

# LA PERFORMANCE ANDA SUELTA. CAMINANTES URBANOS EN ESPAÑA Y LATINOAMÉRICA EN EL CAMBIO DE MILENIO

José Manuel García Perera

Universidad de Sevilla  
josegperera@gmail.com

88

Recibido: 31/12/2020 | Aceptado: 31/05/2021

doi:10.30827/sobre.v7i0.17830

## PERFORMANCE ART IS ON THE LOOSE. URBAN WALKERS IN SPAIN AND LATIN AMERICA IN THE CHANGE OF THE MILLENNIUM

**ABSTRACT:** With the irruption of performance art, while the modern city becomes the scene for a union between art and life, walking as a practice is transformed into an artistic activity in itself. This paper focuses on the work of prominent walking performers in the Spanish and Latin American urban environment between the 90s of the 20th century and today, and raises a reflection on walking as an immaterial creative act in the crowded metropolitan space. Between the intimate and the rebellious, the artists develop a series of strategies that allow us to understand to what extent the rhythms dictated by power structures affect our way of inhabiting the city. All of them free themselves from the imposed norms to follow non-traced ways.

**KEYWORDS:** performance, city, walking, Spain, Latin America

**RESUMEN:** Con la aparición de la performance, al tiempo que la ciudad moderna pasa a ser escenario para una unión entre el arte y la vida, la práctica del caminar se convierte en actividad artística en sí misma. El presente artículo analiza el trabajo de destacados performers caminantes en el entorno urbano español y latinoamericano entre la década de los 90 del siglo XX y la actualidad, y plantea una reflexión sobre el caminar como acto creador inmaterial en el espacio masificado metropolitano. Entre lo íntimo y lo contestatario, los artistas desarrollan una serie de estrategias que nos permite comprender hasta qué punto los ritmos dictados por las estructuras de poder condicionan nuestro modo de habitar la urbe. Todos ellos se liberan de las normas impuestas para recorrer caminos propios nunca antes trazados.

**PALABRAS CLAVE:** performance, ciudad, caminar, España, Latinoamérica



## Introducción

Desde aquel 14 de abril de 1921 en el que un grupo de artistas organizó la llamada Grande Saison Dada en París, el caminar se ha convertido en una práctica artística habitual que ha adquirido diversas formas y significados a lo largo de todo el siglo XX, aunque en sus diferentes acepciones siempre persiste un sustrato de crítica callada que extrae su fuerza de la simplicidad del acto. París fue también la ciudad que vio nacer al *flâneur* en el siglo XIX, que sirvió de escenario al deambular surrealista y, más tarde, a mediados del siglo XX, a las derivas situacionistas, que contaron con un sustento teórico avivado por un deseo de ruptura con los modos alienantes de habitar la ciudad impuestos por el capitalismo. Este recorrido, marcado por una balbuceante y episódica unión entre arte y vida, alcanza su clímax con el nacimiento de la performance en la década de los 60 del siglo pasado. La equiparación definitiva que esta disciplina propone entre la obra de arte y la acción posibilita la consideración de la práctica del caminar como obra artística en sí misma, y es a partir de este posicionamiento consciente que podemos reflexionar acerca del desplazamiento del objeto del arte por la experiencia vivida.

El caminar es, cuando todo alrededor se tambalea, una expresión de voluntad férrea, un gesto poético y cuestionador que, primordialmente, en su coreografía simple y perfecta, pone el mundo al alcance del ser humano al tiempo que le da forma. Francesco Careri (2009, p. 20), en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, defiende el nomadismo original del ser humano como un acto creador:

Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje.

El presente artículo, apoyado en una investigación documental realizada a caballo entre España, México y Cuba, propone un estudio cualitativo e interpretativo de la práctica artística del caminar dentro del entorno urbano. La limitación contextual propuesta surge del encuentro personal con ciudades —sus dinámicas particulares, sus entramados, sus gentes— que han sido escenario para algunas de las acciones analizadas, pero también del deseo de seguir indagando en la conexión actual entre dos ámbitos territoriales en permanente diálogo, unidos histórica y culturalmente. La revisión bibliográfica, que cubre publicaciones de diversa procedencia, ha puesto especial atención a la voz de los propios artistas con idea de ahondar en sus motivaciones a la hora de hacer de este acto ordinario un evento artístico. No se pretende aquí describir un recorrido como el que esboza el inicio de esta introducción, pues ya hay publicaciones —sin ir más lejos, el mencionado libro de Careri— que lo hacen con cuidado detalle. Tampoco este escrito se detendrá en las particularidades de las estrategias y categorías que giran en torno a esta praxis y en cuánto hay en ellas de negación, de azar o de conciencia plena. El objetivo aquí es, sobre la base del material que estas publicaciones nos ofrecen, avanzar hacia una nueva generación de caminantes y establecer nexos, sin ánimo de exhaustividad, entre trabajos destacados dentro de la performance hablada

