre estatuas humanas y turistas, que se relacionan sin saber nada el uno del otro, salvo aquello que descubran a través del contacto, utilizando, más que signos verbales, el lenguaje del cuerpo.

Isaac Joseph define la microsociología como: *“un discurso que partiendo del maravilloso espectáculo de lo diverso procura encontrar en la unidad de la situación, en el instante del surgimiento, la forma fluctuante de la*



comunicación social como coproducción o coadaptación simultánea de deseos y de creencias”

(Joseph, 2002: 38-39). A lo que Manuel Delgado agrega que se sustenta en el análisis de las agregaciones casuales y espontáneas que se construyen la vida pública, que se crean y recrean continuamente una gran trama de interacciones (Delgado, 2001).

De esta forma nuestro trabajo en la Rambla se fundamentó principalmente en la observación (y registro) de algunos de esos momentos. Buscar instantes de miradas, movimientos de labios, sonrisas. Buscar microhistorias al deambular con la cámara de un sujeto a otro, conectándolos por medio de sus movimientos y miradas, intentando arrancar un trozo, un instante, una historia, una narración efímera, enmarcada dentro del rectángulo del visor, buscando escoger, captar y guardar sólo “ese” preciso momento y no otro, esa mirada, esa risa, ese comentario mudo entre dos sujetos conocidos entre ellos, pero desconocidos para nosotros.

Y es que las situaciones diarias y cotidianas en la Rambla se basan en esos pequeños instantes de cruces, de encuentros. La llegada de curiosos formando un tumulto frente a la estatua comienza tan rápido como se acaba; y en la corta fracción de tiempo en que esto sucede, su contenido no es más que miradas, voces sin más contenido que la sinfonía de murmullos que se compone a sí misma, pequeños roces entre los protagonistas de las micro escenas que se forman para un público que no existe, o que podrían ser ellos mismo, o nosotros intentando captar, analizar y capturarlos para este proyecto.

SITUACIÓN

Trabajamos el concepto de situación como el momento espacio-temporal donde se produce el encuentro y donde se desarrolla la interacción entre la estatua humana y el transeúnte. Esta conjunción de elementos permite que la interacción se lleve a cabo de una u otra forma. *“Una situación es un campo de percepción mutua en el que los individuos hacen uso de las adaptaciones sociales básicas”* (Joseph, 2002:78).

Inicialmente identificamos tres tipos básicos de situaciones que se podían producir en el encuentro: en primer lugar, el caminante que al pasar frente a la estatua y al verla se detiene interesado; en segundo término, el paseante que, a pesar de dirigir su mirada hacia la estatua con interés, sigue su camino sin

detenerse, incluso voltea su cabeza para seguir mirando la estatua mientras su cuerpo sigue caminando hacia adelante, y por último el paseante que pasa junto a la estatua y ni siquiera la mira, ignorándola totalmente.

Si bien el primer tipo de situación, donde el caminante se detiene, es la que hace más propicio el contacto, en las otras también se produce interacción, pues algunas veces las estatuas ponen en práctica sus estrategias para lograr acercarse a los que no se detienen, o para llamar la atención de los que no las miran. Estrategias que van más allá de la utilización de un traje colorido y vistoso; estrategias como hacer señas con la mano para que los transeúntes se acerquen, utilización de pequeños sonidos (o anteriormente música¹), movimientos inesperados, etc.

INTERACCIÓN

El concepto fundamental que trabajamos a lo largo del proyecto fue el de interacción, entendida como *“la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata”* (Goffman, 1989: 27). La riqueza de este fenómeno radica en la capacidad que tienen los participantes de reconducir sus acciones, reencuadrarse en la nueva

¹ Dentro de la práctica del ordenamiento y regulación de estatuas se enfatiza que “No se podrá utilizar música, y tampoco equipos de reproducción musical...” (Ajuntament de Barcelona, 2004)

situación, recreando su sentido; y de reconstruir su realidad a partir del contacto con la realidad del otro. Este es el principio básico de la comunicación.

