



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



TEATRALIDAD DE LA VIDA COTIDIANA
LA PRESENTACIÓN DEL VAGONERO COMO PERSONAJE PRINCIPAL
DEL ESPACIO PÚBLICO METRO, A PARTIR DE SU COMUNICACIÓN
NO VERBAL

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
ESPECIALIDAD PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL
PRESENTA

ANA MARIBEL BELLO MALAGÓN

Asesor: Mtro. Gustavo De la Vega Shiota

México, D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Pero sea alegre o triste el semblante que asumamos, al adoptarlo y acentuarlo definimos nuestro humor prevaleciente. De aquí en adelante, mientras continuemos bajo el hechizo de este autoconocimiento, no solo vivimos si no actuamos; componemos y representamos el personaje que hemos elegido, calzamos el coturno de la deliberación, defendemos e idealizamos nuestras pasiones, nos estimulamos elocuentemente a ser lo que somos, devotos o desdeñosos o descuidados o austeros; hablamos a solas (ante una audiencia imaginaria) y nos envolvemos graciosamente en el manto de nuestra parte inalienable. Así vestidos, solicitamos el aplauso y esperamos morir en medio de un silencio universal. Declaramos vivir de acuerdo con los elevados sentimientos que hemos manifestado, así como tratamos de creer en la religión que profesamos. Cuanto mayores las dificultades, mayor es nuestro celo. Por debajo de nuestros principios proclamados y de nuestra palabra empeñada debemos esconder asiduamente todas las desigualdades de nuestro humor y nuestra conducta, y esto sin hipocresía, ya que nuestro carácter elegido es más verdaderamente nuestro que el flujo de nuestros sueños involuntarios. El retrato que pintamos de este modo y exhibimos como nuestra verdadera persona puede estar hecho según el gran estilo, con columnas y cortinados y paisajes distantes y señalando con el dedo un globo terrestre o la filosófica calavera de Yorick; pero si este estilo es innato y nuestro arte vital, cuanto más transmute a su modelo, más profundo y verdadero será el arte. El busto severo de una escultura arcaica, que apenas humaniza el bloque de piedra, será más justa expresión de un espíritu que el aspecto embotado que tiene el hombre por la mañana o sus muecas casuales. Todo aquel que está seguro de su inteligencia, u orgulloso de su cargo, o ansioso por su deber, asume una máscara trágica. Se delega en ella y a ella transfiere casi toda su vanidad. Si bien está vivo y sometido, como todo lo existente, al flujo debilitante de su propia sustancia, ha cristalizado su espíritu en una idea, y más con orgullo que con dolor ha ofrendado su vida en el altar de las musas. El autoconocimiento, como cualquier arte o ciencia, vierte su materia a un nuevo medio, el medio de las ideas, en el cual pierde sus viejas dimensiones y su antiguo lugar. Nuestros hábitos animales son transmutados por la conciencia en lealtades y deberes, y nos volvemos «personas» o máscaras.

George Santayana

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Francisco Bello y Socorro Malagón.
A mis hermanos Lili, Frank, Mony, Yeli y Valekukis, así como a los nuevos integrantes de la familia Yan, Ángel y Santiago.
A la tía Lupe y tía Toña.
A mi persona favorita Gasde Hunedy.
A mis otros hermanos Gabriela Mejía y Julio Godoy.
A Javier Campos por el acompañamiento visual.
A mi asesor Gustavo de la Vega, por la continuidad en el camino.
A mis sinodales Viridiana Martignon, Rolando Chia, Nieves Pliego y Humberto Pineda.
A los Vagoneros de la Línea 9, tramo Chabacano-Pantitlán, mis actores subterráneos.
A la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
Y a todos los que de manera directa o indirecta contribuyeron a la realización de esta investigación.

Con sinceridad, Gracias.

ÍNDICE GENERAL

Prólogo. Breve historia de la Comunicación No Verbal (CNV).....	5
Introducción.....	11
Capítulo I El espectáculo de la Comunicación No Verbal.....	16
1.1 Teatralidad de la cotidianeidad.....	17
1.2 Cuerpos.....	24
1.2.1 Encuentro de cuerpos: la inter-acción.....	26
1.3 ¡Sin palabras!.....	28
1.3.1 Entonces... ¿Qué es la Comunicación No Verbal?.....	31
1.4 El Teatro de Erving Goffman	33
Capítulo II Escenario subterráneo.....	38
2.1 Espacio	39
2.2 Espacio público.....	42
2.3 El nacimiento de un espacio: Sistema de Transporte Colectivo Metro.....	45
2.4 Escenario naranja: intercambio social y actoral.....	48
2.5 Escenario café.....	54
Capítulo III Vagonero.....	58
3.1 Persona.....	59
3.2 Actor.....	62
3.3 Personaje: Vagonero.....	69
3.3.1 ¿Quién es?.....	70
3.3.2 ¿Qué hace?.....	72
3.3.3 ¿Cómo lo hace?.....	74
3.3.4 ¿Con quién lo hace?.....	80
Capítulo IV Sin público no hay espectáculo.....	86
4.1 ¡Grandes espectáculos para grandes públicos!.....	87
4.2 Viajero ordinario del tren subterráneo: Usuario.....	90
4.3 Dime como te mueves y te diré quién eres.....	94
4.4 El síndrome del usuario.....	98
4.5 Manipulador inconsciente.....	107
4.6 El invitado involuntario: estimado público espectador....	110
Capítulo V El acto final.....	113
5.1 Como un pájaro en el alambre.....	114
5.2 Vagonero en el país de las maravillas.....	121
Conclusiones	136
Nota final	141
Bibliografía	145
Anexo	

Prólogo

Breve historia de la **Comunicación** No Verbal

I have found the missing link between the higher ape and civilized man; it is we.

"Nosotros somos el eslabón perdido, tanto tiempo buscado, entre el animal y el hombre auténticamente humano".

Konrad Lorenz

La vida cotidiana, en ocasiones, suele parecerse a un juego en el que los participantes se enfrentan sin la necesidad de hablar. Entonces, se mueven estratégicamente en todas direcciones, esquivan, chocan, aceleran, retroceden y hacen todo lo necesario para lograr sus objetivos; reaccionan a cada movimiento emitido por aquel que impida su juego o aparezca cerca de él, es como un pequeño enfrentamiento que adquiere valor sólo cuando se encuentran; estos encuentros están cargados de diversas formas de expresión que emanan del cuerpo en forma de gestos, posturas, miradas y todo tipo de posibilidades de manifestación. Se trata de una comunicación silente que suele ser subestimada y poco valorada, sin embargo es vital, natural y necesaria en todo ser humano y en su interacción con los otros; ha perdido un tanto la batalla ante la cotidianidad y las velocidades exigidas por la vida, no obstante, está ahí, constante y visible para aquel que de vez en cuando decida frenar, tomar un descanso y recuperar el asombro perdido al observar otros cuerpos y sus manifestaciones, pues como diría Edward T. Hall¹: "Los que mantenemos abiertos los ojos podemos leer volúmenes enteros en lo que contemplamos nuestro alrededor." El cuerpo no sólo es la principal herramienta de expresión humana, también es la mejor vía de comunicación.

No es casualidad que una publicidad expuesta dentro del Metro de un maniquí que, gracias a un material flexible, gesticula para promocionar una marca, impresione al grado de ocasionar tumulto en la estación. Y es que cuando nos detenemos a observar esa otra parte de la comunicación que *no es verbal* podemos descubrir todo un mundo de mensajes. De ahí el fin de abordar y revalorar a la Comunicación No Verbal, a pesar de encontrarnos en un mundo que sublima las palabras; de ahí la idea de hacer resurgir este tipo de comunicación no sólo como complemento de lo no verbal, sino como un medio de intercambio humano relevante y significativo en sí mismo pero poco observado y estudiado.

Lo *No Verbal* nace al mismo tiempo que el hombre, me aventuro a pronunciar que la *Comunicación No Verbal (CNV)*² también; el cuerpo de un recién nacido ofrece un

¹ Antropólogo estudioso de la proxémica.

² A partir de este momento se entenderá la expresión Comunicación No Verbal con la abreviación de sus

movimiento corporal de manera *natural* como signo de vitalidad (quizá a la par del primer lloriqueo), brinda un mensaje de por medio: me muevo porque estoy vivo, hay un receptor que recibe tal mensaje y lo codifica, entiende que la criatura está bien. En tanto que haya un *emisor*, un *receptor* y un *mensaje*, hay un *proceso de Comunicación*, y al ser una manifestación meramente corporal, se trata de una *Comunicación No Verbal*. Es una expresión primaria de comunicación humana, de *naturaleza humana*, que al interactuar con su *medio*, con su *contexto cultural y social*, se desarrolla y adquiere mayor complejidad, de ahí la evolución del hombre, llevar lo natural al terreno cultural.

Cuando nacemos no hay nada que determine nuestra primera manifestación y sin embargo, nos movemos, es una necesidad natural. Esta necesidad *natural*, este movimiento y manifestaciones que el hombre presenta, se adaptan y modifican al interactuar dentro de un medio que hace de contexto social-cultural, entonces aprende nuevas formas de expresión: los primeros años de nuestra vida dependen de nuestra Comunicación No Verbal (CNV), lloramos cuando tenemos hambre, aunque no sabemos qué nos alimentará, el olor a leche del pezón de la madre nos dirige, vamos estableciendo un primer vínculo afectivo con nuestros padres, las caricias, llanto, sonrisa, es lo que principalmente utilizamos; comienza a desarrollarse y moldearse cada estímulo no verbal, sin embargo “a partir del momento en que los infantes alcanzan suficiente eficiencia verbal, la capacidad natural para comprender el significado de las expresiones faciales, las gesticulaciones y las posturas se debilitan.”³

Gran parte de nuestro comportamiento corporal porta tanto aspectos *innatos* como *aprendidos*⁴, las fuerzas biológicas y culturales intervienen en el desarrollo del hombre y su evolución. **Charles Darwin (1809-1882)** fue uno de los primeros investigadores interesados en la evolución de la especie, aunque sus estudios tenían que ver con el comportamiento animal buscaba una similitud de éste con el comportamiento del hombre, de ahí su obra ***La expresión de las emociones en los animales y el hombre (1872)***, uno de los primeros trabajos relacionados con el estudio formal de la Comunicación No Verbal.

siglas CNV, diferenciándose del uso dado por estudiosos de ésta, quienes utilizan las mismas siglas para referirse a Comportamiento No Verbal (Pio Ricci), siendo éste parte integrador de la primera. El uso del término Comportamiento se inclina hacia disciplinas de corte psicológico, mientras que el de Comunicación trata más de un lenguaje como tal, que conlleva a un proceso comunicativo donde no se descarta el involucrar al Comportamiento como parte de la Comunicación.

³ Sergio Rulicki. *Comunicación No Verbal*. Como la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos, p. 19.

⁴ Ekman y Friesen fueron dos de los investigadores más importantes en el estudio del comportamiento humano y su evolución a partir de causas biológicas y culturales; resumen tres fuentes principales de nuestro comportamiento no verbal: a) programas neurológicos heredados, b) experiencias comunes a todos los miembros de la especie y c) la experiencia variable de acuerdo con la cultura, la clase, la familia o el individuo. Llevaron a cabo tres estrategias de investigación: a) datos recogidos a partir de la privación sensorial; b) datos a partir de los primates no humanos que muestran la continuidad evolutiva de una conducta que alcanza hasta nuestros parientes más cercanos, los primates no humanos y c) datos a partir de estudios multiculturales.

Véase al respecto: Knapp Mark, *La comunicación No Verbal*, p. 20. Cabe mencionar que sus estudios fueron realizados después de la obra de Charles Darwin.

La obra de Darwin fue de gran influencia en el estudio de las expresiones faciales, no sólo despertó el interés de los más destacados etólogos y zoólogos⁵, sino también de investigadores sociales que comenzaron a trasladar estudios significativos de la etología animal a la etología humana, es decir, del comportamiento de los animales al de los hombres. Es así como **Karl R Von Frisch**, junto con **Konrad Lorenz** y **Nikolaas Tinbergen**, realizaron estudios con las abejas, comprobando que su lenguaje es innato, a partir de ello descubrieron que los animales nos dan constantes lecciones comunicativas de la única forma que saben hacerlo (ante nosotros): no verbalmente.

Es así como los estudios del comportamiento animal y humano comenzaron a realizarse de manera simultánea; en el terreno humano, hubieron obras como *The Variations of Human Physique*, (*Las variedades del físico humano*), de **William Herbert Sheldon** (1898-1977), quien identificó en 1940 tres tipos corporales básicos: el endomorfo (el tipo redondo, blando, gordo), el mesomorfo (el tipo atlético, muscular) y el ectomorfo (el tipo huesudo, frágil, delgado). Por otro lado estaba *Gesture and Environment* (Gesto, Raza y Cultura) de **David Efron**, quien introdujo modos innovadores de estudiar el lenguaje del cuerpo ya que estableció el importante papel de la cultura en la formación de gestos, además de fijar un marco de clasificación de los comportamientos no verbales que sigue vigente⁶ a través del análisis del “comportamiento gestual de los grupos de inmigrantes italianos y judíos que vivían en Estados Unidos...concluyendo que las diversas maneras de gesticular dependen del ambiente en el cual los individuos viven y del contexto cultural con el que se identifican.”⁷

De esta forma fueron apareciendo nombres e investigaciones que acrecentaban el estudio de la Comunicación No Verbal, campos como la **Kinésica**, **Proxémica**, **Paralingüística**. El antropólogo **Ray L. Birdwhistell**⁸ (1918-1994) es conocido como el padre de la Kinésica⁹ por su obra *Introducción a la Kinésica* (1952), y **Edward T. Hall** como el padre de la Proxémica con *El silencio del lenguaje* (1959). El primero mostró la relación gestual que se presenta en un encuentro emocional cotidiano humano y el segundo estudió las diferentes distancias utilizadas en la interacción social y animal.