en español a ambos lados del Atlántico desde la década de los 90 del siglo pasado hasta hoy. Con la ciudad moderna como centro pasaremos por alto el caminar en el medio natural, ese que, según Careri (2009), se acciona en el espacio nómada, vacío, contrapuesto al espacio sedentario lleno. No por ello hay que olvidar que ha sido ese caminar el que nos ha legado, con Richard Long a la cabeza, las caminatas más icónicas de la historia del arte.

Los caminantes que destacamos andan en ciudades ya muy andadas, allí donde es difícil encontrar nuevos caminos, pues muchos están ya marcados. El medio natural y, asimismo, los siempre evocadores espacios intersticiales entre lo urbano y lo rural, con sus descampados, *no lugares* y *terrain vague* —que tan interesantes aportaciones han generado de la mano de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Lara Almarcegui—, son tal vez espacios más fácilmente abiertos a la reinterpretación y más atrayentes por su evidente fuerza plástica. De ahí precisamente el interés por acercarnos a esos otros artistas que no trazan sus nuevos senderos en el vacío ni en los límites entre el lleno y el vacío, sino en un espacio sobresaturado de personas, lugares, historias y objetos que constituyen la materia prima con la que modelar el porqué y el cómo de su caminar.

## 1. Sobre la inutilidad y la arquitectura impalpable

El medio en el que nos desenvolvemos, como parte integrante esencial de la construcción de nuestra identidad individual y social, está avocado a un cuestionamiento constante. El ser humano ha asistido al proceso de cambio vertiginoso que nuestros entornos urbanos han sufrido especialmente a partir del siglo XIX, momento en que empezaron a tomar forma las grandes metrópolis que hoy conocemos. A partir de ahí el crecimiento ha sido imparable: masas urbanas de todo el mundo se extienden redibujando sus límites y atrayendo a nuevos habitantes con nuevas necesidades de espacio. La urbe moderna se nos presenta como un escenario cambiante, siempre inacabado, pero no por ello abierto al diálogo. El poder modela las ciudades a su antojo, las planifica, las construye, las derriba y las vuelve a levantar de sus escombros siguiendo esquemas que no tienen en cuenta las necesidades de aquellos que las recorren diariamente. Nos guía una falsa sensación de libertad alimentada por la abundancia de estímulos que la gran urbe nos proporciona, pues lo cierto es que tanto nuestro tiempo productivo como nuestro tiempo de ocio se estructuran alrededor de una serie de actividades previamente planificadas y puestas a nuestra disposición por otros.

¿Es posible habitar la ciudad de manera libre? Entre las diferentes estrategias que han buscado respuesta para esta pregunta las ofrecidas por los situacionistas han sido las que han alcanzado mayor reconocimiento. El espíritu que da sentido a la deriva y a la construcción de situaciones pervive hoy en aquellos que se embarcan en una relectura de la ciudad, ya sean artistas reconocidos de la performance —aunque no realicen estrictamente derivas—, grupos de investigación —como Stalker, con Careri como miembro— o colectivos que organizan recorridos para reactivar las relaciones entre los participantes y el entorno, bien desde un ámbito local sin pretensiones, bien dentro de proyectos

que, con ayuda de las redes sociales, como Global Performance Art Walks, crean una comunidad digital conectada mundialmente.

La deriva, bajo los postulados de la psicogeografía propuesta por Guy Debord, permite alejar la experiencia de la ciudad de lo normativo, generando nuevas dinámicas espaciales e interpersonales (López, 2005). La performance, que es, por naturaleza, cuestionamiento, tiene mucho que decir aquí, pues desde el momento en que pone en juego el cuerpo en relación con el espacio lanza una manifestación sobre nuestro modo de habitar. Cuando el performer ejecuta su acción en el espacio público está revirtiendo los patrones habituales de comportamiento, de tal modo que cualquier acción, incluso el más inocente *flashmob*, constituye un grito, aunque solo sea por su irrupción espontánea allí donde no se la espera. Rodrigo Alonso (2000) nos dice así:

Por su misma naturaleza, la intervención urbana es netamente política, en tanto se perpetra en el seno de la vida ciudadana, sin anuncios ni señales. La mera ocupación o actuación en el espacio público, establece una tensión entre éste y quienes, conmoviendo los órdenes implícitos de la estructura social —su «habitualidad»— se apropian de la ciudad, transformándola en el escenario de sus proposiciones particulares.