Tipos de interacción

Al hablar de la interacción entre estatuas y turistas, podríamos analizar diferentes tipos de relaciones que se crean, a través de elementos como la moneda, y la apropiación de la imagen (fotografía/video) por parte de los turistas. Aunque sería imposible establecer una tipología exacta de tipos de interacciones debido a la impredecibilidad de los acontecimientos, pudimos identificar unos patrones que se repetían, permitiéndonos establecer una clasificación. Para esto, aunque teníamos el conocimiento y observación de muchas estatuas, para el presente proyecto nos centramos en cuatro grupos de estatuas: los dos Ciclistas, el Ché Guevara, Arlequín y Colombina y el Indígena.

La interacción correcta

Evidentemente la “correcta interacción”, la interacción que llega a buen término, es aquella donde se produce un intercambio. Joseph se refiere al intercambio como “*forma más pura y desarrollada de interacción que ejerce una influencia sobre la vida humana desde el momento en que ésta se pone en*

busca de una sustancia o de un contenido” (Joseph, 2002: 122). Sin embargo puede decirse, como afirma Simmel, que todas las relaciones entre individuos pueden considerarse como formas de intercambio; el elemento clave para la construcción de este vínculo es la reciprocidad de los actores. Aquí la moneda juega un papel clave, pues aunque el intercambio se puede producir a través de otros elementos, como una sonrisa, un aplauso u otros objetos, la moneda es la retribución esperada por la estatua, como forma de reivindicación de su trabajo.

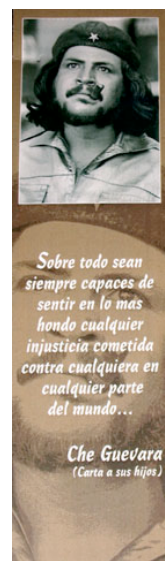
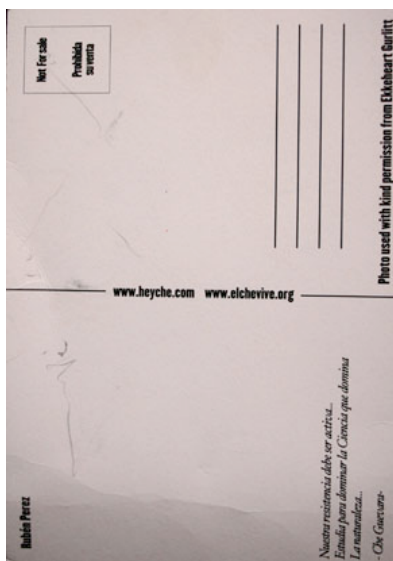
Dentro de el tipo de “interacción correcta”, identificamos dos variaciones:

Por un lado estarían las ocasiones en que el turista al ver a la estatua inmóvil, se detiene, le echa una moneda para que se mueva, la estatua cobra vida y hace algún tipo de representación de su personaje, y si el turista desea, le hace una foto a la estatua o se hace una foto con ella, o la filma.

Por otro lado estaría la interacción en la que el turista, luego de ver la representación de la estatua, o de hacer el registro de la imagen, da la moneda a la estatua. Sin embargo, este tipo de interacción puede dar pie a algunos malentendidos, como por ejemplo el caso en el que el turista, consciente del trabajo que está realizando la estatua, tenga la intención de dar una moneda después de hacer la foto, y la estatua tome una actitud defensiva al pensar que no le van a dar algo a cambio de su imagen y/o representación.

Sin embargo el espectador también espera de la “correcta interacción”, que la estatua le de un aporte, que “haga algo”, ya sea un pequeño espectáculo mímico, sonoro, de representación, etc. Pudimos observar cómo, sobretudo los niños, se sentían un poco frustrados al ver que la estatua continuaba estática después de depositar una moneda en su bote, como en el caso del minero, cuya imagen permanece estática siempre como parte de su espectáculo; aquí el malentendido que se producía era porque lo que se esperaba era movimiento.

Además, algunas estatuas acostumbran dar, además de su espectáculo, un pequeño obsequio como en el caso del Ché Guevara, que regala dulces a las personas que le dan moneda, y a los que han interactuado de una manera especial con él, les da una postal con su foto o un separador de libros con una frase del Ché.