A su vez, **Paul Watzawick** (Austria 1921-2007 E.U.), uno de los principales teóricos de la Teoría de la Comunicación Humana, refiere en uno de sus axiomas a la **Comunicación Analógica**, es decir, la Comunicación No Verbal, como aquello que incluye todos los movimientos corporales, posturas, gestos, expresiones faciales e inflexiones de voz que contribuyan al proceso de comunicación. Watzawick sugiere

⁵La etología y la zoología son ciencias que se encargan del estudio de los animales y su comportamiento, entre los principales investigadores encontramos a Konrad Lorenz (Zoólogo y Etólogo, Austria 1903-1989), Nikolaas Tinbergen (Etólogo y Ornitólogo, Holanda, 1907-1988), Otto Koehler (Biólogo , Alemania, 1889-1974), Eibl-Eibesfeldt (Zoólogo y Etólogo humano, Austria, 1928-) y Karl R. Von Frisch (Zoólogo y Etólogo humano, Alemania, 1886-1982).

⁶ Véase Mark L. Knapp. *La comunicación no verbal*, p.10.

⁷ Ángel Cuñado Y. *Proxémica y gestos de apertura y cerrazón*. En la película Historia de lo nuestro (History of Us) [Publicación en línea] Disponible en internet: http://www.euskalnet.net/ayuste/Docs/CNV_Historia_de_lo_Nuestro.pdf [Fecha de acceso: 13 julio 2010].

⁸ Véase también: Ray L. Birdwhistell. *El lenguaje de la expresión corporal*. Gustavo Gili, 1970.

⁹ Véase: Flora Davis. *La comunicación no verbal*, p. 25.

que la comunicación analógica tiene sus raíces en periodos muchos más arcaicos de la evolución humana. Menciona que el hombre es el único organismo que utiliza tanto modos de comunicación analógica como digital¹⁰; cabe mencionar, resume Watzlawick, que el aspecto del contenido se transmite en forma digital, mientras que la relación comunicativa es siempre analógica.

Por su parte, **Albert Mehrabian** autor de *El mensaje silencioso*, clasificaba la conducta como verbal y no verbal utilizando la dicotomía explícito (verbal), implícito (no verbal); realizó investigaciones en 1967, al igual que **Ray Birdwhistell** (en 1955), para determinar el uso de lo no verbal ante lo verbal en un encuentro entre dos individuos. Para averiguar la relación existente entre la forma de hablar y las distancias en toda comunicación interpersonal, se hizo la siguiente pregunta: ¿qué porcentaje de significado proviene de la banda verbal y cuánto de la banda no verbal? En el caso del primero se obtuvieron los siguientes resultados:

Mensajes del cuerpo.....	55 %
Paralenguaje ¹¹	38 %
Palabras.....	7 %

Total.....100 %¹²

Vemos entonces que en una Comunicación Cuerpo a Cuerpo, lo más importante son los signos no verbales (93 %). El contenido puramente verbal sólo tenía una importancia relativa (del 7 %).

En este sentido, **Birdwhistell** (1955) afirma, acercándose al autor anterior, que del 60 al 65% de significado en una situación social se comunica de forma no verbal. **Philpott** (1983) basándose en un análisis estadístico llega a la conclusión de que el 31 % de variación de significado puede atribuirse al canal verbal, dependiendo el resto de la interacción de los aspectos no verbales y verbales.¹³

A pesar de la presencia de conceptos relacionados con lo no verbal, es hasta el año de **1959** cuando se edita el primer libro bajo el título de “Comunicación No Verbal”, siendo titular el psiquiatra **Jurgen Ruesch**¹⁴ y el fotógrafo **Weldon Kees**. En las décadas de 1960 y 1970 creció el interés por la CNV a través de estudiosos como Argyle, Leache, Davitz, Dittmann, Goldman-Eisler, Eibl-Eibesfeldt, Flora Davis, Blurton Jones,

¹⁰ La Comunicación Analógica utiliza como elemento oponente a la Comunicación Digital o Codificada.

¹¹ Paralenguaje: Categoría de CNV referente no a lo que decimos verbalmente (contenido), sino a los mensajes que emitimos según la forma en que hablamos (cómo lo decimos). Fernando Poyatos es el investigador más importante en esta materia.

¹² José Lorenzo, García. *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, p. 28.

¹³ Recientemente autores como Monste Urpi (2004) siguen manteniendo como parte del contenido de su obra dicho esquema comparativo, sin modificar porcentajes.

¹⁴ Jurgen Ruesch (1909) es un escritor y psiquiatra suizo-estadounidense interesado en conceptos de Comunicación Humana.

Thorpe, Hess, Kendon, Mehrabian, Rosenthal, Scheflen, Sommer, Trager, Paul Ekman y Friesen, los dos últimos aportando una base teórica para el estudio de lo No Verbal.

Paul Ekman y Wallace V. Friesen, con la revisión de la obra de Darwin, dieron continuidad al estudio de lo No Verbal, intentando encontrar una codificación de la CNV y un método de investigación para aplicarlo en los estudios transculturales. Una de las mayores aportaciones de Ekman y Friesen se vería reflejada en el artículo publicado en 1969 "The repertoire of non-verbal behaviour: categories, origins, usage and coding", en el cual realizaron una exhaustiva categorización del comportamiento no verbal, describiendo cinco categorías, distinguiéndolas según su uso, origen y codificación: emblemas, ilustradores, reguladores, adaptadores y expresiones o manifestaciones de afecto o emoción. De esta manera se pretendía lograr un estudio sistematizado y estructurado de la CNV.

A partir de los años 70, los descubrimientos arrojados por los estudios de lo No Verbal comienzan a utilizarse de manera muy superficial, esto es, la información adquiere un trato muy particular donde la gente hace un uso equivocado del manejo de la conducta no verbal al tratar de encontrar una pareja o descubrir un engaño; en este sentido, comienza a desfigurarse el aprovechamiento del conocimiento de la CNV desde el trasfondo científico.

En fechas más recientes, se ha explorado y estudiado de manera más formal la CNV, apareciendo autores contemporáneos como Sergio Rulicki, investigador norteamericano que mantiene proyectos y seminarios abiertos sobre temas relacionados con la CNV que han sido retomados por jóvenes investigadores. Según Rulicki,¹⁵ actualmente, el estudio de la CNV se ha aplicado en áreas de realidad virtual, animación computarizada y robótica, dado que la interacción con agentes humanos intangibles, robots, resulta más creíble cuando representa fielmente los patrones de la CNV, sobre todo aquellos que expresen las emociones.

Por otro lado encontramos a Fernando Poyatos, quien en sus volúmenes de **La Comunicación No Verbal** además de retomar la trilogía Kinésica, Paralingüística y Proxémica, desde una postura sistemática y cultural, da un tratamiento interdisciplinar a su obra lo cual le ha llevado a la organización de diversos simposios a nivel internacional, manteniendo como base teórica a la Comunicación No Verbal; algunos de éstos son: "Fonética, Antropología y Etnología", "Psicología (Aplicada y Transcultural)" y "Sociología y Semiótica".

La interrelación entre la cultura y la naturaleza a la que alude esta tercera vía de enfoque, observa la comunicación no verbal como "un campo que agrupa una gran variedad de disciplinas tanto dentro de las ciencias sociales como de las ciencias naturales."¹⁶ Asimismo se ha señalado que "Desde el primer momento, los estudios de comunicación no verbal se caracterizaron por su interdisciplinaridad, persiguiendo el

¹⁵ Véase: Sergio Rulicki y Martín Cherny. *Comunicación No Verbal. Cómo la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, Editorial Granica, Buenos Aires, 2007.

¹⁶ Helena Álvarez de Arcaya. *La comunicación no verbal. Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas*, 2003, (Publicación en línea). Disponible en internet: http://www.ugr.es/~pwlac/G19_19Helena_AlvarezDeArcaya_Ajuria.html [Consulta Lunes, 23 de marzo 2010].

objetivo de su naturaleza se produjo un volumen interdisciplinario con trabajos valiosos e innovadores de especialistas de la talla del historiador de arte Gombrich, el antropólogo Leach, el etólogo Eibl-Eibesfeldt, los psicólogos Argyle y Blurton Jones, el lingüista Cristal, el zoólogo Thorpe, etc.”¹⁷

Es así como disciplinas como la Fonética, Antropología, Etnología, Etología, Psicología, Sociología, Lingüística, Arquitectura, Medicina, Comercio, Relaciones Internacionales, Turismo, Publicidad, Literatura, Fotografía¹⁸, Pintura, Cine¹⁹, Teatro, Comunicación, Cosmética, Deportes, entre otras, se han valido de los estudios de lo No Verbal y aunque parezcan campos alejados de la disciplina, son aprovechados de manera importante.

Cabe mencionar que el estudio de la Comunicación No Verbal a pesar de que ha buscado mantener una base teórica, una estructura sistemática, continúa siendo complejo, puesto que involucra procesos tanto conscientes como inconscientes que intervienen en la voluntariedad de los actos y esto dificulta la tarea del observador, puesto que los grados encontrados dentro de nuestros estímulos no verbales son indefinidos y, por tanto, entran en terrenos subjetivos. No obstante, esa dificultad inevitable es contrarrestada por la veracidad que podemos encontrar en la CNV. A pesar de que en un encuentro con otra persona ponemos gran atención en lo que nos dice, nuestro juicio final estará determinado por la forma en que nos dice, es decir, por lo que nos cuenta con el cuerpo²⁰.

Sin embargo, en la complejidad encontrada en el estudio de la Comunicación No Verbal, el misterio hallado en el movimiento del cuerpo es lo que justamente motiva a los interesados a mantenerse firmes y constantes en procurar definir o acercarse a aquel camino bifurcado; después de todo, siempre habrá material disponible y un cuerpo que observar.

¹⁷ Fernando Poyatos. *La comunicación No Verbal “Cultura, Lenguaje y Conversación”*, p. 17.

¹⁸ En una novela corta, **Nocturno indio**, el escritor italiano Antonio Tabucchi retoma una fotografía para describir un detalle ampliado de un retrato tomado por Tina Modotti. Éste mostraba a un joven negro, únicamente la cabeza y los hombros, portando una camiseta deportiva con un eslogan comercial, un cuerpo atlético, una expresión de gran esfuerzo en su cara, los brazos levantados como celebrando un triunfo; obviamente está rompiendo la cinta de la meta con el pecho, en los cien metros, por ejemplo”. Luego describe la fotografía completa: “ A la izquierda hay un policía vestido como un marciano, con un casco de plexiglás en la cabeza, botas largas, un fusil apoyado contra el hombro, la mirada feroz bajo la feroz visera. Le está disparando al negro. Y el hombre huye con los brazos en alto, pero ya es hombre muerto”. Con este ejemplo podemos ver lo interesante que es observar una fotografía sin pie de foto y leer sólo el lenguaje no verbal y luego confirmarlo o aclararlo con el pie.

¹⁹ Los filmes de los grandes directores clásicos como Einsestein, Pudovkin, Lang, Hitchcock, Lubitsch, Wilder, Hawks, Ford, Welles, Bergman, Dreyer, Lewistone, Mankiewicz, ó españoles como Buñuel o Carlos Arévalo, están plagados de referencias de CNV. El lenguaje de los objetos, los *leit-motivs*, simbolismos, emociones, antecedentes visuales...son referencias obligadas para que sus obras perduren a lo largo de muchas décadas. Cabe mencionar que lo que se conoce popularmente como toque Lubitsch no es sino un manejo perfecto de las claves de CNV. Véase al respecto: García, José Lorenzo. *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, Editorial Universitas, Madrid 2000, p. 27

²⁰ Juddee K. Burgoon, comunicóloga estadounidense, presentó en 1985 un estudio sobre la ventaja y superioridad de la banda verbal y no verbal, encontrando mayor veracidad en los actos no verbales. Véase: José Lorenzo García. *Comunicación No Verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, p. 19.

Introducción

El inicio de esta investigación tuvo lugar como parte de un acto cotidiano que acaeció en aquellos días en que jugaba aún el rol de estudiante, al tomar conciencia del tiempo invertido durante el traslado a la universidad. Al principio sólo se trataba de un cálculo aproximado entre la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y casa, después, descartando otros medios de transporte, se buscó promediar sólo el tiempo invertido dentro del Metro. La respuesta fue sorprendente, diariamente había una inversión aproximada de una hora como mínimo, sin contemplar incidentes o retrasos del transporte. Ese resultado me llevó a un nuevo cálculo, el semanal, luego al mensual, todo para entender que había un tiempo valioso perdido o ganado dentro de un espacio determinado. Al ser consciente de ello y de la comunión de las decenas de personas que de igual manera invertían una cantidad importante de tiempo en sus recorridos diarios, me percaté que allí, entre ese tiempo y en ese espacio, había nacido la curiosidad y el interés por observar todo cuanto sucedía, principalmente aquello que tuviera que ver con quienes hacían de compañeros de viaje.