Entre espacios abarrotados por arquitectos y urbanistas, los performers, al trazar caminos alternativos, elaboran, por encima de todo, una temporalidad propia, un lapso por completo ajeno en cuanto a ritmo e intenciones a los intereses impuestos que habitualmente condicionan nuestros desplazamientos rutinarios. Esto los une de manera evidente con los situacionistas:

En la base de las teorías de los situacionistas había una aversión al trabajo y la suposición de una transformación inminente del *uso del tiempo* en el marco social: con la modificación de los sistemas de producción y el progreso de la automatización, sería posible reducir el tiempo de trabajo en beneficio del *tiempo libre*. Por tanto, era necesario preservar del poder el uso de este tiempo no productivo que, de otro modo, habría sido encauzado dentro del sistema del consumo capitalista mediante la creación de unas necesidades inducidas. (Careri, 2009, p. 109)

Cuando Esther Ferrer, que ha manifestado su cercanía al espíritu situacionista, ejecuta alguna de las acciones de su serie *Recorridos*, no hace otra cosa que proponer ecuaciones con las variables que son la presencia, el tiempo y el espacio, triada que, como es sabido, constituye el núcleo sobre el que gira su amplia producción. El caminar es el gesto más básico que involucra estos tres aspectos, de ahí que aparezca recurrentemente en sus performances. Con la sencillez aplastante que caracteriza su trabajo, y bajo el lema «Todas las variaciones son válidas, incluida esta», Ferrer propone con este grupo de acciones solo algunas de la infinitud de soluciones posibles para el problema de recorrer un espacio durante un tiempo determinado. Siguiendo su modo de proceder habitual, la artista ha repetido, con variaciones, estas acciones, en espacios expositivos y en la calle, pero en todas sus versiones prima la crudeza de un andar despojado de todo elemento accesorio. Cuando este existe, como en *Se hace camino al andar* (figura 1), su función es la de definir una duración: los rollos de cinta de carroceros que Ferrer pisa a cada paso, además de dibujar su trayecto en el suelo, marcan irremediabilmente el final

de la performance: cuando la cinta se acaba el camino se acaba; no hay pasos más allá. El caminar, habitualmente gesto automático, fácil, se hace aquí plenamente consciente, lento, trabajoso, y guía a la artista por un trayecto urbano antes inexistente, creado sin otro imperativo que el deseo de caminar.



Figura 1: *Se hace camino al andar*, Esther Ferrer, 2019. Flickr, <https://flickr/p/2gdux5L>

Con la creación de situaciones como *Performance a varias velocidades*, *13 acciones para 13 semáforos* o *TA, TE, TI, TO, TU*, Ferrer invita a «reconocer, transitar [...] a vivir un lugar ya existente de distintas maneras» (García, 2014, p. 476), recorriéndolo con el cuerpo, pero también con sonidos —el de la cinta de carroceros al despegarse, el de los pasos, el de la retahíla rítmica de sílabas—, elaborando una cartografía desviada que se mueve entre lo tangible y lo inefable. Al validar todas las versiones posibles de sus partituras, al concebir la suya, la de la artista, como una más entre tantas, y al diseñar sus acciones como esquemas que permiten la intrusión de lo imprevisto, Ferrer, con sus recorridos urbanos, viene a decirnos que «la arquitectura y los espacios se muestran como algo marcado por los intereses de poder, pero también como algo franqueable y plural» (García, 2014, p. 476).

La improductividad defendida por los situacionistas y el absurdo que tiñe las propuestas de Ferrer se dan la mano en *Paradox of Praxis 1* (1997), acción que Francis Alÿs subtitula con la sentencia *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*. Alÿs, belga afincado en México y figura más relevante en lo que a la práctica del caminar se refiere dentro del marco temporal aquí propuesto, ha recorrido de

mil maneras los muchos kilómetros que esa mole urbana que es Ciudad de México le ofrece, estableciendo el caminar como su *modus operandi* predilecto para el conocimiento y la crítica. *Paradox of Praxis 1* comparte con *Se hace camino al andar* el elemento temporal: el bloque de hielo que Alÿs empuja por el casco histórico de la ciudad marca el tiempo de la acción, que finaliza tras más de nueve horas con la desaparición del bloque. El desplazamiento de este hombre encorvado nos deja, entre caminantes erguidos, una imagen capaz de ilustrar por sí sola el carácter fabulador que define toda su producción, el cual aparece como reacción ante las limitaciones de su formación como arquitecto.