La mala interacción

Las malas interacciones serían aquellas en las que no se llega al término esperado, y se comete una infracción frente al otro. Observamos situaciones en que los turistas, se detienen, miran el espectáculo, graban y toman fotos, y se van sin echar moneda en el bote; en este tipo de situaciones, bastante comunes, el intercambio que se espera no se produce, especialmente por el hecho de que los turistas se apropian de la imagen de la estatua sin dar nada a cambio.

Esto lleva a la creación, tanto de estrategias defensivas por parte de las estatuas, como a estrategias infractoras por parte de algunos turistas.

No obstante, la interacción entre estatuas humanas y turistas (o espectadores) más generalizada (y que es en la que nos vamos a centrar principalmente) está mediada, generalmente, por el intercambio implícito de dinero, por la captura de la imagen ya sea video o fotografía.

Sin embargo es necesario aclarar que aunque las interacciones aquí mencionadas sean las más comunes y podrían “clasificarse” en diferentes grupos, existe una infinidad de posibles interacciones: gente que en vez de dinero deja flores, libros, publicidad, tarjetas diversas; gente que se acerca a hablarles cuando descansan o trabajan; otros que intentan asustarlos para que se muevan; algunos que intentan molestarlos haciendo muecas; o incluso hay quienes llegan a agredirlos empujándolos o tocándolos de forma brusca.

ACTUACION

El interés del sujeto es controlar la situación respecto a la forma como desea ser tratado por el otro, y para lograrlo proyecta una imagen de lo que le interesa que el otro perciba de él, lo cual crea un juego de tensiones dentro de la relación donde cada uno negocia su imagen frente al otro.

“...no hay que dar la impresión de que la creación de papeles es una actividad totalmente solitaria... porque existe la añadida complicación de que un papel, tal como solemos verlo, entraña una relación. No es posible tenerlo a menos que se encuentre un alter o, a veces muchos que desempeñen un papel complementario... Si nadie está dispuesto a ser el compañero del ego en una relación es la que desempeñaría cierto papel, el ego no tiene... ningún acceso al papel” (Hannerz, 1986: 281)

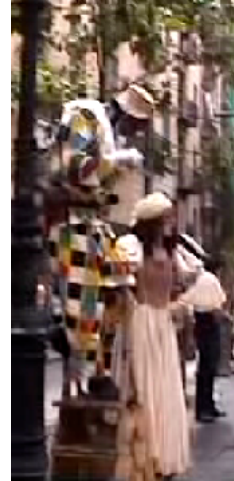
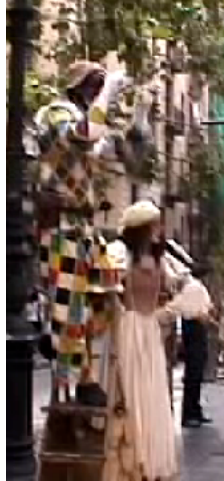
Por ello al referirnos a la actuación, hablamos de la actividad total en la que el sujeto proyecta esa imagen, ya sea de una forma consciente o inconsciente, para influir en el otro sujeto y para ser tratado de cierto modo. *“La sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo que posee ciertas características sociales tiene un derecho moral a esperar que otros lo valoren y lo traten de un modo apropiado” (Goffman, 1989:75).*

La actuación de la estatua

Cuando hablamos de la actuación de la estatua, no nos referimos al espectáculo que las estatuas presentan, sino a la proyección que ellos hacen de si mismos, es decir a la forma como muestran a los demás que su espectáculo es un trabajo artístico, que debe ser ante todo respetado y apoyado. Sin embargo no siempre su trabajo es valorado; algunas veces la estatua debe hacer uso de algunas estrategias y prácticas para lograr proteger sus propias proyecciones, es decir para reivindicar su labor, y hacer que sus espectadores valoren su trabajo. A este tipo de prácticas Goffman, las denomina: <<*estrategias defensivas*>> (Goffman, 1989).

Las estrategias defensivas de las estatuas varían en gran medida de acuerdo a su carácter, filosofía y demás elementos internos, en relación a lo que es y lo que representa su imagen y su trabajo. Aunque hay quienes no se molestan o protestan porque hagan fotos sin aportar, la mayoría de estatuas hacen uso de alguna estrategia.