Mi primer “jalón de ojos” fue dado por una mujer que lloraba en uno de los recorridos; al ver la escena me vinieron a la mente una serie de cuestionamientos sobre el espacio y la disposición de las personas dentro de él. Cada vagón es una especie de esfera secreta que guarda una complicidad y una intimidad, pero también donde hay una necesidad de manifestación que rebasa el estado de anonimato. Aquella mujer utilizaba ese espacio como un lugar de intimidad donde refugiaba emociones y sentimientos guardados en su interior pero expuestos de manera exterior, a través de su *cuerpo*. Quizá no sabremos nunca a qué se debía tal desgracia, pero sí podríamos intuir que se trataba de algo negativo y este mensaje no lo enviaba sólo su llanto sino también sus gestos faciales y hasta su disposición corporal.

Quizá no es muy común ver diariamente escenas como ésta en un espacio público y mucho menos ante más personas, lo que sí es común es que diariamente los individuos que utilizan al Metro como medio de transporte se manifiestan y expresan corporalmente, a pesar de la conciencia de ello, y cuando lo hacen generan reacciones ante los otros que se encuentran presentes. El drama del llanto no era lo verdaderamente importante, sino la reacción provocada en un observador que, al hacer de receptor, sería colocado inmediatamente en la butaca haciendo de espectador y que, a su vez, sería capaz de leer el mensaje a través del cuerpo, sin entablar diálogo alguno. Este tipo de comunicación, que preside en estos espacios de interacción anónima y que exige a sus participantes hacer surgir nuevos modos de expresión y comunicación en la medida que permanecen en el espacio, tiene que ver con una comunicación cara a cara, cuerpo a cuerpo, dada día a día a partir de un

enfrentamiento ó encuentro, alimentada de actos cotidianos en un mundo subterráneo.

En la Vida Cotidiana y en el Teatro hay *personas* que hacen de **actores**, *espacios* que hacen de **escenarios** y observadores que hacen de *público* o **espectador**.

Teatralidad de la Vida Cotidiana será la oportunidad de presentar al lector un espectáculo social con actores y protagonistas que han convertido un acto cotidiano en un acto significativo; para ello se pondrán reflectores y se tomará como escenario al Metro, un espacio que ofrecerá butacas a los usuarios espectadores que recibirán la actuación del personaje principal, el Vagonero²¹. Se hablará de Teatralidad en la medida que nos sea posible visualizar un “acto cotidiano mínimo” dado en un espacio público a partir del encuentro entre Vagoneros y Usuarios. Teatralidad porque sólo de esta manera despojamos la cotidianidad del hecho social, la resaltamos y la ponemos en el escenario principal. Teatralidad porque si bien, el Teatro toma una de las tantas repeticiones que encuentra en la Vida Cotidiana para trabajarla, resignificarla y presentarla, ahora tomaremos un acto cotidiano y lo expondremos. Teatralidad porque el *cuerpo* será uno de los elementos principales para abordar la investigación. Y Teatralidad porque abordaremos una perspectiva en la cual tomaremos elementos del Teatro para ubicarlos dentro de un contexto social a partir de un acto comunicativo.

No negaremos que se defiende cierto “parecido” entre la realización dramática y la social, sin embargo, de ninguna manera se pretenderá llegar a una igualación, pues además de que se trata de procesos diferentes (teatralización-socialización), se presentan ante realidades distintas (ficción-realidad). De igual manera se retomará el enfoque dramaturgico del sociólogo Erving Goffman, debido a que realiza un tratamiento de la Vida Cotidiana desde una perspectiva teatral aplicable a diferentes escenarios sociales.

Será Teatralidad también porque, como investigadora, ha sido necesario construir el personaje de Vagonera para conocer más de cerca las relaciones y modos de comportamiento y comunicación existentes entre Vagoneros y Usuarios.

En un principio la atención estaba puesta exclusivamente en los Usuarios, que compartían objetivos similares al propio: trasladarse y llegar a un destino; pero este común fue el que justamente le arrebató el protagonismo. Se observaba a Usuarios, siendo Usuaría, por tanto había información sobrentendida y características que ya en la experiencia previa eran reconocidas, pues se trataba de un rol que formaba parte de mi repertorio personal y de la rutina diaria; a pesar de ello, fueron el foco de atención durante años como Usuaría y durante meses como observadora. Esta observación estaba basada en la comprobación de datos técnicos (género, edad, afluencia) y suposiciones concebidas mentalmente con anterioridad, sin embargo,

²¹ Véase al respecto capítulo tres *Vagonero*.

predominaba una sensación que poco se acercaba a los objetivos deseados. Había cierta negación por observar un rol que llevaba a cabo durante mucho tiempo, existía la necesidad de uno ajeno y el Vagonero lo ofrecía, además su grupo era más reducido y sólido, a diferencia de los Usuarios que suelen ser grupos líquidos y momentáneos.

El Vagonero se convertía en el personaje principal y en un ser misterioso que al ingresar en los vagones rompía con la pasividad que hasta entonces imperaba, se colocaba en la posición activa dejando al resto de los presentes en la pasiva. El Vagonero venía a contrastar el rol de Usuario. Se presentaba para ofrecer un producto, pero también para exhibir un cuerpo en movimiento, brinco, miradas, tiempos, apareciendo y desapareciendo, yendo de un vagón a otro, recorriendo trenes, midiendo pasillos, calculando cierre de puertas; en suma, apropiándose de un espacio y volviéndose protagonista de él.

Se ha elegido al Sistema de Transporte Colectivo, conocido en corto como Metro, no sólo por tratarse del medio de transporte de mayor popularidad y poder de convocatoria en el Distrito Federal y su área conurbana, que sin duda conforman una muestra representativa de la sociedad, sino también porque presenta condiciones espaciales y características particulares propias del medio, que intervienen de manera importante en las formas de comunicación humana que nos interesa observar. El escenario concreto será el Vagón, pues es ahí donde se lleva a cabo el acto de mayor importancia del Vagonero. Además, es un espacio delimitado que permite una observación más detallada y precisa del hecho social que acontece cuando las puertas se han cerrado. En este sentido, mientras que en el Teatro hay *escenarios, actores y espectadores*, en el espacio público Metro, habrá *Vagones, Vagoneros y Usuarios*.

Una vez identificados los papeles a representar y asignados los personajes, nos propondremos observar la forma en que es manifestada la Comunicación No Verbal y las reacciones generadas a partir del enfrentamiento de cuerpos, entre un personaje y otro, estando dentro del escenario social, para con ello lograr un mayor entendimiento de las comunicaciones primarias, que al llevarlas de lo particular a lo general y al ser una parte representativa de la sociedad, pueden ayudarnos a la comprensión de la comunicación humana en un nivel general.

De igual manera se podrá obtener información referente a una época particular que sin duda retrata una parte de la vida social. Para ello trataremos de responder a las siguientes preguntas: ¿De qué manera se mueve “corporalmente” el Vagonero en un escenario social como es el Metro y cómo se presenta ante el Usuario? Particularmente ¿de qué manera se está dando la Comunicación No Verbal entre Vagonero-Usuario? Y, por último, ¿hay relación entre el Vagonero y el Usuario y, si la hay, qué tipo de relación es?

Ahora, ¿Por qué Comunicación No Verbal? por la posibilidad de observar cuerpos ocultos dentro de disfraces sociales, por la sorpresa encontrada en la involuntariedad de las expresiones, y por tratarse de una de las maneras más primarias de comunicación y relación entre los hombres. Porque utiliza como principal instrumento al cuerpo, y un cuerpo es un ente vivo que nunca deja de comunicar. Porque la historia nos habla de cifras, acontecimientos y situaciones, pero pocas veces de una mirada, gesto o postura; porque el cuerpo para comunicarse se basta de su sola presencia, ésta que es conformada por un sí mismo personal y un sí mismo socializado.

Nos interesa rescatar estos relatos, estas descripciones provenientes del actuar diario y cotidiano, para con ello identificar una pequeña muestra de las formas de relaciones humanas y, por tanto, de las comunicaciones exigidas y mantenidas bajo un contexto espacial, temporal, cultural y social. Será el cuerpo quien delate, relate, cuente, actúe, exprese y manifieste cada mensaje dado.

He mencionado ya que como parte de esa “teatralidad” fue necesario construir el personaje de Vagonera. Para ello se utilizó como parte de la metodología de investigación la observación de campo participante. El uso de esta técnica no sólo me brindó la oportunidad de trabajar de manera más libre y menos sospechosa en el espacio de estudio, también me fue posible comprobar de una forma más objetiva algunas suposiciones relacionadas con el comportamiento del Vagonero y su actividad; asimismo, tuve la oportunidad de utilizar mi cuerpo para aprender y aprehender un nuevo rol, otro personaje con características y modos de actuar distintos, con un vestuario, lenguaje y modo de andar particulares; al convertirme en Vagonera no sólo me acerqué más al objeto de estudio, el espacio y sus actuantes, sino también existió cierta relación con el Teatro y la búsqueda que había emprendido al tiempo en el que se llevaba a cabo esta investigación.

Con ello justifico que Teatro no es una palabra que aparece sorpresivamente, ni que la utilizo únicamente para retomar elementos encontrados en esta investigación. A la par de ésta comenzó a crecer el interés por saber del cuerpo humano y en ese entonces la mejor disciplina para descubrirlo era el Teatro; una serie de talleres y cursos formales fueron acrecentando el conocimiento teórico pero también práctico, abrieron la posibilidad de jugar con el cuerpo, de encontrar nuevos movimientos, romper con la postura actual y expresar de la manera más adecuada en donde estuviera, no sólo en un escenario. De ahí que prestara mi cuerpo para comprobar que teniendo un conocimiento mayor de él, podemos aprender un nuevo rol, que exige nuevos modos y movimientos, nuevas posibilidades de actuación.

De esta manera me acerqué a dos procesos y realidades dadas, tanto en un contexto social como en uno teatral. En el primero presentándome ante una realidad social y, en el segundo, llevando a cabo una construcción real de un personaje.

Los datos recogidos y expuestos en el presente trabajo son producto de esa experiencia vivida, de la participación activa como Vagonera durante un tiempo de tres meses y un mes previo de observación directa en la Línea 9 “Tacubaya-Pantitlán”, específicamente el tramo “Chabacano-Pantitlán” durante el año 2010, en un promedio de 4 a 6 horas diarias semanales, incluyendo fines de semana. El acercamiento al grupo de Vagoneros con el cual trabajé se logró gracias a una planeación estratégica y la construcción de personaje, que necesitó de una historia y situación trazada ubicada en el terreno ficticio. Cabe mencionar que esta técnica de investigación, y la invención de una historia ficticia no pretenden de ninguna manera intervenir ni perjudicar el modo natural en el que los Vagoneros llevan a cabo su actuación, simplemente ha sido una técnica elegida para hacer uso académico de la información obtenida.

El contenido del trabajo está compuesto por un prólogo en el que se comparte la *Breve Historia de la Comunicación No Verbal*, para que además de familiarizar al lector con esta otra comunicación sin palabras, conozca la disciplina que ha recobrado gran interés en la comunidad de investigadores de varias disciplinas interesadas en el Cuerpo Humano y sus manifestaciones.

Dentro del capítulo uno, titulado *El espectáculo de la Comunicación No Verbal*, se busca una aproximación entre la Vida Cotidiana y el Teatro, entremezclando y ubicando elementos de una en otra, se retoma al cuerpo como herramienta principal de ambas y se presenta a Erving Goffman como uno de los primeros investigadores en abordar la Vida Cotidiana desde una perspectiva teatral.

A partir del capítulo dos se presentan los elementos que según Peter Brook conformarían un hecho teatral, aunque ubicados en un contexto social; en primer lugar el *Escenario subterráneo*, donde presentamos de manera más detallada al Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM) de la Ciudad de México.

En el capítulo tres se presenta al personaje, el *Vagonero*, dando respuesta a ¿qué hace, cómo lo hace, dónde lo hace y con quién lo hace?

El cuarto capítulo hace honor a la presencia del público Usuario, pues *Sin público no hay espectáculo*, en éste identificamos una serie de particularidades que definen y caracterizan al usuario en la medida que se encuentran en el espacio público.

Por último, encontramos el capítulo cinco, *El acto final*, es el encuentro entre Vagonero y Usuario, la puesta en escena, donde recae mayormente la experiencia de haber sido parte del Vagonerismo, una actividad que forma parte de la identidad colectiva de nuestra sociedad actual.

Estimado público lector, pido que apaguen sus celulares y se acomoden en la butaca. Esta es tercera llamada, tercera, **iniciamos...**

CAPÍTULO I

EL ESPECTÁCULO DE LA COMUNICACIÓN NO VERBAL

*“Un diablo cojuelo hecho a la medida de nuestro tiempo, que con la mirada abarcara de golpe la aglomeración parisiense en toda su superficie, descubriría una disposición muy extraña, un gigantesco juego de sociedad, un laberinto de innumerables salidas o más bien **un dispositivo escénico pero desmultiplicado: decenas de escenarios, que no sólo se reparten en una red sobre toda la extensión de la zona urbana y periurbana sino que se disponen en varios niveles, son invadidos a intervalos regulares por una multitud más o menos compacta de comparsas de todos los géneros que obedecen a algún misterioso director de escena, dios-arquitecto de este universo subterráneo.**”*

Marc Augé

1.1 Teatralidad de la cotidianeidad²²

[Un día cotidiano]

Reparto: **Usuaría 1, Usuario 2, Vagonero disco, Otros usuarios. Escenario: Vagón de metro.**

(Nos encontramos en un día cotidiano, por la mañana, dentro de un vagón; éste se encuentra vacío pues no es hora pico, nos permite tener buena visibilidad con el resto de los pasajeros. Es la ciudad de México, el año 2010, la estación Chabacano, se abren las puertas del metro, entra una pareja -Usuaría 1 y Usuario 2-, inicia la acción.)