El propio Alÿs (1985), citado por Medina (2017, p. 388), describe el momento en que, años antes del inicio de su carrera artística, se enfrenta a una hipotética intervención en el municipio de Palmanova, en Venecia:

No pude convencerme de que añadir materia (un objeto, un sonido o una arquitectura) a este sitio podría en ningún sentido alterar su percepción, ni la percepción de sus habitantes ni la de los extranjeros. Entonces, mi reacción era intentar afectar su memoria: inventé un episodio falso que hubiera tomado lugar en el seno del sitio, escondido en los rincones remotos de su memoria [...] El formato de la fábula se desplegó naturalmente como el único método de intervención posible.

Cuauhtémoc Medina (2017) encuentra en estas palabras el punto de inflexión en su trayectoria: la masa material que el arquitecto coloca en su intervención en la ciudad se ve sustituida por una masa volátil de narración. Esta negación de la arquitectura introduce a Alÿs en una corriente que a lo largo del siglo XX nos ha dejado términos como *contraurbanismo* o *anarquitectura*. Este último, introducido por Matta-Clark, invoca la entropía contra la hiperracionalización arquitectónica, aunque desde un punto de vista radicalmente matérico. Careri (2009, p. 27), también arquitecto, va más allá cuando afirma que «el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas». Careri y Alÿs saben que, ante la imposibilidad de una labor arquitectónica en este sentido, son los artistas los llamados a transformar la ciudad por medio de lo intangible:

Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo. (Careri, 2009, p. 51)

Alÿs «podía plasmar una proliferación interminable de momentos de contacto, atracción, fricción y colisión que operaban en contra de la noción autoritaria de un diseño» (Medina, 2017, p. 391), dando lugar a una serie de «ideas escultóricas [que] eran meros sucesos sociales y materiales» (Medina, 2017, p. 391). Sin materia que añadir, Alÿs inventa relatos y los pone a pasear vivos por la calle, entendiendo que también con ellos construye la realidad.

El bloque de hielo de *Paradox of Praxis 1* (figura 2) puede así interpretarse como el desvanecimiento del arte objetual,

pero también, en términos de improductividad, como un símbolo de la situación del México en crisis de mediados de los 90, momento en que se consolida una economía de supervivencia y de mercadeo que, según Medina (2017, p. 395), se define por «la desproporción entre esfuerzo y efecto». De esta forma, el aforismo *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* se asienta sobre el «principio nodesarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región» (Alÿs y Medina, 2005, p. 174) que nos habla de cómo «las economías del sur son la expresión constante de una modernización fallida» (Alÿs y Medina, 2005, p. 174).



Figura 2: *Paradox of Praxis 1*, Francis Alÿs, 1997. Flickr, <https://flic.kr/p/24cGCJR>

Pero hay muchos Alÿs y muchas leyendas de su caminar urbano: está, además del hombre que empuja un bloque de hielo, ese otro que paseó por La Habana con sus *Zapatos magnéticos* (1994), recogiendo con ellos los despojos del suelo; está ese que recorría las calles en la noche de Ciudad Juárez dando patadas a una pelota ardiente (*Paradox of Praxis 5*, 2013); está ese que destejía su jersey dejando un camino de hilo mientras avanzaba (*Fairy Tales*, 1992); hubo otro que caminó a plena luz del día con un arma hasta ser detenido (*Reenactment*, 2000)... En todos estos recorridos, su figura forastera, alta, delgada, refuerza el aura de leyenda urbana. Su presencia se hace rumor (Segura, 2011), pues, entre la gente, Alÿs pone en práctica un caminar fugaz, inadvertido, como queriendo sembrar la duda de si su paso por las calles es real o solo un cuento propagado por algunos.

El personaje que Jordi Colomer saca de paseo en *Anarchitekton* (Barcelona, Bucarest, Brasilia y Osaka) entre 2002 y 2004 no desentonaría entre las fábulas de Alÿs. Colomer, también con formación en arquitectura, llevaba ya tiempo construyendo ficciones que, a partir de este proyecto, introduce en la vida real. Partiendo de la acción performativa, *Anarchitekton*, cuyo formato final une el vídeo y la instalación, muestra a un hombre —no el propio artista— que se desplaza portando maquetas que replican edificios reales de las ciudades que dan nombre al proyecto. Interesado en la idea de ciudad como estructura desmontable y no fija, el autor reflexiona aquí, como hacen los artistas hasta ahora mencionados, sobre el modo en que la planificación urbanística condiciona nuestro modo de vida. El protagonista de

*Anarchitekton* se apropia de los edificios por medio de la maqueta, los porta en alto, como pancartas o estandartes, y los lleva a hacer un recorrido por diferentes puntos de las cuatro ciudades, desde el lugar en el que se encuentra el edificio real hasta otros por completo diferentes, haciendo así énfasis en una idea de ciudad puzzle, de urbe nómada en continuo movimiento. Este personaje «no deja de correr, como aquellos mensajeros de la *Ilíada*, llevados por un fatum que les hace cruzar las tierras, conscientes del imposible desenlace de los conflictos, sólo impulsados por su velocidad» (Bayer, 2008).