Por ejemplo, Arlequín y Colombina asumen su estrategia como parte de su espectáculo, el representar personajes de la comedia del arte, les permite hacer una crítica directa sobre aquellas personas que toman foto sin dar moneda, haciendo sonido de *click* fotográfico, seguido de sirena de policía, reclaman a “los infractores” por su acción.



El Indígena, como estrategia, una vez que le han hecho la foto, es mirar con la mano en la frente (con pose de indígena) al espectador, y luego mirar con la misma pose su bote, insinuando así el correspondiente aporte.

El Ché Guevara pone el puño cubriendo su rostro ante los camarógrafos que no han aportado, y si ellos insisten, puede llegar a bajarse y alejarse de su cajón.

Aunque los ciclistas, en general, no le dicen nada a la gente que los fotografía, utilizan una estrategia alterna cuando le dan moneda a uno, este agradece, mientras el otro protesta (mímica y sonoramente) para que le den moneda a él también. Esto produce diversas reacciones en los espectadores, que van desde los que aportan también al otro bote, los que se molestan porque les exijan más dinero, los que hacen gestos de que no hay más, los que ríen, e incluso gente que saca la moneda que aportó al bote, y la arroja al otro bote.

Incluso hay estrategias más directas como la de los Ángeles que decían verbalmente (y en castellano) que por favor no les hicieran fotos o video.

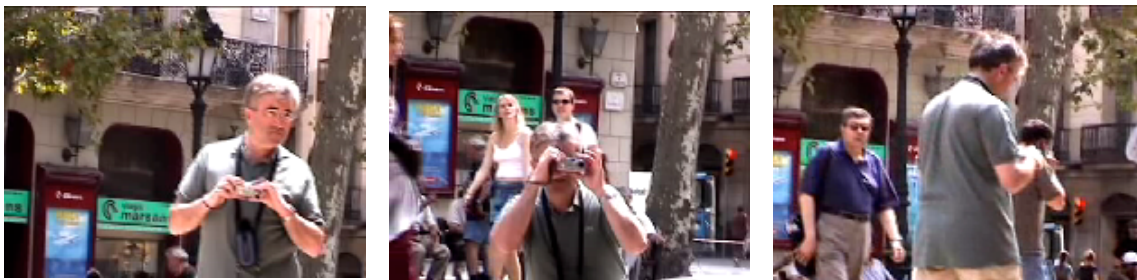
Anteriormente incluso utilizaban la estrategia de poner un cartel poniendo precio a la foto (generalmente un euro). Sin embargo actualmente el Ayuntamiento de Barcelona ha prohibido poner un precio fijo por la actividad. Incluso sostiene: *“Está prohibido exigir aportaciones de cualquier forma.”* (Ajuntament de Barcelona, 2004)

Actuación de los turistas

De la misma forma los turistas también llevan a cabo una actuación, al presentarse no sólo ante las estatuas sino también ante cualquiera que pueda verlos. En primer lugar encontramos, los turistas que realizan actos reivindicativos en los que actúan mostrando su agrado y admiración por el espectáculo, no sólo dando la moneda u otro objeto como flores, sino también haciendo gestos como quitarse el sombrero o subir el pulgar. A este tipo de prácticas, en las que un participante pone en juego estrategias para salvar la definición de la situación proyectada por otro, Goffman las denomina, <<*prácticas Proyectivas*>> (Goffman, 1989).



Por el contrario, otro grupo de turistas adopta diferentes estrategias para poder hacer la foto sin echar moneda, actuando como “infractores”, no por el hecho en sí de estar haciendo algo indebido, sino porque su comportamiento evidencia que lo hacen con la conciencia de estar haciendo algo incorrecto ante el otro, por ello asumen actitudes como disimular, tomar la foto desde lejos, o hacer la foto e irse rápidamente como huyendo.



Otro grupo que identificamos son los turistas que hacen la infracción inconscientemente, tal vez porque no entienden las reglas implícitas del intercambio de dinero por imagen, ya que no consideran que el tomar una foto genera la deuda moral de dar una moneda a la estatua. Esto se hace evidente porque su actitud es tan relajada que pueden llegar incluso a pararse enfrente

de todos, tocar la estatua y hacerse una foto con ella, y luego irse de una forma tranquila.