USUARIA 1: Toma el asiento junto a la ventana y con un movimiento de cabeza señala a Usuario 2 que se siente, sin decir una palabra. Mantiene una sonrisa en su boca y pone las manos sobre sus rodillas.

USUARIO 2: Responde al movimiento de cabeza de Usuaría 1 y toma el lugar, al acomodarse en él, voltea a ver a Usuaría 1, le dirige una sonrisa y susurra a su oído algo.

(De pronto comienza un juego de coqueteo entre Usuario 1 y 2, se ríen, ella se sonroja, él busca su mirada, ella agacha la cabeza, voltea hacia la ventana un tanto apenada y nerviosa, el cuerpo de él se encuentra un tanto inclinado hacia ella, es decir, hacia la ventana, su juego amoroso termina al entrar en la próxima estación una persona mayor a quien Usuario 2 cede el lugar. Usuario 2 se queda junto al asiento cedido).

USUARIA 1: Entrando en una tristeza fingida, arruga la frente, aprieta los labios y agacha la cara, luego voltea a ver la reacción de Usuario 2.

USUARIO 2: Observa a Usuaría 1, le sonrío, pone ojos coquetos y hace un movimiento de arriba hacia abajo con la cabeza, como preguntándole con el puro gesto ¿Qué?

USUARIA 1: No comprendiendo la acción de Usuario 2 se voltea hacia la ventana, se sonrío en secreto, sabe que es un juego y espera respuesta de éste.

USUARIO 2: Ante la incompreensión de Usuaría 1, decide alejarse más, se va al pasillo y ríe, también sabe que es un juego.

(En medio del juego amoroso entre Usuaría 1 y Usuario 2, se abren las puertas del metro y entra el VAGONERO quien de inmediato hace sonar el intro de su disco, queda en medio de USUARIO 1 y USUARIA 2)

USUARIO 2: Lanza miradas y besos de lejos a Usuaría 1, olvida a quienes lo ven, sólo expresa su emoción a través del juego, escucha el intro y va moviendo el cuerpo y cantaleando algunas melodías.

USUARIA 1: Suelta una carcajada que limita con la palma de su mano izquierda, lo ve.

VAGONERO DISCO: Plantado en medio del pasillo, sin tomarse de algún tubo, observa a su alrededor y grita su cantaleta: "10 pesos le vale, 10 pesos le cuesta". Pide permiso de pasar a Usuario 2.

Usuario 2: Se vuelve al lugar donde estaba después de ceder el lugar y se ríe en complicidad con Usuaría 1.

CONTINUARÁ...

²² Actualmente la Real Academia de la Lengua Española aprueba el uso tanto de *cotidianeidad* como de *cotidianidad*, aunque en principio el primero era el correcto.

Lo descrito anteriormente no es más que una acción vivida como espectador en un día cotidiano, en un espacio cotidiano, con personas cotidianas; se trató de un hecho social que forma parte de lo que sucede todos los días, acciones y expresiones manifestadas en un lugar concreto, común y público, con actantes no profesionales que, sin embargo, dramatizan sobre su realidad; se trataba de un acontecimiento de la vida cotidiana con la posibilidad de ser visto como un verdadero espectáculo, con humanos con cuerpos expresivos, haciendo uso del espacio en el que se encuentran.

En este sentido en el año de 1968 hubo quienes afirmaban que “la vida es un teatro...El teatro se hace en todas partes, el teatro nos rodea...cada uno de nosotros es un actor, podemos hacer cualquier cosa delante de cualquiera, todo es teatro.”²³ Actualmente, siguiendo con esta idea, un anuncio publicitario señala: “no seas un extra”²⁴; quizá resulte ofensivo para la gente del teatro y arriesgado cuando se intenta buscar una analogía entre la Vida Cotidiana y el Teatro, dado que se trata de procesos diversos, sin embargo, quienes intelectualizan en torno a este arte, han reflexionado que la vida cotidiana no sólo provee de actores y espacios, sino también de situaciones a representar.

El teatro como arte escénico consta de tres componentes básicos: **actor, espacio y espectador**. Peter Brook, director e intelectual de Teatro,²⁵ inicia una de sus obras principales con las siguientes líneas: **“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”**²⁶; Brook nos habla del nacimiento de un proceso de teatralización, indicando los elementos necesarios para que se lleve a cabo un hecho teatral, de una manera simple y precisa. Aunque posteriormente habla de la complejidad de hacer Teatro, de inicio nos presenta a quienes son fundamentales para la realización del mismo. En la vida cotidiana identificamos, de igual manera, tres componentes básicos para un hecho social: persona, espacio y observador.

En 1919, el soviético documentalista Dziga Vertov y su reconocida corriente Cine-Ojo, precedente del “Cinema Verité”, buscaba rescatar la “verdad” de la imagen a partir de la analogía del ojo humano con el lente de la cámara, con el objetivo de rescatar la prueba más fiel de la realidad, aquellos acontecimientos que ocurrían verdaderamente en la vida, sin la realización de un guión previo, la preparación de estudios o foros

²³ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 31.

²⁴ Anuncio publicitario de la marca Palacio de Hierro, año 2010. Fue Guy Debord quien pronunció la frase “La sociedad del espectáculo”, aunque también dándole una intención particular pues veía la sociedad desde un enfoque comercial y no artístico.

²⁵ Según Domingo Adame (actual director de la Facultad de Teatro en Veracruz), en el teatro hay dos tipos de personas, los experimentales físicos, aquellos que hacen teatro y se centran en la experimentación y entrenamiento corporal, tratando de evitar en la medida posible las referencias literarias; y los intelectuales que escriben sobre teatro, reflexionan y analizan únicamente.

²⁶ Peter Brook. *El espacio vacío*, p. 5.

especiales e incluso de actores profesionales, dejando un tanto de lado el cine convencional que acontecía hasta ese entonces.

Brook y Vértov, ambos involucrados con tareas artísticas a partir de la experimentación y reflexión, conciben los conceptos y elementos básicos de su labor, ambos motivados por la naturalidad y simpleza de los procesos creativos del arte. Vertov, tomaba de la vida real el principal material para la realización de su obra, pues en ésta encontraba fieles personajes que presentaban fieles situaciones de vida. La realidad encontrada en la vida misma, en la vida cotidiana, es la fuente por excelencia de información para todo proceso intelectual; la vida cotidiana es la realidad paralela para los creadores de arte y el arte es una realidad paralela de la vida misma.

La vida cotidiana es aquello que sucede continuamente, involucra a todo ser viviente y su espacio de interacción. La filósofa Agnes Heller la define de la siguiente manera:

“el ámbito donde se desarrolla el conjunto de la actividad de los humanos particulares, lo que asegura su reproducción como tales; pero también la vida cotidiana al expresar la reproducción de los individuos particulares se convierte en un momento de la reproducción de la sociedad, por tanto, la vida cotidiana de los hombres particulares nos da, en términos muy generales, una perspectiva de la reproducción de la sociedad respectiva [...] **es también, la vida cotidiana la que da una medida del momento histórico-social en un permanente movimiento de acción y reacción.**”²⁷ [...] “...es la forma real en que se viven los valores, creencias, aspiraciones y necesidades...son nuestras vivencias diarias, repletas de significados, intereses y estrategias...”²⁸

Es preciso diferenciar el concepto *rutinario* de *cotidiano*, ya que lo primero se encuentra inmiscuido en lo segundo. “La vida rutinaria de los individuos supone una generalización de las actividades que éstos realizan de manera recurrente y es un momento de la vida cotidiana.”²⁹ Es importante entender que los individuos interactúan dentro de un entorno social que es parte de la vida cotidiana, y las acciones repetitivas que tienen que ver con el concepto rutina son parte del rol social dentro de la misma. Un *rol social* es la promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un *status* dado, implica uno o más papeles que pueden ser presentados por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas.³⁰

²⁷ Agnes Heller citada por Patricio Vallejo. *Teatro y vida cotidiana*, p. 31. (negritas propuestas por autor de obra).

²⁸ Samuel F. Velarde. *Sociología de la vida cotidiana*. Ponencia presentada en el Ciclo Temáticas, Problemáticas en Sociología Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 4 abril 2006. Consultado Septiembre 2010. Disponible en línea: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/velardew06.htm>

²⁹ Agnes Heller citada por Patricio Vallejo. *Teatro y vida cotidiana*, p. 31.

³⁰ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 28.

Al igual que en el Teatro, en la Vida Cotidiana identificamos tres componentes básicos para un hecho social: **persona**, **espacio** y **posible observador**.

El Teatro es arte, una expresión inminentemente humana, es práctico y efímero, implica todos los niveles y aspectos de la vida, “es indisociablemente un hecho vivo [...]”³¹, busca **provocar** y convocar reacciones en su público a partir de la representación de un actor que hace de personaje ante un espectador, intentando remover las emociones de quienes se encuentran presentes ante su **acción**, buscando un cambio en la mente. Si logra una **reacción** en su espectador, entonces logra su objetivo.

“El origen de la palabra “Teatro” proviene del griego *theatron*, que se traduce como el lugar desde donde se mira el espectáculo, por lo cual se concede prioridad al espectador, de quien se espera se proyecte más allá de sí mismo al contemplar el acto simulado que se ejecuta frente a él. Indica, entonces una doble acción: **mostrar y observar**.³²”

Entonces, el espectáculo no solamente sucede en el actor y en el escenario, sino en el espectador al observar y experimentar una reacción. El espectáculo sucede también en la mente del espectador.

En la Vida Cotidiana, a veces hacemos de actores y otras de espectadores, entramos y salimos del escenario principal constantemente; todo cuanto sucede a nuestro alrededor es vida, y estamos vivos ante ellos, no podemos dejar de reaccionar, las acciones desempeñadas por personas que interactúan a nuestro alrededor, y presentan situaciones diversas, nos interesan y captan nuestra atención porque compartimos una cualidad: somos humanos, vivimos en una misma realidad social y, por más lejanas y autónomas que parecieran nuestras vidas, hay acontecimientos que son parecidos a los de los otros. Siendo *actores*, *espectadores* o posibles *observadores* somos parte de un hecho social o teatral, somos parte del espectáculo de la Vida Cotidiana.

En este sentido, el Teatro juega con los “parecidos” que hay dentro de la Vida Cotidiana: Se encarga de ver las complejidades y nimiedades del hombre para poder jugar con ellas en el escenario (de ahí la definición de Teatro como *Play* en E.U.) y con ellas convocar los dolores, alegrías, tristezas y más de una emoción a quien los ve y, así, al llegar a ese tambaleo mental y emocional, hay un entendimiento, un sentir, el cambio en la mente, el verdadero espectáculo; porque el ser humano, logra ver al ser humano y al olvidarse del asombro de la vida misma, recurre a un espectáculo para jugar con sus emociones. Es como disponer a una persona a observar sus gestos a través del espejo y a pesar de saber que han sido suyos durante tanto tiempo, se sorprenda al verlos de esa manera.

³¹ Domingo Adame. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, p. 18.

³² *Ibíd.*, p. 36. (Negritas propuestas por autor de obra).

El Teatro también se ocupa de aprovechar todas esas repeticiones diarias dadas por los actores sociales, utiliza la rutina de su vida para hacer una síntesis y exponer una sola situación ante quien las hace:

“La vida en el Teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado. En la vida real nuestra vida consiste en un revoltijo de palabras redundantes. Pero así es como debemos empezar, con la comunicación de cada día, y así es exactamente en el teatro cuando un actor improvisa en una escena y habla demasiado. La compresión consiste en eliminar cuanto no sea estrictamente necesario e intensificar lo que queda...si se mantiene esta impresión, alcanzaremos el punto en que dos personas sólo necesitan tres minutos sobre el escenario para decir lo que en la vida real les llevaría tres horas.”³³

El *actor social* y el *actor de Teatro* juegan constantemente con sus emociones en un *espacio* determinado, éstas son manifestadas a través de expresiones corporales dadas a partir de acciones presentadas en distintos contextos, realidades y procesos, cobran gran significado por tratarse de hechos sociales que comunican e influyen en el otro que hace de *espectador* o *público*, aunque lo haga de manera inconsciente e involuntaria (se convierte en público en la medida que presencia la acción del otro y ésta le afecte de alguna manera, por mínima que sea)³⁴, tales hechos sociales a su vez dan lugar a fenómenos sociales que forman parte de la vida social. Las acciones de los actores sociales suelen pasar desapercibidas por tratarse de actos cotidianos que forman parte de la vida rutinaria, repetitiva y monótona, sin embargo, la observación de esos pequeños detalles cotidianos que nutren la vida social “cotidiana” puede ser de gran aporte para el entendimiento de la forma en que los actuantes se comportan y comunican en ciertos escenarios de la vida social.

El estudio e investigación del Teatro a partir de varias perspectivas y enfoques interdisciplinarios no sólo en el terreno práctico (estudio del teatro), sino también en el terreno teórico (estudio sobre el teatro, de corte académico) ha permitido explorar nuevas perspectivas y tratamientos, esta interdisciplinariedad permite el desarrollo de temas del ámbito social, que son de gran apoyo para el estudio de la vida social humana.³⁵ A mediados del siglo XX, Jean Duvignaud brindó una perspectiva meramente sociológica sobre el teatro, dándole un tratamiento de trabajo el -teatro como práctica social- y buscando un estudio de la vida social, del hombre como personaje social, su quehacer o acción social y sus relaciones.