Ante la absurda imagen que se les presenta, quienes se cruzan con el corredor no saben si asisten a una protesta o a una procesión solitaria con un ídolo en forma de edificio, y tampoco el artista se decanta por una u otra opción. Colomer ha expresado su fascinación por las imágenes de la Semana Santa y otras procesiones en relación a la ambigüedad de la propuesta:

Siempre me ha impresionado el contraste entre su valor simbólico, casi mágico y su realidad física, su peso, y el esfuerzo increíble que supone transportarlas. *Anarchitekton* se refiere también a los desfiles organizados en la URSS poco después de la revolución en los que los manifestantes portaban objetos-símbolo [...] y con ellos recorrían la ciudad. Entre la fiesta y la manifestación quedan aún por inventar infinitas formas de transformar la calle. (Benassayag y Colomer, 2006)

## 2. Se hace visible al andar. El caminar como autoconocimiento y como protesta

79

No existe una teoría del caminar, solo una conciencia. Pero puede haber cierta sabiduría involucrada en el acto de caminar [...] Es un estado en el que puedes estar alerta a todo lo que pasa en tu visión y audición periférica, pero totalmente perdido en tu proceso de pensamiento. (Alÿs y Ferguson, 2012)

Incluso dirigiendo la mirada exclusivamente al caminar urbano, este se manifiesta de muy diversas formas, con múltiples temperamentos. En la ciudad se produce el encuentro con nuestro yo social, cultural, ese que nos ha alejado poco a poco de la naturaleza. Sin embargo, recorrer el espacio sedentario de la metrópolis, ese espacio del lleno antes mencionado, no implica un contacto o un diálogo con otros. El bullicio, convertido en murmullo sordo, bien puede llevar, como expresa Alÿs, al aislamiento, a un caminar ensimismado que recorre las calles y a la vez el pensamiento, construyendo nuestra idea de ciudad y de nosotros mismos.

Nieves Correa (2019) describe la acción *Traslaciones 1968-2018* como «un paseo autobiográfico por el Madrid de [su] infancia y adolescencia». La performer traza un itinerario en el mapa de la ciudad —un mapa de la memoria, psicogeográfico— que recorre sin gestos llamativos, con la salvedad de los cambios de calzado en cada una de las doce paradas que jalonan el trayecto. Como en la obra de Esther Ferrer, la desnudez es absoluta: Correa camufla su caminar entre el caminar de la gente; no hay adorno, ni siquiera palabras. Correa anda sola y, aparentemente, nada pasa, porque lo que pasa es invisible. El caminar del ahora pone en relación el lugar y la memoria de un Madrid hoy diferente, no solo porque la ciudad haya cambiado, sino porque esa que

camina y recuerda no es ya exactamente la persona que fue. Igualmente, en su acción para el proyecto *Historias de Madrid* (2014), ideado por el artista Fernando Baena, Correa indaga en la relación entre el recorrido y la memoria de la ciudad, solo que esta vez se traslada a un tiempo histórico no vivido. Echada sobre la espalda de su colaborador Abel Loureda, la artista recorre la distancia cubierta por la línea 1 de metro en 1919, partiendo de Cuatro Caminos hasta llegar a Sol (Correa, 2014). La hazaña, entre heroica y risible, homenajea la inauguración del medio que revolucionó el desplazamiento por la ciudad y, en un ingenioso juego de roles, permite a ambos accionar un modo inédito de paseo: él es el vagón que realiza el esfuerzo y ella es la pasajera que viaja sin mover sus piernas.

Al otro lado del Atlántico, el joven artista mexicano Fausto Gracia desarrolla la mayor parte de sus acciones en el espacio público, alternando pequeños recorridos en los que a menudo son performances compuestas por acciones mínimas. De entre sus trabajos, quizás sea *Ejercicio #1 Línea de resistencia – Residencia Morada* (2013), ejecutado en Chile, el que otorga al caminar un papel más significativo como acto autobiográfico o de autorreflexión. Gracia recorre el puente de dos kilómetros que une las ciudades de Concepción y San Pedro de la Paz cargando con una mochila llena de pertenencias. En su camino se detiene cada veinte metros para inflar y atar al puente una serie de globos —elemento recurrente en su imaginario— que queda como vestigio de su paso. Así, cargado con el peso material de su vida, se va liberando a la vez de otras cargas: «un poco de mi aliento, un poco de mis recuerdos y de mi memoria» (Gracia, 2016), nos dice el artista. Este camino solitario se erige en metáfora de la vida como viaje, del crecimiento, de la pérdida y del encuentro.