RUTINA

Cuando hablamos de rutina, nos referimos a pautas de acción preestablecidas que se construyen a partir de relaciones reguladas, siendo estas rutinas las que constituyen el orden social. La rutina es una actividad tipificada que ha sido formalizada y se establece como una norma interpretativa de uso. Estas constituyen un saber de la experiencia que ayudan a definir las situaciones, dando señales y previendo circunstancias y actuaciones posibles con el fin de adaptarse (Joseph, 2002).

Al realizar un trabajo tan repetitivo, la estatua establece a través de su experiencia una serie de roles que puede poner en práctica en determinadas ocasiones, a la vez que permite al turista adoptar determinadas rutinas que posibilitan jugar e interactuar con su personaje.

En el caso de las rutinas del indígena, éstas proporcionan una pauta que narra una situación para ser capturada en la imagen. Dentro de su repertorio está el ofrecer el arco a un niño y simular que éste tira la flecha; o poner un cuchillo (sin filo) a un hombre en el cuello; o en el caso de interactuar con una pareja joven, dar el arco al hombre para que éste le apunte, y tomar en brazos a la

mujer simulando estar “robándosela”, sin embargo se presentaron situaciones en que, por ejemplo, el hombre no apuntaba al indígena sino a la mujer; o el niño que si tiraba la flecha. El grado de impredecibilidad en cuanto a la reacción y acción de cada turista, hace que a pesar de la constante repetición de las rutinas, cada situación sea un momento único e irrepetible.



Otro caso es el de los ciclistas, sus rutinas consisten se enfocan en la acción que realizan cuando cobran vida, tratando de estimular a que los demás espectadores echen más monedas. Las variaciones de su rutina son básicamente tres: La primera es que cuando alguien echa moneda a los dos ciclistas, éstos chocan sus manos y empiezan a pedalear; la segunda y tercera es que si alguien echa moneda sólo a uno, el otro reclama con gestos que no le hayan dado a él, y viceversa, (como ya se ha explicado anteriormente). Generalmente ante esta petición alguien le da una moneda al que se está quejando, así cuando los dos han recibido moneda, comienzan a pedalear.



En el caso del Ché, éste por lo general agradece gestualmente y levanta el brazo con el puño cerrado o con la “V” de victoria. Otras veces hace gesto a los espectadores para que se acerquen y les entrega un dulce o imágenes suyas, como ya se ha mencionado. Actualmente ha incluido en su repertorio frases originales del Ché Guevara, con lo que logra llamar la atención y aglomerar gente en torno suyo.



Arlequín y Colombina juegan con su papel de comediantes del arte, haciendo sonidos con bocinas, estornudando ruidosamente, ofreciendo la mano y luego quitándola o haciendo que los niños vayan tras ella de un lado a otro.



GLOSA CORPORAL O EXTERNALIZACIÓN

Otro aspecto que podemos analizar es el que hace referencia al tipo de comunicación no verbal, que se establece entre la estatua humana y el turista.

Cuando hablamos de <<*glosa corporal*>> hacemos referencia al concepto definido por Goffman como el: “*Proceso mediante el cual una persona utiliza claramente los gestos corporales generales para que se puedan deducir otros aspectos, no apreciables de otro modo, de su situación*” (Goffman, 1979:30).

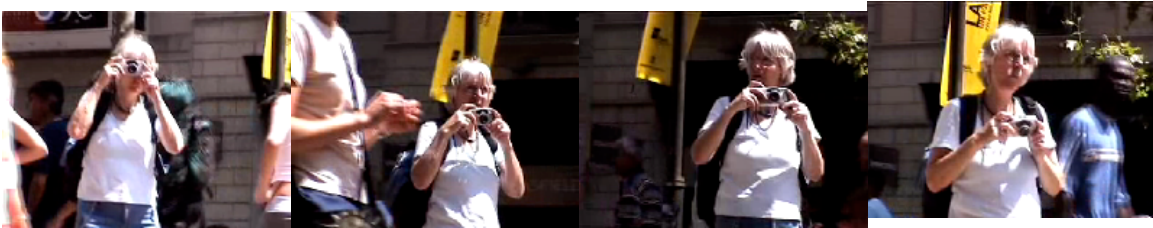
Prestamos especial interés a este fenómeno ya que la comunicación verbal entre las estatuas y los turistas se dificulta principalmente por las barreras idiomáticas, además debe tenerse en cuenta que parte de la propuesta teatral de la estatua humana consiste en la actuación a través de la expresión del cuerpo.