³³ Peter Brook. La puerta abierta, pp. 32-33.

³⁴ Hasta la indiferencia y la quietud son formas de reaccionar, cuando compartimos un espacio con el otro, estamos atentos a lo que el otro haga, nos encontramos en un estado de alerta permanente.

³⁵ Es así como los académicos del campo teatral fueron actualizando el terreno de la teoría al rozar con disciplinas como la antropología, sociología, comunicación y otras.

El Teatro más allá del estudio científico de un arte, es un acto “vivo” que posibilita la comunicación del hombre con el hombre, por tanto involucra un *proceso de comunicación* donde hay un emisor y un receptor, un mensaje y diferentes elementos complementarios; es un fragmento de la vida, es la vida misma escenificada:

“Y así, hoy en día encontramos junto a la metáfora de “la vida como un teatro” la elaboración que determina la razón del teatro como “un espejo de la realidad”, lo mismo que la visión creacionista de un teatro que proyecta fantasmas y espectros que habitan nuestra alma, al lado de la nueva metáfora de teatro como juego múltiple y complejo en un escenario donde se recomponen los fragmentos desarmados de la realidad y la irrealidad en busca de sentido o sinsentido. Cada una de estas metáforas contiene un trasfondo teórico general con una gama de teorías específicas que enfocan aspectos de la creación artística como discurso y como práctica cultural.”³⁶

Por otro lado, es importante diferenciar el concepto Teatro y Teatralidad. Al hablar de Teatro nos estamos refiriendo al arte escénico, la Teatralidad: “abarca todo proceso individual o colectivo de realización y observación de actos que operan sobre la realidad concreta o imaginaria, no se ciñe al “teatro” por encontrarse en múltiples manifestaciones artísticas y culturales.”³⁷ Al hablar de *Teatralidad de la Vida Cotidiana*, nos referimos al *espectáculo* que hay de por medio y no propiamente correspondiente al Teatro, sino a la vida misma.

La teatralidad, entendida como proceso que modifica un “estado” o “situación” por la acción de un sujeto que “se da a ver” o de otro que “observa”, reclama la necesaria interdependencia entre “ficción” y “realidad”. En el teatro la realidad es representación, es decir, ficción, y hay ficción y realidad porque existe la posibilidad de representación. La teatralidad, entonces, permite descubrir el tránsito de la realidad a la ficción y a la inversa. Siendo así, y siguiendo la definición de Domingo Adame, “la teatralidad es el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual productores y receptores actualizan una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su representación y los de la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.”³⁸

En un escenario de Teatro suceden hechos ficticios que pueden ser llevados a una realidad; en la Vida Cotidiana hay hechos reales que pueden ser trasladados a un terreno ficticio; la teatralidad se encuentra en los grados de ficción que pudieran existir en uno y otro. Mientras que la Vida Cotidiana conlleva un proceso de socialización, el Teatro involucra uno de teatralización, cada uno buscando una realidad distinta.

³⁶ Domingo Adame. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, p. 25.

³⁷ *Ibíd.*, p. 30.

³⁸ *Ibíd.*, p. 42-43.

De tal manera, la vida cotidiana es una sociedad que hace de gran compañía de Teatro, cuenta con un personal amplio de actores con una gran variedad de acciones y situaciones que provocan, conmueven, interesan y desinteresan al otro, que hace de espectador cuando no es actor. Es una compañía social que se basa en un método dado por un contexto social en el cual se ha formado y entrenado, es así como mantiene cierto comportamiento obedeciendo y respetando una técnica particular, un perfil exigido por la influencia de la compañía que ha construido una máscara en cada uno de sus integrantes, la cual presentan en el escenario en turno y ante la realidad exigida; se trata, entonces, de un gran escenario y una multitud de actores que “en personaje” adquieren un vestuario social, maquillaje, posturas, gestos, etcétera, que dan lugar a un gran espectáculo lleno de vida, de vida cotidiana.

La Teatralidad de la Vida Cotidiana tiene que ver con la alegoría encontrada en uno y otro proceso, con el paralelismo que interviene en el Teatro y en la Vida, con las similitudes y cercanía que pudiera existir, pero también las diferencias que mantienen. El Teatro como representante de la sociedad, de los juicios, normas, reglas, anhelos, conductas y construcciones que en ella se encuentran, y la Vida Cotidiana como proveedora directa de material al Teatro, una tomando de la otra, para ser presentada en distintas realidades. Cada uno con su realidad, ficticia o real y con un proceso distinto, ella con un proceso de Socialización y él con uno de Teatralización. El común entre ambos es el proceso de comunicación que involucran.

El Teatro y la Vida Cotidiana siempre mantienen un proceso creativo constante, están en contra de la fijación. Una obra de Teatro será distinta en cada función, siempre habrá variaciones mínimas pues se trata de un arte “vivo”, al igual que la Vida Cotidiana, que nunca tendrá actuaciones repetidas: “Una obra de teatro no se ve dos veces igual. Cada vez que los actores la interpretan, realizan un nuevo acto de creación, varían los matices subjetivos; estados de ánimo salud, humor, etcétera, determinan, a cada instante, leves variaciones.”³⁹ En este sentido *la vida es teatro porque* el teatro es la vida, son las situaciones que suceden y las emociones y sensaciones que mueven a los hombres.

Quizá el proceso de Teatralización sea muy distante al de Socialización, sin embargo, ambos necesitan la presencia de sus componentes básicos para existir: actor (social-escénico), espacio de interacción (escenario social y escénico) y espectador (público o el otro que observa). Cada uno responde a un proceso y realidad distintos, sin embargo, mantienen en común la principal herramienta de expresión y comunicación con la que trabajan: *el cuerpo*.

³⁹ André Helbo (et al). *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, p. 10.

1.2 Cuerpos

Hay una época, la nuestra, sobre la que nos ha tocado actuar, la que acontece y se nutre de acciones cotidianas formadoras de la vida social, compuesta por costumbres, tradiciones, reglas sociales y todo un contexto cultural que hace de escenario para presentarnos; somos como gises pintando un pizarrón, un pizarrón que es la vida y un gis que es un cuerpo. Se pretende poner la lupa sobre aquel que no habla, pero habla de la época, el mediador entre la cultura y la personalidad, quien encarna la cultura y el interior misterioso: el **cuerpo**. El cuerpo actuante en la vida cotidiana que cuenta algo sobre la misma, a partir de los actos mínimos de manifestación cargados de cotidianidad. Estamos inmersos en una cultura que sublima la verbalización, dice Montse Urpí⁴⁰, en este momento, pretendemos sublimar el cuerpo, máximo exponente de la expresión humana.

“Los cuerpos de todas las razas de nuestro planeta son más o menos iguales; tan sólo hay unas cuantas diferencias de tamaño y color, pero en esencia la cabeza está siempre sobre los hombros, y nariz, ojos, boca, estómago y pies están en el mismo lugar. El instrumento del cuerpo es el mismo en todas partes, lo que cambia son los estilos y las influencias culturales.”⁴¹

El cuerpo humano es un espacio en movimiento, un espacio que busca lugar en el espacio. El cuerpo no sólo es un ente vivo, se encuentra en constante movimiento, es cambiante; adquiere una postura, una posición y a partir de ella se presenta, le es difícil cambiarla o romperla pues se encuentra dentro de un contexto social y cultural que le ha moldeado, construido y entrenado. Nuestro cuerpo está cargado de significado y éste es manifestado en el andar cotidiano. Somos el recorrido de nuestras vivencias, experiencias, alegrías, sufrimientos, sobrevivencias... somos corporalmente lo que hemos vivido.

“[...]algunas veces el cuerpo comunica por sí mismo, no sólo por la forma en que se mueve o por las posturas que adopta. También puede haber un mensaje en la forma del cuerpo en sí, y en la distribución de los rasgos faciales.”⁴²

Solemos ocultarlo con disfraces sociales, pero siempre habrá posibilidades de mostrar en él lo que verdaderamente somos y hemos formado a lo largo de nuestra vida; ese cuerpo que hemos logrado constituir, moldear, pulir, maltratar o consentir. Con el que experimentamos nuestra vida diaria y experimentamos en talleres de Teatro pretendiendo tener un mayor control de él, aun a pesar de que nos pertenece; además del gran peso que como ente socializado y culturalizado tiene. Se trata de una historia con vida, un relato en movimiento que va mostrándose según lo que tiene en ese momento: siendo exactamente lo que vemos y no vemos, lo que hemos “adquirido”

⁴⁰ Véase al respecto: Montse Urpí. *Aprender CNV. La elocuencia del sonido*, p. 15.

⁴¹ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 40.

⁴² Flora Davis. *La comunicación no verbal*, p. 53.

por donde vamos pasando; nacimos con un cuerpo pero vivimos con una transformación del mismo.

Un cuerpo es una historia andante (parecida pero distinta de las demás), contenida en un soporte humano, un relato en movimiento, un espectáculo, presencia humana que va de un lugar a otro simulando tener el control de su meneo, transportando sus ideas, emociones y secretos sin soltarlos de inmediato, apropiándose y reviviendo cada espacio por donde pasa, provocando una reacción en los otros, los otros cuerpos; es un ente danzante de movimientos voluntarios e involuntarios que va generando un recorrido, un viaje en el espacio, pero también en sí mismo, en su interior; es expresión, universo infinito de posibilidades contenidas en miradas, posturas, gestos.

Cada persona hace de piloto corporal, su cuerpo es la principal y más fiel herramienta de expresión. La vida cotidiana está llena de cuerpos encontrados generando acciones piloteadas por cada persona, estos encuentros no sólo generan situaciones, reflejan también una forma de vida adquirida que cuenta algo de la época y generación vivida.

“Puede entenderse el cuerpo desde dos puntos de vista. En primer lugar, es origen, pero también objeto de acontecimientos. Su llegada al mundo y también su muerte constituyen acontecimientos. Su transformación (pubertad, envejecimiento), sus accidentes (enfermedades, traumatismos) son acontecimientos [...] casi todos los acontecimientos del cuerpo tienen una expresión social, porque afectan, o ponen en tela de juicio a otros cuerpos y otro individuos.”⁴³

El cuerpo es relación:

“La relación con el otro está siempre presente en el cuerpo individual, cuya evolución y accidentes se interpretan en todas las sociedades del mundo. Gran parte de la actividad ritual guarda relación con el cuerpo individual [...] En algunos casos, este vínculo del cuerpo individual con el cuerpo social se inscribe en el propio cuerpo (circuncisión, excisión, escarificación, etc.), que significa a la vez la identidad individual y la relación con los demás, precisamente por la relación con los demás.”⁴⁴

El cuerpo socializa sin palabras, permite cierta manipulación pero se manifiesta finalmente de manera involuntaria, es una expresión interior llevada al exterior, es acción y transformación social que recibe un contexto formado, lo adopta, lo come y luego lo escupe a través de un gesto, expresa una realidad social presente. Es emisor y receptor, provoca y reacciona, ataca y se defiende, nunca deja de comunicar, aun en silencio y quietud comunica.

A pesar del monstruo de posibilidades que puede llegar a ser, se adapta y es sometido a reglas sociales y culturales que determinan su comportamiento, de ahí la valoración del mismo, esto lo convierte en objeto de interpretación.

⁴³ Marc Augé. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*, p. 67.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 68.

El cuerpo como un ente verdaderamente vivo que está actuando en un escenario social y una posible realidad, cotidiana o teatral, a partir de su manifestación, prueba la veracidad de sus acciones, ya sea en una realidad o en otra, finalmente en ambas se trata de movimientos reales dados por el cuerpo; si bien el Teatro exige un desarrollo de las posibilidades del cuerpo que está siendo entrenado, este cuerpo antes de ello se encuentra en una postura social. En este sentido, el profesor Nicolás Nuñez indica a sus alumnos que rompan con esas posturas sociales, que prueben otras posiciones, que suelten la cadera, miren fijamente al otro, sientan su cuerpo. El cuerpo social adquiere posturas dadas por el contexto social donde se desarrolla, mismas que son obtenidas de igual manera por el actor de Teatro, sin embargo, este último tiene un entrenamiento que le lleva a romper y experimentar nuevas posturas corporales y así tiene mayores posibilidades de mejorar su expresión.

El Teatro hace que el actor sensibilice todo su cuerpo, en la vida cotidiana tal sensibilidad recae mayormente en el rostro; “[...] la naturaleza no nos ha dotado de la misma sensibilidad en el resto del cuerpo y habremos de esforzarnos para obtenerla en la espalda, las piernas o el trasero. Sensible significa que el actor está en contacto con cada parte de su cuerpo en todo momento: así, cuando el actor inicia un movimiento, sabe exactamente dónde se encuentra cada miembro.”⁴⁵ En ambas realidades, tanto en la vida cotidiana como en el Teatro, hay un cuerpo presente, y éste tendrá una disposición exigida por las necesidades respectivas.

Cierto es que ninguna “sociedad”, ni el Teatro, puede ser concebida sin cuerpos, ni los cuerpos aislados, fuera de toda sociedad. Sin embargo, pese a esta interdependencia necesaria, solemos pensar con base en tales parámetros duales. ¿Qué es la sociedad sino la interactividad de los cuerpos, constituyentes de determinadas legalidades regulatorias de esas mismas acciones?⁴⁶ ¿Qué es el teatro sino la voluntad de contar con cuerpos presentes y dispuestos?

1.2.1 Encuentro de cuerpos: la inter-acción

El Teatro y la Vida Cotidiana no serían posibles sin el enfrentamiento e interacción de dos cuerpos. Para que suceda ese intercambio gestual será necesaria la presencia de un emisor y un receptor que puedan hacerlo posible.