El caminar, como la performance, no está obligado a un clímax; puede simplemente extenderse a lo largo de un tiempo indefinido que parece no tener fin. Es la sensación que transmite *Secuencia de un hombre que camina* (2017-2019), videoperformance que ha llevado a Oscar Leone a recorrer territorios diversos de su Colombia natal, desde los campos hasta las ciudades, pasando por aldeas y encrucijadas de autopistas. A medio camino entre la experiencia del viaje transformador y la denuncia, su efigie se mantiene imperturbable: como un matarife extraviado en un reparto de mercancía nunca consumado —otra fábula muy en consonancia con Alÿs—, Leone, cargando al hombro con una pata de res, «pone en evidencia y tensión la lucha por el uso y ocupación de la tierra, cuestiona la historia y la memoria colonial. El caminar propone un viaje íntimo con el territorio, activando su memoria histórica» (Orsini, 2017).

Si Leone marca con su caminata el límite entre lo introspectivo y la visibilización, las performances con cuyo análisis concluye este escrito se decantan claramente por mostrarse, necesidad esta que puede entenderse mejor atendiendo a la relación de opuestos que Fernando Baena (2013), en su texto de presentación para el mencionado proyecto *Historias de Madrid*, establece entre la historia y la performance. Si la primera es la ciencia que se construye a través de la ausencia, de lo que fue y ya no es, la segunda se entrega a la presencia en tiempo real. Precisamente por ello, la performance posee un innegable poder a la hora de hacer visible y

devolver su corporeidad a aquello que se desconoce, que se olvida o que pretende ser ocultado.

Las calles, lugares de visibilización por antonomasia, son testigos habituales de manifestaciones y marchas de protesta. La imagen de la multitud que avanza, símbolo elocuente del alzamiento contra el poder, otorga al caminar un sentido de resistencia, de amenaza, incluso. Estas reuniones, que encierran ya en sí un importante componente performativo, incluyen a menudo performances más conscientes —esto es, estéticamente elaboradas— que pretenden dejar una huella duradera en la memoria colectiva. Cuando el performer acciona su propuesta en el espacio público puede estar guiado por un deseo de protesta que satisfice con la eficacia del acto comunicativo. Así, sepultado por la urgencia de aquello que se denuncia, el caminar parece pasar a un segundo término, pero no por ello carece de relevancia: gracias a él el performer puede elaborar un recorrido con el que releer los lugares por los que transita y, además, como cuerpo que se desplaza, se asegura un contacto más duradero con transeúntes también en movimiento. Se trata de acciones que se valen del caminar más como estrategia para mostrarse que como acto significativo en sí mismo.

*Omar Jerez en el País de las Maravillas* (2013) es un claro ejemplo. La denuncia a ETA que Jerez, con teatralidad efectista, escenifica sigue un recorrido por calles de San Sebastián en las que la banda cometió tres de sus asesinatos. Con un bulto a modo de cadáver entre los brazos, el artista reactiva la tensión del lugar en su caminar, especialmente cuando se acerca a los bares que los simpatizantes de la izquierda *abertzale* frecuentan (Ormazabal, 2013). Por su parte, la sevillana Pilar Albarracín se muestra menos grave en *Viva España* (2004), acción en la cual, como es habitual en su trabajo, denuncia el peso de los clichés del folclore español sobre la formación de la identidad femenina. El registro en vídeo nos muestra a la artista caminando por las calles de Madrid seguida de una charanga que interpreta el pasodoble que da título a la performance. En principio parece no sentirse incómoda, pero a medida que avanza el relato se hace evidente su deseo de huir de un asedio que la convierte en estereotipo a ojos de los demás.

En el ámbito latinoamericano el conflicto político se manifiesta de manera más evidente. Junto a las artistas caminantes que aquí se destacan —Regina José Galindo y Tania Bruguera—, figuras como Teresa Margolles, Ana Mendieta, Raúl Naranjo, Priscilla Monge, Teresa Serrano o el colectivo Tucumán Arde, entre otros muchos, dan forma a un panorama marcado por traumas y tensiones continuas que se hacen palpables en el espacio público:

La ciudad se constituye [...] en un horizonte de conflicto. Las tensiones propias del contexto ciudadano se integran a la obra y se hace imposible pensar en ésta desligada de las condiciones políticas, sociales, culturales y económicas que atraviesan la experiencia viva de la comunidad. Su alejamiento del circuito artístico no sólo redundaría en un cambio de ambiente, sino también en la reconsideración de la obra en función de sus relaciones implícitas con el entorno socio-político y cultural para el que ha sido creada, relaciones que el «cubo blanco» de la galería o del museo tienden a anular. (Alonso, 2000)