RITUAL

Otro concepto trabajado fue el de ritual, no desde una dimensión sagrada, sino desde las relaciones interpersonales. Tomamos como referencia la siguiente definición: “*El ritual es un acto formal, convencionalizado, mediante el cual un individuo refleja su respeto y consideración por algún objeto de valor último o su representante*” (Goffman, 1979: 78).

En este sentido pudimos ver cómo los turistas ritualizan el mismo acto de fotografiar a la estatua, creándose así un gesto con un tiempo determinado (el cual es muy variable dependiendo del sujeto) en el momento de la toma fotográfica y/o de video. No obstante, es necesario aclarar que el ritual gira en torno a la imagen buscada, y no en torno a la estatua en sí misma. El acto de fotografiar es cargado de esta forma de un respeto y consideración, por su objeto último, es decir, la consecución de una “buena” imagen. Es así como los turistas, hayan aportado o no algún dinero, cargan el proceso de la toma con un ritual personal, que depende de factores relativos como las habilidades técnicas que tengan, su percepción del tiempo, la búsqueda de un encuadre “adecuado”, entre otras. De esta forma apreciamos rituales tan diversos como el turista que, disimuladamente saca su cámara, hace una fotografía en pocos segundos, y continúa su camino; pero también encontramos al turista que, después de haber aportado una moneda, y conciente del derecho que ha obtenido con ello, carga lentamente su cámara, prueba diferentes ángulos de encuadre, y al final, hace la foto, satisfecho de la imagen capturada. Por otro lado, también

observamos el turista que a pesar de estar “robando” una foto desde lejos, se toma todo el tiempo necesario para hacer el encuadre, y espera el momento justo en que no haya nadie en medio entre él y la estatua.



Este ritual se intensifica en otras ocasiones, cuando el turista no sólo busca una imagen de la estatua, sino que quiere registrarla junto a los familiares, amigos o incluso él mismo. De esta forma el ritual se amplía a la escenificación y pose de representación junto a la estatua, además del ritual de la toma mencionado anteriormente. Con este nuevo ritual, el “objeto de valor último” vendría a ser la fotografía (o video) de una doble representación: la de la estatua que hace su papel, y la de sí mismo (y/o sus acompañantes), que se representan hacia los posibles “otros” que los verán en el álbum de familia, en las fotografías o video del viaje, portarretratos, etc.

IV. METODOLOGIA:

Nuestra investigación práctica se basó en un trabajo de campo etnográfico por medio del registro visual y sonoro de diferentes situaciones en que se relacionaban la estatua y los turistas. Con lo anterior buscábamos, por un lado, una relación de familiaridad con las imágenes o sonidos de esa cotidianidad, y por otro lado, una relación de extrañeza con los elementos una vez representados. De esta forma, la materia sensible favorecía el acceso a marcos de la experiencia que, por lo general, no pueden ser vistos² (Grosjean y Thibaud, 2000).

Es así, como por medio de la grabación en video (imagen y audio) por un lado, y la fotografía por otro, analizamos los diferentes tipos de interacción entre estatuas y espectadores, buscando los ritmos, miradas, microhistorias, fragmentos; tratando de captar los movimientos, la creación y disolución de taponamientos, coágulos y relaciones; capturar la “captura” de la imagen turística como ritual de apropiación e intercambio visual entre sujetos desconocidos.

Nuestra intención desde el comienzo fue utilizar la acción de filmar y fotografiar, como parte del proceso de investigación, lo cual nos permitía obtener material que observábamos posteriormente y analizábamos,

² Traducción nuestra.

reflexionando no sólo frente al tema de la investigación, sino también en la forma desde donde nos posicionábamos como investigadores para analizarlo.