Cuando nos hacemos presentes en un lugar llegamos con una carga de reglas internas que entran en contacto con la persona o grupo de personas con las que se lleva a cabo un encuentro, entonces estamos **inter-actuando**. Se trata de un encuentro *cara a cara*, como dice Erving Goffman, un encuentro *cuerpo a cuerpo*:

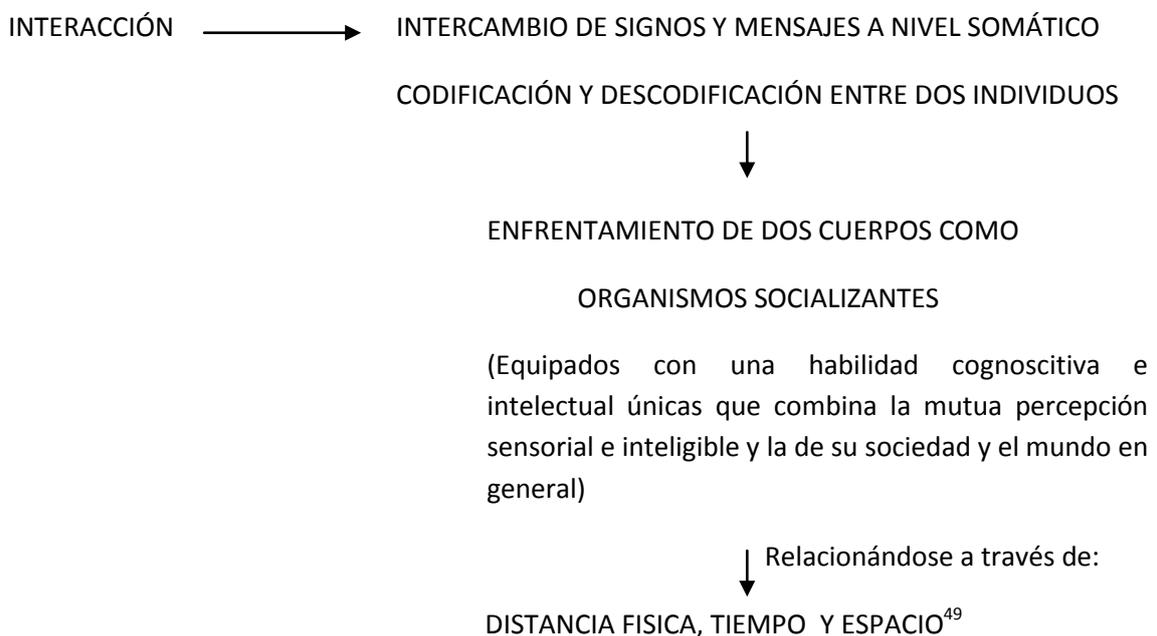
⁴⁵ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 43

⁴⁶ Fabián Nievas. *El control social de los cuerpos*, p. 16

“la interacción es la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua; el término – encuentro- (encounter) servirá para los mismos fines.”⁴⁷

Fernando Poyatos propone la siguiente definición:

“La interacción es un intercambio entre al menos dos organismos socializantes que pone en marcha lo que debemos entender por *cultura* [...] la cultura es comunicación.”⁴⁸ Esquemáticamente lo vemos de esta manera:



Poyatos nos habla de una interacción directa ó diferida, en la primera se encuentra la relación cara a cara completa, que implica la relación vocal-verbal, pero también la reducida, que involucra lo no vocal-no verbal. Ambas utilizando una comunicación corporal externa total. La diferida tiene que ver con la comunicación epistolar y los mensajes físicos y químicos.⁵⁰

Según Poyatos, la *interacción personal directa* es la activada por el encuentro cara a cara. Esta interacción cara a cara, la *forma más básica y más compleja* de la comunicación humana, pone en movimiento los diversos canales transmisores somáticos* que funcionan consciente o inconscientemente para emitir mensajes intencional o intencionalmente. Así pues, además de las dos situaciones posibles en un

⁴⁷ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 27.

⁴⁸ Fernando Poyatos. *La Comunicación No Verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, p. 27.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 63-64.

⁵⁰ Véase Fig. 1.1. *Cultura y comunicación en: Ibíd.*, pp. 27 y 52.

* Que pertenecen al cuerpo.

encuentro, interacción completa o interacción reducida por incapacidad física o mental o limitación ambiental, la actividad comunicativa puede ser vocal-verbal (lenguaje), vocal-no verbal (paralenguaje) y no vocal-no verbal (kinésica, proxémica y los demás sistemas corporales).⁵¹

Asimismo, Fernando Poyatos ofrece un análisis formal detallado de las interacciones dadas en el enfrentamiento de cuerpos, pero desde un contexto cultural, abordando particularidades aplicables a una cultura y sin descartar lo Verbal.

Hemos de aclarar que recaerá especial atención en la interacción a nivel interpersonal, más que en la grupal o cultural, desde un contexto comunicativo No Verbal. No será a nivel intrapersonal por la complejidad que tendría tatar de observar los diferentes comportamientos de manera individual. Sí a nivel interpersonal, puesto que el campo perceptual es ocupado por dos personas, dos cuerpos que se enfrentan y nos presentan la comunicación cara a cara, que es la que nos interesa.

1.3 ¡Sin palabras!

“La CNV es cuerpo y el cuerpo es teatro⁵² y el teatro un espectáculo.”

El cuerpo comunica y por ello involucra un proceso de comunicación. Comunicar (del latín *comunicare*) significa “estar en relación con”⁵³.

Ray L. Birdwhistell, pionero de la kinésica, disciplina encargada del estudio del movimiento corporal, nos dice: “La comunicación es un proceso complejo que se desenvuelve en varios canales de manera simultánea, proceso en el cual se va entretejiendo un contexto inmediato que a su vez forma parte de contextos más amplios.”⁵⁴

⁵¹ Para mayor conocimiento véase: Fernando Poyatos. *La Comunicación No Verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, específicamente capítulo 1 Cultura, Comunicación y Fluidez Cultural, a partir de página 25.

⁵² Según Anne Ubersfeld “El teatro es cuerpo, el teatro dice que las emociones son necesarias y vitales [...]”. Por otro lado, Domingo Adame menciona que teóricos como Juan Villegas utilizan el término “espectáculo” para hacer uso del concepto Teatro.

⁵³ Montse Urpí. *Aprender CNV. La elocuencia del silencio*, p. 111.

⁵⁴ María del Rayo. *Cinésica y Semiótica una doble visión de la CNV*, p. 18.

Albert Scheflen, en su libro *El lenguaje del cuerpo y el orden social*, habla de la comunicación como control de comportamiento: “Comunicación es un sistema que verifica, regula y mantiene haciendo posible la interacción humana.”⁵⁵

Desde una perspectiva pragmática Watzlawick, Beavin y Jackson, en su libro *Teoría de la Comunicación Humana*, mencionan que: “toda conducta, y no sólo el habla, es comunicación, y toda comunicación, incluso los indicios comunicacionales de contextos interpersonales, afectan a la conducta [...]”⁵⁶. Cabe destacar que a pesar de la orientación psicológica ajena a los objetivos de la presente investigación, se trata de una idea que apoya la valoración y el enfoque que hay no sólo por las palabras sino también en lo no verbal, en la expresión del cuerpo.

A su vez, H. Cooley emite la siguiente definición en 1909: “La comunicación designa el mecanismo mediante el que existen y brotan las relaciones humanas, todos los símbolos espirituales junto con los medios para transportarlos en el espacio y conservarlos en el tiempo. Comprende la expresión del rostro, la postura y el gesto, el timbre de voz, las palabras, la escritura, la imprenta, el ferrocarril, el telégrafo y el teléfono y cualquiera que sea el logro en la conquista del espacio y el tiempo.”⁵⁷

Por su parte, André Helbo⁵⁸, al hablar de *Espectáculo y Comunicación*, presenta un esquema de comunicación abstracta que descansa sobre 3 factores:

- El objetivo: que es una información.
- La finalidad: que es un conocimiento.
- Mecanismo: que es un lenguaje.

El espectáculo está presente en todos los momentos de nuestra vida. Hay espectáculos pasivos y activos, “[...] en los primeros, el espectador organiza los elementos que forman su experiencia; en los espectáculos activos un grupo de personas selecciona imágenes y acciones para que yo pueda disfrutar de un espectáculo determinado.”⁵⁹

De tal manera, la comunicación es un intercambio de información en diferentes niveles, una forma de compartir conocimientos, sentimientos, emociones, etcétera. Aquellos pilotos corporales se comunican básicamente⁶⁰ de dos maneras: con palabras

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁵⁶ Paul Watzlawick, Janet Beavin y Don D Jackson. *Teoría de la Comunicación Humana*. Interacciones, Patologías y Paradojas, p. 24.

⁵⁷ Sonia García Gutiérrez. (2005). *Análisis de la Comunicación No Verbal*. (Tesis Licenciatura. Licenciado en Ciencias de la Comunicación), UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Clasificación: 001-00424-G0-2005, p. 10.

⁵⁸ Véase al respecto: André Helbo (et al). *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

⁵⁹ Gabriel Weisz. *Tribu del infinito. Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación*, p. 115.

⁶⁰ Al utilizar la palabra “básicamente” es refiriéndonos a la forma primaria de comunicación humana.

y sin palabras; verbal y no verbalmente.⁶¹ Verbalmente, utilizan el lenguaje para intercambiar información con el otro, haciendo uso de las palabras; lograr comunicarse sin palabras es parte de la otra manera, la **no verbal**, que a partir de estímulos corporales busca expresarse para arrojar información y así lograr comunicar, de ahí la **Comunicación No Verbal**.

“El suspiro o la sonrisa más ligeros, incluso el ángulo de nuestro cuerpo, son formas de comunicación, cualquiera que sea su intención consciente [...] incluso nuestros pensamientos internos (lo que llamamos diálogo interno) llegan a los demás a través de la postura que adoptemos, de nuestros movimientos corporales, de nuestro tono de voz, de los movimientos de los ojos, de la comisura de los labios; en definitiva, la expresión de nuestro rostro forma un todo en su conjunto y también de manera independiente[...] con frecuencia las respuestas de los demás, a veces inesperadas son una evidencia de este tipo de comunicación[...].”⁶²

La Comunicación No Verbal (CNV) es un cuerpo humano, un cuerpo danzando al ritmo de la inconsciencia y la involuntariedad en un espacio determinado, con un movimiento de cadera una postura elegida, piernas y brazos tambaleantes, miradas en cascada y... ¡Sin palabras!

Lo no verbal repite, contradice, refuerza, sustituye, acentúa, complementa a lo verbal, de ahí la dificultad de estudiar uno aislado de lo otro, pero también lo no verbal, en sí mismo, adquiere una peculiaridad: arroja información que en ocasiones no es obtenida por el lado verbal, dicha información es dada por algún estímulo involuntario, puesto que la CNV es manifestada voluntaria e involuntariamente ya que no sólo involucra procesos conscientes sino también inconscientes; esta involuntariedad es la que de vez en cuando deja entrever aquellos que verdaderamente somos y nos es inevitable ocultar.

El cuerpo humano se comunica, desde que nace⁶³, quizá en ocasiones no tiene un espectador ante el cual se presente, sin embargo, se encuentra en constante comunicación y si el silencio viene a poner fin a la Comunicación Verbal, en la Comunicación No Verbal nunca hay fin, incluso muerto nuestro cuerpo comunica. En todo momento nos expresamos corporalmente, reafirmamos nuestras palabras, reaccionamos, manipulamos cada manifestación del cuerpo, a partir de cada una de estas manifestaciones contamos un poco de quién somos, de ahí la importancia de observar los cuerpos, sin palabras, de apostar por esa comunicación que si bien también está expuesta a manipulación, involucra la involuntaria manifestación

⁶¹ Véase al respecto: Mark L Knapp. *La comunicación no verbal. El cuerpo y su entorno*, p. 27.

⁶² Montse Urpí. *Aprender CNV. La elocuencia del silencio*, p. 29.

⁶³ La comunicación del cuerpo es inherente a nosotros, al nacer, lo primero que hacemos además de llorar es movernos, es uno de los signos de vida y, a pesar de no estar entrenados dentro de un contexto cultural y social, continuamos moviéndonos, conforme vamos creciendo, imitamos, aprendemos, vamos ampliando nuestros gestos corporales.

inconsciente que de vez en cuando delata al verdadero yo, la esencia de nuestra persona.

1.3.1 Entonces... ¿Qué es la Comunicación No Verbal?

La Comunicación No Verbal, es todo lo que comunica el cuerpo sin palabras, es cada movimiento, postura, gesto, mirada, que se da de manera voluntaria o involuntaria, consciente o inconsciente. Es una mezcla entre lo que pensamos dar y lo que damos finalmente.

Son cuerpos en movimiento, danzantes, cuerpos en encuentro, viajes externos e internos que deciden mover esto y no lo otro, son movimiento y quietud, la decisión de mirar o no mirar o de hacerlo de cierta manera, la planeación de un gesto y la espontaneidad de otro, los sonidos inesperados, que vienen del interior, un tic tac de nervios, un paso adelante y otro atrás, un sin fin de posibilidades.