Galindo muestra una preocupación constante por «el uso del cuerpo como herramienta artística que irrumpe en el es-

pacio público como una metáfora del cuerpo social [...], con el fin de cuestionar radicalmente los procesos de represión, disciplinamiento y abyección ejercidos durante la guerra» (Villena, 2015, p. 180). En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), la artista realiza una caminata hasta el Palacio Nacional de Guatemala en repulsa por el conflicto armado del país y la candidatura a la presidencia de Efraín Ríos Montt. Galindo lleva una tina con sangre humana en la que sumerge sus pies para dibujar un sendero de huellas. Con esto, elabora «un acto narrativo de defensa y consolidación de la memoria en contra del olvido y de la impunidad de los agentes del estado culpables de genocidio, a partir de la idea de escritura (que deja *huellas* en el tiempo)» (Nanni, 2017, p. 38). Las huellas fijan la memoria de unos hechos que corren el riesgo de ser olvidados, pero lo hacen débilmente, como débil es el propio recuerdo: la acción, «lejos de cristalizar la memoria en un objeto [...], se configura como un discurso formulado de visibilización de lo invisible, de positivización de la ausencia a través de la huella [...], exhibición de lo que no se quiere ver» (Nanni, 2017, p. 41).

Cinco años antes, una irreconocible Tania Bruguera se paseaba por La Habana bajo un disfraz de fetiche africano para reflexionar sobre la «relación entre la fe religiosa y la confianza que tiene un pueblo en la eficacia de sus gobernantes» (Bruguera, 2016). Este ser mitológico, que a cambio de satisfacer deseos exige el cumplimiento de promesas, despertaba para pedir cuentas al gobierno cubano por sus mentiras, liderando una procesión popular movida entre el temor y la esperanza de cambio. La acción, encuadrada en su serie *El silencio del cuerpo*, extrae su fuerza de su poderosa descontextualización: el espíritu de la tierra Nkisi Nkonde, aparición sobrenatural en mitad del ambiente festivo propio de la celebración del cumpleaños de Castro, impone su presencia con un caminar pausado y sin rumbo fijo. Desde su silencio, este cuerpo de madera, tierra y clavos no necesita más que mostrarse para erigirse en guía. Su elocuencia no verbal otorga espacio a la voz del pueblo que camina junto a él.

Con estas últimas acciones, entre deambulares solitarios y marchas colectivas, el caminar, que crea ciudades, que nos lleva al autoconocimiento, encuentra un nuevo reto en la expresión de la injusticia social. El andar silencioso que estos artistas se autoimponen evidencia un deseo de generar imágenes perdurables que reavivan el recuerdo, y no tanto mensajes cerrados en busca de adhesiones rápidas y fáciles. Sabedores del innegable poder del cuerpo como metáfora de la identidad colectiva, como recipiente de anhelos y frustraciones a la vez frágil e inquebrantable, la palabra no tiene cabida, y ahí radica la gran diferencia con respecto a otras manifestaciones públicas que incluyen el caminar: sin lemas, sin llamamientos, sin voces a coro, el relato del caminante se aleja de la evidencia, se abre al desconcierto, tratando de calar más hondamente en aquellos que se cruzan en su camino.

### 3. Conclusiones

El caminar como práctica artística en el entorno urbano ofrece numerosas caras que reflejan desde inquietudes personales del artista hasta respuestas a demandas sociales

acuciantes. Atendiendo a los dos ámbitos propuestos, el español y el latinoamericano, queda patente en el segundo una necesidad perentoria de utilizar la ciudad como escenario para condenar la violencia y la desigualdad social. Lo que Cuauhtémoc Medina (Allys y Medina, 2005, p. 93) llama «la neurosis latinoamericana del arte político» se explica por la conflictividad y la crisis persistente que estos países arrastran desde la época colonial. Medina (Allys y Medina, 2005, p. 93) se lamenta por la obsesión del artista latinoamericano por definirse desde el binomio «ideológico-ilustrativo o abstracto-irresponsable». Por su parte, el performer argentino Silvio de Gracia (2007) asevera que «La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana». No es de extrañar, por tanto, teniendo en cuenta además la citada naturaleza política de toda intervención urbana, que la ciudad sea a menudo entendida como escenario en el que trazar recorridos de visibilidad para ciertas realidades que pretenden ser silenciadas por el poder. En este sentido, el ámbito español ofrece, en el marco temporal que delimita la investigación, un panorama no tan apegado al compromiso político, más proclive a la abstracción y al entendimiento del caminar en la performance como gesto elemental que involucra cuerpo, tiempo y espacio.