Por ello se trabajó desde tres ejes: por un lado se realizó un análisis fundamentado en un marco teórico que proporcionara categorías para analizar las interacciones entre estatua y espectador; en segundo lugar, se realizó un trabajo de campo; por último se construyó un discurso visual a partir del material recolectado, y posteriormente se elaboró este texto, con el fin de hacer una reflexión más profunda que nos permitiera relacionar todas estas experiencias.

Trabajo de Campo

Realizamos un trabajo de campo, por un período aproximado de dos meses, casi todos los días, aunque influyó bastante que el acercamiento se hubiera iniciado hace dos años, como ya lo habíamos mencionado.

Además de la elaboración de un pequeño diario de campo, recolectamos material visual adicional (como por ejemplo tarjetas de las estatuas, obsequios entregados, folletos de información referente a las estatuas y al espacio público)

En la metodología del trabajo de campo buscamos un acercamiento de tipo naturalista, que se centrara en las pequeñas situaciones; y siempre tratando de no interferir en lo más mínimo.

Registro de Video

Los elementos que nos interesó registrar fueron los siguientes:

Por un lado, el concepto de tránsito a través del juego de ritmos que se producen en el transitar, relacionándolo con la influencia que produce la presencia de la estatua; buscando capturar la esencia de los pasos, la pausa del caminante, y la alteración de los flujos. En estas ocasiones la cámara estaba allí puesta sin ser monitoreada por nadie, es decir dejamos que la cámara grabara y registrara lo que pasaba en frente suyo.

Por otro lado, nos interesaron las pequeñas historias surgidas a través de las interacciones que se creaban en este espacio, entre estatuas y turistas. Así la cámara se desplaza a través de diferentes personajes, de sus gestos, expresiones y miradas, buscando el surgimiento del encuentro, y el desarrollo de la interacción. El mayor reto que se presentó aquí, era el procurar no tomar una actitud de espía, y que la cámara no se convirtiera en una mirada vigilante y persecutoria, teniendo en cuenta que algunas veces se hacía necesario seguir a diferentes personajes. El hecho de que en la Rambla estén muchas personas filmando y fotografiando, nos permitió pasar de algún modo inadvertidos. Sin

embargo algunas veces fue inevitable que el sujeto se sintiera filmado, y que su mirada se encontrara con la cámara.

Finalmente pusimos especial interés en la forma como los turistas apropiaban la imagen de la estatua, a través de la fotografía y el video turístico, reflexionando acerca de las diferentes prácticas que se generaban en este proceso.

Registro de Audio

Además del registro del audio que se realizó en el video, se hizo otra captura exclusivamente de sonido, explorando a través del micrófono los diferentes sonidos que se producían a lo largo de la rambla.

En ese recorrido sonoro nos encontramos con diferentes sonidos, como pájaros, pasos de los transeúntes, frases de conversaciones en diferentes idiomas, gritos, risas, monedas golpeando botes de lata, sonido de los vehículos, los sonidos emitidos por algunas estatuas.

Este material se mezcló para crear una pista alterna, que posteriormente fue agregada como segunda pista de audio al video finalizado, con el fin de crear un “murmullo” constante que acompañara a toda la narración, pero conservando el sonido ambiente y real de cada situación filmada.

”La presencia de una melodía oculta o un bajo continuo en el substrato de las motricidades cotidianas ha sido ya sugerida para sustentar la posibilidad de un estudio coreográfico de los usos del espacio público, que consiste en tratar de distinguir, entre la delirante actividad de hormigqueo de las calles... la escritura a mano microscópica, desarrollo discursivo no menos secreto, en murmullo, que enuncias caminando los transeúntes, cuyas actividades motrices son variaciones sobre una misma pulsión rítmica de base” (Delgado, 2001: 37-38).

Registro Fotográfico

“Los turistas utilizan las oportunidades de la foto para capturar y devorar al Otro exótico...” (Crang, 1997: 361)

Por último, la fotografía fue utilizada con el fin de capturar el instante, como forma de registro del contacto entre estatua y turista, por medio de sus actitudes, expresiones, rutinas e interacciones.

Por otro lado, se hizo un registro a manera de fotos turísticas, fotografiando a los turistas que se fotografiaban con las estatuas, tratando de ubicar la cámara lo más cerca posible al fotógrafo de esa escena, para obtener una imagen muy parecida a la fotografía que obtendría este personaje del momento.