“Entendemos la comunicación no verbal como una parte de la comunicación, que se ocupa del "proceso por el cual se mandan y se reciben mensajes sin palabras por medio de las expresiones faciales, la mirada, los gestos, las posturas y el tono de voz.”⁶⁴

Sergio Rulicki, uno de los estudiosos contemporáneos de la CNV, nos ofrece la siguiente definición:

“Los gestos, las posturas, las miradas, los tonos de voz, los signos y señales no verbales [...] y también la disciplina que los estudia reciben el nombre de Comunicación No Verbal (CNV) [...] la comunicación expresa un complejo mundo afectivo compuesto por emociones, sentimientos y estados de ánimo. Refleja cómo se sienten las personas y también manifiesta la marcha de los procesos cognitivos relacionados con la atención, la memoria y la imaginación [...] exterioriza las intenciones, como la sinceridad y el engaño; así como el estado biofísico, es decir, el cansancio o la vitalidad, la salud o la enfermedad [...]”⁶⁵

⁶⁴ Jazzvida. *La comunicación no verbal. Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas*. Consultado en Junio de 2010. Disponible en línea: http://www.foroswebgratis.com/tema-la_comunicacion_no_verbal-53409-615943.htm.

⁶⁵ Sergio Rulicki, *Comunicación No Verbal. Como la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos*, p. 13.

Fernando Poyatos, en su primer volumen de la Comunicación No Verbal, la define como:

“las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura individualmente o en mutua coestructuración.”⁶⁶

En este caso, el autor emite una serie de conceptos sistematizados que conllevan a toda una experiencia obtenida a lo largo de sus investigaciones y enseñanzas lingüísticas que lo llevan a identificar diversos elementos de lo No Verbal frente a distintas culturas. Su definición defiende la idea de que tanto el hombre al interactuar como su ambiente donde se lleva a cabo tal interacción, emiten constantemente signos no verbales. Añade que lo No Verbal confirma, duplica, reforza, debilita, contradice, camuflajea.⁶⁷

Randall P. Harrison nos dice que la CNV es el “Intercambio de información a través de signos no lingüísticos”⁶⁸, tomando en cuenta que:

Información: es aquello cuya manipulación haga decrecer nuestra incertidumbre.

Signo: es todo aquello que signifique algo para alguien.

Intercambio: se incluye desde una comunicación interpersonal, o grupal, hasta cualquier otra a través de medios de masas (prensa, fotografías, radio, televisión, vallas publicitarias, cine, teatro, etc.).

Finalmente, Montse Urpí nos dice que:

“La conocida CNV, que hace referencia a cualquier gesto o movimiento que transmitimos con nuestro rostro, con nuestras manos o con nuestro cuerpo, incide en la transmisión de información más allá de nuestra intencionalidad o de nuestra absoluta conciencia...el lenguaje no verbal no sólo refuerza el contenido de las palabras, sino que además suma ese matiz emocional que no siempre se expresa con definición.”⁶⁹

La CNV es sorpresa, decisión, manipulación y reacción encontradas en cuerpos humanos.

Es el encuentro de cuerpos, la interacción cara a cara, el reflejo del estado de ánimo, el sentir presente, de emociones, sentimientos, secretos, un mundo interior llevado al exterior, una forma de comunicación humana que se ha quedado sin palabras. Un lenguaje corporal cotidiano. Es la expresión del cuerpo y su historia, el arrastre de su costumbre, de su desarrollo social y cultural, de la sociedad donde se desarrolla. El matiz de los movimientos corporales. Es también, la fisiología del cuerpo. Es la reacción ante una situación inesperada.

⁶⁶ Fernando Poyatos, *La comunicación No Verbal “Cultura, lenguaje y Conversación”*, p. 17.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 81.

⁶⁸ Randall P. Harrison. *Más allá de las palabras*. p. 25.

⁶⁹ Montse Urpí. *Aprender CNV. La elocuencia del silencio*, p. 23.

1.4 El Teatro de Erving Goffman

Un profesor se presenta ante su grupo como un actor ante un escenario, con el labio inferior apretado y el mentón arrugado, enseña a sus alumnos a darse cuenta de los pequeños detalles corporales que manifiesta ante ellos; es alto, delgado y muy flexible, utiliza su propio cuerpo como principal muestra de expresión. Su nombre es Ray Birdwhistell⁷⁰, quien tuviera como espectador y alumno a Erving Goffman⁷¹, a quien enseñó no sólo que un espectáculo podía darse en la presentación de un acto y escenario cotidiano como era una clase, sino también que los gestos, el andar, el vestuario, la manera de comportarse y moverse de las personas en su cotidianidad, eran susceptibles de análisis para el entendimiento de la vida social⁷² y los modos de comunicación que en ella se dan.

En *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Goffman ve la posibilidad de aplicar una perspectiva sociológica al estudio de la vida social desde un espacio con límites físicos, ofreciendo un marco de referencia “aplicable” a cualquier establecimiento social concreto; se trata de la perspectiva de la *actuación o representación teatral*, considerando la manera en que “el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros, en las situaciones de trabajo corriente, en qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos.”⁷³ Se trata de un modelo analógico que busca aplicar una perspectiva dramática a partir del Teatro y la Vida Cotidiana, dándole mayor relevancia a la expresión no verbal.

Una vez ubicado el escenario o establecimiento social, Goffman señala los elementos integradores de una interacción. Habrá individuos que harán de *actantes* e individuos para quienes se actuará, será la *audiencia*. El encuentro de ambos contribuirá a la *definición de la situación*, que a su vez implicará una serie de *técnicas escénicas* manejadas durante la actuación. Los actantes se ubicarán en dos regiones principalmente: *la región anterior*, desde donde se ofrece la actuación, y la *región posterior* (backstage), donde se prepara o descansa de la actuación. El paso de una a otra requerirá de la preparación para la presentación del actante en su escenario concreto.

⁷⁰ Es recomendable leer la obra de Ray Birdwhistell titulada *La Nouvelle Communication*, Paris, 1981.

⁷¹ Erving Goffman sociólogo que nace en Canadá en 1922 y muere en EEUU en 1982, conocido como el padre de la microsociología por dedicar especial atención a las unidades mínimas de interacción entre las personas; su obra se ve fuertemente influenciada por etnólogos, psicólogos y antropólogos sociales. Algunos de los más influyentes fueron Gustav Ichheiser⁷¹ y Kennet Burke, éste último fue el primero en buscar una analogía de la acción entre el Teatro y la realidad social.

⁷² Véase al respecto: Erving Goffman. *Los momentos y sus hombres*, p. 3.

⁷³ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 11.

Para el reconocimiento de los componentes identificados por Goffman y su futura aplicación a la presente investigación, será necesario considerar las definiciones ofrecidas por dicho autor.

Un **actuante** llevará a cabo una **actuación** a partir de un **papel o rutina** y ante una **audiencia**, utilizando como principal medio de expresión al cuerpo, presentado dentro de un **escenario**. Tomando en cuenta que:

Actuante. Desempeña un papel determinado que presenta ciertos atributos pretendiendo provocar una reacción en el otro; “el individuo ofrece su actuación y presenta su función, a partir de una situación y realidad concreta.”⁷⁴

Actuación (performance) es: “Toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos.”⁷⁵ La actuación está alimentada de actos, según Goffman un acto es “cuando permitimos que el individuo proyecte una definición de la situación al presentarse ante los otros, que por muy pasivos que sean proyectarán a su vez una definición de la situación en virtud de su respuesta al individuo y de cualquier línea de acción que inciden hacia él.”⁷⁶

Papel es: “La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones puede denominarse papel (parí) o rutina [...] cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que se desarrolle una relación social.”⁷⁷

Audiencia: Si tomamos un determinado participante y su actuación como punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los coparticipantes.

Goffman nos habla de una *fachada social y personal* que forma parte de nuestra actuación, la define de la siguiente manera:

Fachada (Front): “Parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. Es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.”⁷⁸ Dentro de la Fachada (general) se encuentra el escenario:

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 29.

⁷⁵ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 33.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 33-34.

- **Escenario:** “El medio (setting). Incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan. Sólo en circunstancias excepcionales el medio se traslada con los actuantes [...] hay actuantes profanos pertenecientes al tipo de los vendedores ambulantes que, entre actuación y actuación, trasladan su lugar de trabajo, a menudo por necesidad [...]”⁷⁹. El medio será entonces integrador de la puesta en escena, las partes escénicas de la dotación expresiva, que permita la expresión dada por el actuante, quien mantendrá una *fachada personal* que siempre estará en él. El Metro será nuestro escenario.

Fachada personal. Elementos formadores de la dotación expresiva, aquellos que debemos identificar íntimamente con el actuante mismo y que, como es natural, esperamos que los siga a donde quiera que vaya. “Como parte de la fachada personal debemos incluir: las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes [...] Algunos de éstos vehículos transmisores de signos, tales como las características raciales, son para el individuo relativamente fijos y durante un período de tiempo no varían de una situación a otra, además, algunos de éstos vehículos de signos, como la expresión facial, son relativamente móviles o transitorios y pueden variar durante una actuación de un momento a otro.”⁸⁰ La fachada personal es lo que hemos mencionado como cuerpo, agregando el disfraz que corresponde a la vestimenta social.

Al integrar Goffman todos estos elementos, habla de una realización dramática o puesta en escena, donde ubica y analiza la manera en que interactúa cada uno de los componentes. De ahí la idea de que la presencia de un actor signifique para otro que hace de espectador, manteniendo cada uno fachadas determinadas por el escenario bajo el cual llevan a cabo su actuación. Goffman menciona que cada rol necesita la adaptación de una nueva fachada, que se mantendrá en la medida que se encuentre en el escenario correcto.

El espectáculo ofrecido será dado por actores y espectadores que serán momentáneamente parte de un equipo. El *equipo* de actuación, o equipo, es “cualquier conjunto de individuos que cooperan para representar una rutina

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 34.

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 35-36.

determinada.”⁸¹ Goffman estudia la actuación del individuo como punto de referencia básico a partir de dos niveles fácticos: el individuo y su actuación, y todo el conjunto de participantes y la interacción total. Así, será el Vagonero nuestro punto de referencia, pero también lo distinguiremos como parte de un equipo que en su totalidad ha generado una actuación que define su personaje, y a su vez, conforma e integra a un equipo con objetivos similares que en conjunto mantiene una definición de la situación.

Conformarán un equipo en la medida que cooperan íntimamente para mantener una definición proyectada de la situación: “El equipo es un grupo, pero un grupo no en relación con una estructura social o una organización social, sino más bien en relación con una interacción o una serie de interacciones en las cuales se mantiene la definición pertinente de la situación. El equipo tiene entonces, algo del carácter de una sociedad secreta. El auditorio está en condiciones de apreciar, por supuesto, que todos los miembros del equipo se mantienen unidos por un vínculo que no es compartido por ninguno de los integrantes del auditorio.”⁸² Entre los miembros del equipo será posible presenciar cierta familiaridad, que aunque no es orgánica contribuirá a la consolidación del equipo como tal y de las diversas formas de comunicación generadas.

La representación teatral se alimentará de diferentes *direcciones escénicas* que el actuante no sólo ha recogido de su vida personal, sino también de su aprendizaje social. La socialización exige al actuante el aprendizaje de diversas formas de expresión para poder “rellenar” y manejar, con mayor o menor corrección, todo papel que se le pueda dar. Las actuaciones legítimas de la vida cotidiana no son “actuadas” o “escenificadas” en el sentido de que el actuante sabe de antemano lo que va a hacer y lo que hace tan sólo por el efecto que ello probablemente tenga. Las expresiones que, según se cree, emanan de él, serán especialmente inaccesibles. Pero, como en el caso de los actuantes menos legítimos, “la incapacidad del individuo común para formular de antemano los movimientos de sus ojos y su cuerpo, no significa que no habrá de expresarse a través de estos recursos de un modo dramatizado y preformado en su repertorio de acciones [...] nuestra actuación es siempre mejor que el conocimiento teórico que de ella tenemos.”⁸³

En este sentido, *habrá grandes posibilidades de que la vida, y el hacer la vida, se trate de una especie de teatralidad en la que toda persona hace de actor al dramatizar papeles que no son los “sí mismos” verdaderos, al aparecer en un escenario, ante un público que haga de audiencia y que se vea influenciada por la presencia del primero. El*

⁸¹ *Ibíd.*, p. 90.

⁸² *Ibíd.*, p. 116.

⁸³ *Ibíd.*, p. 84.

enfoque dramático de Goffman será aplicado en el espacio concreto elegido como escenario, el Metro, considerando como actor principal al Vagonero y como público al Usuario.

CAPÍTULO II

ESCENARIO SUBTERRÁNEO

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

*Peter Brook*⁸⁴

⁸⁴ Peter Brook. *El espacio vacío*, p. 5.

2.1 Espacio

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo, dice Peter Brook, un **espacio vacío** que al ser llenado por la presencia humana recobra un nuevo significado. Goffman respecto a la misma idea, menciona que a manera de recipiente es llenado a partir de macroeventos y microeventos que se dan ahí y que en conjunto constituyen su naturaleza social, esto es, dependiendo el uso que se haga de él se definirá⁸⁵. “Otro de los aspectos del espacio vacío es que el vacío se comparte: es el mismo espacio para todos los presentes [...] un buen espacio es aquél donde convergen muchas y variadas energías [...]”⁸⁶. Si la llenura es dada por un cuerpo humano y sus acciones, entonces adquirirá un sentido social⁸⁷ que definirá al espacio como **espacio social**.

El espacio necesita de la presencia humana para adquirir un sentido social y el cuerpo necesita de un espacio para poder interactuar y hacer uso de él.