Esto no implica, como ha podido verse, una separación absoluta entre gestos abstractos y gestos políticos; los apartados temáticos que estructuran este escrito son fluidos, osmóticos, igual que la ciudad que estos artistas pretenden generar con su andar. Con el objetivo de hacer ciudad —independientemente de sus intereses particulares— y contra las manifestaciones grandilocuentes del poder, les une una inclinación hacia las acciones mínimas, ilógicas, que quiebran la cadencia de un espacio —el de la urbe moderna— donde todo está reglado, donde no hay hueco para la sorpresa y el extrañamiento. El caminar del artista en la ciudad se erige aquí, ya sea lúdico o grave, por su sola condición de evento artístico raptado de su localización normativa, en movimiento cuestionador, poderoso y crítico.

Proyectar sobre nuestros recorridos habituales una mirada no aplanada por la costumbre es una manera de habitar libremente la ciudad. Mediatizado por la íntima experiencia y no por las direcciones ya marcadas, todo caminar no normativo, no alienado, parte de evocaciones para alejarse de las verdades absolutas. La performance, que siempre tiene algo de inefable, de enunciado abierto a la interpretación, empuja al espectador a la acción, lo invita a trazar y a recorrer sus propios caminos por medio del gesto más sencillo que se pueda imaginar. Caminar así es repensar una ciudad fluida, saludablemente entrópica, plural, un nuevo espacio para cada uno de los cuerpos caminantes que lo ocupan, lo modifican y, al fin y al cabo, le brindan su razón de ser.

## Referencias

- Alonso, R. (2000). *La ciudad-escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana*. Jornadas de Teoría y Crítica. VII Bienal de la Habana, Cuba. [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/edad\\_escenario.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/edad_escenario.php)
- Allys, F. y Ferguson, R. (2012, 9 de abril). El rebote. *Unreal Nature*. <https://unrealnature.wordpress.com/2012/04/09/el-rebote/>
- Allys, F. y Medina, C. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Turner.
- Baena, F. (2013, 15 de julio). *Historias de Madrid*. Fernando Baena. <http://www.fernandobaena.com/works/historias-de-madrid/>
- Benassayag D. y Colomer, J. (2006). *Anarchitekton. Habitar el decorado*. Jordi Colomer. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=70>
- Brayer, M. A. (2008). *Anarquía-arquitecton*. Jordi Colomer. <http://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&id=37>
- Bruguera, T. (2016). *Destierro*. Tania Bruguera. <http://www.taniabruquera.com/cms/104-1-Destierro.htm>
- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Correa, N. (2014, 20 de junio). *Historias de Madrid: Inauguración de la Línea 1 del Metro*. Nieves Correa. <http://www.nievescorrea.org/historias-de-madrid-inauguracion-de-la-linea-1-del-metro/>
- Correa, N. (2019, 9 de abril). *Traslaciones 1968-2018*. Nieves Correa. <http://www.nievescorrea.org/traslaciones-2/>
- De Gracia, S. (2007). Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia. *Performancelogía*. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>
- García, C. (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* [Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández]. RediUMH. <http://hdl.handle.net/11000/1867>
- Gracia, F. (2016). *Ejercicio #1 Línea de resistencia – Residencia Morada*. Fausto Gracia. <https://faustogracia.wixsite.com/fgracia/ejercicio1morada>
- López, S. (2005). *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva. Indagación en las metodologías de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/823>
- Medina, C. (2017). *Abuso mutuo*. RM Verlag.
- Nanni, S. (2017). Cuerpo y memoria ¿Quién puede borrar las huellas? *Centroamericana*, 27(2), 29-43. <https://www.centroamericana.it/2018/04/13/fascicolo-27-22017/>
- Ormazabal, M. (2013, 2 de mayo). Una performance contra ETA para homenajear a las víctimas. *El País*. [https://elpais.com/ccaa/2013/05/02/paisvasco/1367500296\\_386383.html](https://elpais.com/ccaa/2013/05/02/paisvasco/1367500296_386383.html)
- Orsini, J. (2017, 1 de noviembre). *En este vídeo de aproximadamente diez minutos, el artista samario Oscar Leone camina por la carretera que comunica con las ciudades* [Comentario al vídeo *Secuencia de un hombre que camina 2*]. Vimeo. <https://vimeo.com/240826765>
- Segura, J. (2011). Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Allys. En *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local* (pp. 363-373). Centro de investigación Arte y Entorno y Universidad Politécnica de Valencia.
- Villena, S. (2015). El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3(1), 172-197.