Con este procedimiento, no sólo se aprecian las diferentes rutinas y estrategias de las estatuas frente a la pose fotográfica, sino también la pose impredecible del turista frente a la cámara. De esta manera también se crea, por medio de la serialidad de estas fotografías, un compendio de interacciones, cuando el resultado de la interacción se llevaba a cabo por medio de la fotografía: *“Debemos pensar que más que sólo imágenes producidas, estas imágenes [turísticas] son más una serie de escenarios de interacción”*³ (Cohen et al citado por Crang, 1997: 361)

Conflictos y Retos

Aunque nuestro interés de trabajar con estatuas humanas era claro, el mayor dilema que se presentó al abordar el tema al inicio de la investigación, fue el definir el enfoque; pues por un lado nos interesaba la interacción que se presentaba entre las estatuas y los turistas y la relación que se creaba a través

³ Traducción nuestra

de la imagen; pero por otro lado, nos interesaba la historia de quien estaba detrás de dicha máscara y la relación que existe entre este oficio informal con la condición de inmigrante, pues la gran mayoría de estatuas son extranjeras.

Sin embargo decidimos ubicarnos para este trabajo desde la primera postura, pues observamos que en sus relaciones laborales cotidianas, los espectadores no llegan a conocer al sujeto sino al personaje que éste representa, y generalmente no se traspasa este nivel, ya sea porque ni a uno, ni a otro le interesa conocer o dejar conocer una realidad más profunda, o porque no existe el espacio y el tiempo para un intercambio verbal de su experiencia, salvo muy contadas ocasiones.

Por otro lado, en la edición y el montaje del video nos resultó especialmente difícil poder deshacernos de la narrativa y ritmo al que nos tiene acostumbrados los discursos visuales televisivos. En una primera versión del video, nos dimos cuenta que habíamos construido el discurso buscando generar inconscientemente un ritmo que obedecía más a una lógica televisiva, y de la misma forma estuvo presente el hábito de construir la narrativa a través del uso del plano / contraplano, construyendo en algunas ocasiones una realidad construida, que más que un documental, correspondía a una ficción.

Por ello fue necesaria la construcción de una segunda versión, donde se respetara el tiempo de los acontecimientos, y donde se tratara de romper con aquellas dinámicas fragmentarias que estamos acostumbrados a ver, y que

muchas veces reproducimos, sin la conciencia de hacerlo, como creadores visuales.

BIBLIOGRAFIA

AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Arte en la Calle*. Ordenación de las Estatuas Humanas en la Rambla, con Carácter Experimental (folleto), Ajuntament de Barcelona, Districte de Ciutat Vella: Barcelona, 2004

AUGÉ, Marc. *Los "No lugares" espacios del anonimato una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa: Barcelona, 2000

CRANG, Mike, *Picturing Practices: Research Through the Tourist Gaze*, En "Progress in Human Geography", 1997

DELGADO, Manuel. *Ciudad Líquida, ciudad interrumpida*. Ed. Universidad de Antioquia: Medellín, 1999

DELGADO, Manuel. *El Animal Público*. Ed. Anagrama: Barcelona, 1999

DELGADO, Manuel. *Memoria y Lugar. El Espacio Público como Crisis de Significado.* Ediciones Generales de la Construcción: Valencia, 2001

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano.* Ed. Gedisa: Barcelona, 2002

JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología.* Ed. Gedisa: Barcelona, 1999

LEFEBVRE, Henri. *El Derecho a la ciudad.* Península: Barcelona, 1978

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1989

GOFFMAN, Erving. *Relaciones en público: microestudios del orden público.* Alianza: Madrid, 1979

GROSJEAN Michéle y THIBAUD Jean – Paul. *L'espace urbain en méthodes.* Parenthèses: Marsella, 2001

HANNERZ, Ulf. *Exploración de la Ciudad. Hacia una Antropología Urbana.*
Fondo de Cultura Económica: México/Madrid, 1986

STÖSSEL, ANNETTE. *Estatuas Humanas.* Pòrtic: Barcelona, 2003