“El cuerpo humano es un espacio, un espacio habitado en el que las relaciones de identidad y alteridad no cesan de desempeñar un papel importante.”⁸⁸

Henri Lefévre denomina al “espacio social” como “aquello que en el devenir y el discurso cotidianos sirve para distinguir -aunque no para aislar- unos lugares de otros, en los cuales transcurre la vida social: “ellos /los lugares que forman el espacio social/ corresponden a un uso específico de ese espacio, y por lo tanto a unas prácticas espaciales que expresan y constituyen.”⁸⁹

⁸⁵ Ponemos el ejemplo de una mesa redonda llevada a cabo en Central del Pueblo, un espacio destinado para la expresión artística, ubicado cerca del zócalo capitalino de la Cd. de México, una tarde de conferencias y exposiciones de artistas plásticos y visuales que haciendo uso de este espacio, exponían su obra y utilizaban el espacio como medio de expresión artística, sin embargo, la historia del lugar mantenía a algunos habitantes del lugar que le daban el uso de vivienda; entonces escuchábamos la exposición y veíamos a una inquilina realizar una actividad del hogar, llenaba una cubeta de agua para sus quehaceres, ésta quedaba justo a lado de la mesa principal de exponentes. Hay dos personajes identificados, el artista y el ama de casa, ambos en el mismo espacio, pero haciendo uso distinto de él.

⁸⁶ Peter Brook, *La puerta abierta*, p. 28.

⁸⁷ Marc Augé, en su libro “*El sentido de los otros*”, habla de un -sentido antropológico- que tiene que ver con lo que los humanos y la colectividad dan a su existencia, este sentido es la relación, lo esencial de las relaciones simbólicas y efectivas entre humanos pertenecientes a una colectividad particular, este sentido, es el sentido social, el cual es definido a partir de dos tipos de relaciones: 1) Todo individuo define su identidad a partir de la pertenencia a un grupo; 2) mediante sus relaciones simbólicas e instituidas (normales) con un cierto número de otros individuos, tanto si pertenecen o no a las mismas colectividades que él. Dentro de una misma raza, de un mismo linaje, de un grupo de edad, de una misma nación [...] hay alteridad, relación, sentido. Véase al respecto: Marc Augé. *El sentido de los otros*, p. 35.

⁸⁸ Marc Augé. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*, p. 102

⁸⁹ Véase al respecto: Lefévre, Henri. *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Ediciones 62, S.A. The production of space, Oxford: Blackwell Publishers, p. 17.



Espacio vacío. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

Es preciso mencionar que el espacio vacío al que nos referimos, corresponde a un espacio físico, mientras que el espacio social tiene que ver con las forma de vida dadas en ese espacio físico. El espacio vacío es el escenario y el espacio social es el espacio vacío y el actor social.

Entonces, el espacio social, será: *un escenario de cuerpos socializando* (en un espacio físico), acciones e improvisaciones instantáneas, que permiten lo que llaman *práctica o acción social* que por su continua permanencia permitirán la *reproducción social*, a partir de diversos *espectáculos sociales*.



Espacio social. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

Los actores se encargarán de llenar cada escenario social de *actos* sociales que conformarán *escenas* sociales (situaciones) al llevar a cabo su vida cotidiana (su teatro andante) manifestado a través de su *cuerpo*. En cada escenario se darán diferentes *estilos y formas* de vida, que el actor representará a partir de su personaje; las condiciones físicas, ambientales, espaciales, arquitectónicas, sociales y culturales, influirán en la acción del actor, quien se adaptará y adoptará un estilo, modo o forma que existirá particularmente en ese espacio, éste influirá en su comportamiento, comunicación y expresión manifestados.

Lefébvre, también propone una *perspectiva dramaturgica*, donde los saberes prácticos podrían asociarse con el conocimiento de la *trama general* de las historias fragmentarias con las que es posible toparse durante el tránsito por un lugar público cualquiera; sin embargo, no hay un guión predeterminado que le dicte a cada usuario las líneas exactas de su papel o el de sus compañeros de actuación; ya que los espacios públicos funcionan como marco, fuente de información y recurso para la acción al mismo tiempo.⁹⁰

⁹⁰ Gabriela de la Peña. *Simmel y la Escuela de Chicago en torno a los espacios públicos en la ciudad*. Universidad de Barcelona, ITESM. (En línea). <http://sincronia.cucsh.udg.mx/pena03.htm> (Consulta 4 de julio de 2010).

Será entonces este espacio un **escenario** social donde la reproducción de la **vida cotidiana** lo mantendrá vivo y lleno, con la presencia de los **actores sociales** y sus acciones, dadas a través de las emociones y el **cuerpo**, dando lugar a un **espectáculo** social. De nada serviría un espacio maravilloso si no lo llena emocionalmente y corporalmente un actor⁹¹.

Quizá el escenario social involucre un proceso distinto al de un escenario de Teatro, sin embargo, ambos conllevan un proceso de comunicación, cuando tienen a un actor haciendo de emisor, un receptor haciendo de espectador y un mensaje dado de por medio, el medio en este caso será el cuerpo, pues el cuerpo es el mensaje, como decía Flora Davis en su libro *Comunicación No Verbal*⁹².

El espacio vacío es aquel que acoge al cuerpo humano, éste se apropia de él y lo convierte en un espacio social que al compartir con otros se convertirá en un *espacio público*, de comunicación constante, que será proveedor y soporte de relaciones humanas.

2.2 Espacio público

El espacio vacío aloja al cuerpo humano, éste se apropia de él y lo convierte en un espacio social que al ser compartido por otros actuantes, con un fin común, adquiere un sentido público; por tanto, es un espacio público, un campo de interacciones corporales donde se establecen relaciones conforme a las exigencias del espacio y el tiempo.

“[...] lo público en Tarde⁹³ es mucho más que una categoría de la sociabilidad diferente de la muchedumbre; es la representación de lo social emancipado de la calle como espacio de proximidad física, pero también distinto de lo político puesto que Tarde, fiel aquí al pensamiento de las Luces, concibe el espacio público como un espacio de razón sin principio de estructuración trascendente.”⁹⁴

Un espacio público es un espacio constituido por un territorio físico y por una forma de vida del espacio en particular, corresponde a una morfología particular. En él se llevan a cabo algunas de las acciones necesarias de la vida cotidiana.

Es un espacio de referencia, un escenario concreto, un lugar de paso, movilidad, transitado y transitorio de concentración humana y fugacidad, implica el encuentro y

⁹¹ Amezcua, Vizabua. *Pasos sobre el escenario*, p. 28.

⁹² Flora Davis. *La Comunicación no verbal*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 270.

⁹³ Gabriel Tarde.

⁹⁴ Isaac Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*, p. 12.

contacto con los otros, permite la presentación y reproducción social a partir de la interacción social de actuantes que constituyen sociedades líquidas (Delgado, 1999), movibles, sin fijación, recobran significado no sólo por la producción social dada, sino también por los pequeños actos cotidianos que en ellos se dan, fijos o no, siempre presentes. Un encuentro de cuerpos desconocidos que mantienen intereses comunes y comportamientos comunes determinados por el espacio.

“por curioso que sea, los demás no harán sino darme mucho más de lo que yo habría esperado [...] El espacio público tiene necesidad no sólo de la pluralidad de las diferencias, sino también de su enmarañamiento, de los efectos de movilización o de sobrecarga y de inmovilización que aquellas diferencias provocan [...]”⁹⁵

Isaac Joseph, basado en un tratamiento respecto a conceptos de paz y terror, menciona que el espacio público “tiene dos límites igualmente aterradores: el terror de la identificación –el espacio público es un espacio de traidores y de traductores- y el terror de la invasión (el espacio público es un espacio de reserva y de cercados).”⁹⁶ Joseph, menciona que el espacio público es un espacio de accesibilidad universal, acción y comunicación, donde hay una copresencia y visibilidad mutua a partir de una realidad porosa e inestable, que existe en la medida que hay un “uso público” y una “libre circulación”, es un espacio de comunicación que se basa en adaptación y cooperación, para explicarlo mejor, se basa en dos argumentos:

"[...] el primero consiste en decir que un espacio público es un *orden de* visibilidades destinado a acoger una pluralidad de usos o una pluralidad de perspectivas y que implica, por ello mismo, una profundidad; el segundo enuncia que un espacio público es un *orden de* interacciones y de encuentros y presupone por tanto una reciprocidad de las perspectivas. Esos dos acuerdos hacen del espacio público un *espacio sensible*, en el cual evolucionan cuerpos, perceptibles y observables, y un *espacio de competencias*, es decir, de saberes prácticos detentados no sólo por quienes operan y por quienes conceptúan (arquitectos o urbanistas), sino también por los usuarios ordinarios. En suma, habría que comprender el espacio público como espacio de saberes y definirlo, como lo hubiera querido Michel Foucault, como espacio de visibilidades y enunciados.”⁹⁷

En la medida que haya una acción compartida y sea visible o mostrada, hay posibilidades que haya una teatralidad, aunque no en un sentido formal como lo supone el Teatro, sino en un sentido figurado, donde los actores presentan acciones que provocan reacciones en el otro, que hace de espectador.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁹⁶ Isaac Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*, p. 17.

⁹⁷ Isaac Marrero, *La producción del espacio público*. Revista de Antropología e investigación social (En línea). (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%ABlico-> (Consulta: 13 Junio de 2010).

Un espacio público será entonces un espacio compartido por diversos actores sociales que lo utilizarán con un fin y uso común, es público en la medida que el actor puede interactuar con otros y, por tanto, ser observado por ellos; será de interacción, visibilidad, exposición, tránsito, concentración y presencia, en el que se establecerán relaciones instantáneas, espontáneas, que serán determinadas por las condiciones y características presentes en el espacio o escenario de interacción (físicas, arquitectónicas, sociales, culturales), y donde el actuante presentará sus acciones generadas a partir de una práctica y experiencias social que será común con los otros interactuantes.

“La fenomenología del espacio público no es la fenomenología del pudor; es la del tacto”, dice Isaac Joseph, justificando el tacto ante el pudor, puesto que este último tiene que ver más con relaciones preformadas y consistentes que se encuentran en una estética del *socius* mientras que el tacto “atañe a nuestros modales –actuaciones rituales en determinadas situaciones –más que a las apariencias [...] a la manera en que un actor social se acomoda a normas de conveniencia y decoro ligadas a su condición y posición.”⁹⁸

Los espacios públicos conforman diversos *escenarios públicos* que por *funcionalidad y uso*, además de definir el espacio, convocan a actores, con intereses específicos, que acudirán a él con un fin común.

Un actor no puede estar en diferentes escenarios al mismo tiempo, varios espectáculos no pueden ser observados al mismo tiempo, por ello, hemos elegido un escenario concreto, que permitirá la presencia de actores concretos:

"Por consiguiente, tratar el carácter público de un espacio urbano como un "logro" implica atrapararlo en una triple dependencia en relación a las prácticas: emerge en función de los usos socialmente organizados de los espacios urbanos [...]; procede de las operaciones y microprácticas que se apoyan en la "competencia" de los usuarios; y finalmente, integra la implicación de éstos con determinados usos y prácticas... El carácter público así aprehendido no es pues una propiedad abstracta, sino una propiedad concreta, sensible."⁹⁹

⁹⁸ Isaac Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano* p. 16.

⁹⁹ Isaac Marrero, La producción del espacio público. Revista de Antropología e investigación social (En línea). (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%ABlico-> (Consulta: 2 Julio de 2010).

2.3 El nacimiento de un escenario: Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM)

En la vida cotidiana encontramos diferentes espacios públicos que hacen de escenarios compartidos para los actantes: de paso, espera, encuentro, presencia, interacción, etcétera; cada espacio es nutrido por las acciones cotidianas dadas por el individuo. Algunos de ellos son espacios que ofrecen servicios específicos a sus actantes y al mismo tiempo contribuyen a la producción y funcionalidad de la vida social.

Para que haya un *espectáculo* social de *cuerpos* presentes, se necesita no sólo la presencia de un *actor* social, sino también del *escenario* idóneo que permita el surgimiento de nuevos personajes presentados por el actor, y que sólo existen en la medida que exista el escenario y su paso por él.

El escenario y el actor en personaje, tienen una necesidad mutua de existencia. El Usuario, Personal operativo-administrativo¹⁰⁰ y Vagoneros del metro, son personajes que van apareciendo en la medida que se va conformando el medio de transporte que hace de su escenario principal, el Metro de la Ciudad de México:

“Este espectáculo no sólo sucede en el teatro, sino en los corredores o en los andenes del metro; el espectáculo se desarrolla también en las calles [...] Pero en el metro, modelo o copia, capto ese espectáculo del modo más inmediato, espectáculo ofrecido por mis vecinos ocasionales, de los cuales creo poder imaginar, sólo con verlos, su apartamento, su mobiliario, sus distracciones y hasta por quién votan o por lo menos imaginar las razones que de todas estas cosas puedan dar.”¹⁰¹

El transporte público a lo largo de su desarrollo y evolución ha ofrecido diferentes espacios que no sólo fueron funcionales para la vida urbana, sino también para la vida social y sus actores. Desde las canoas navegantes de la Gran Tenochtitlán, las carrozas coloniales, locomotoras de vapor, hasta la etapa eléctrica con el ferrocarril en 1857, guardan historias, recuerdos y memorias en cada viaje, viajeros y acciones dadas en el espacio, escenario o transporte en uso; no sólo fueron medios de traslado y desplazamiento, sino también escenarios de presentación, interacción, expresión, de intercambio de formas de comunicación en cada época acontecida. Cada transporte fue escenario, tuvo su tiempo y sus actores, éstos que fueron moldeando y definiendo sus futuros personajes.

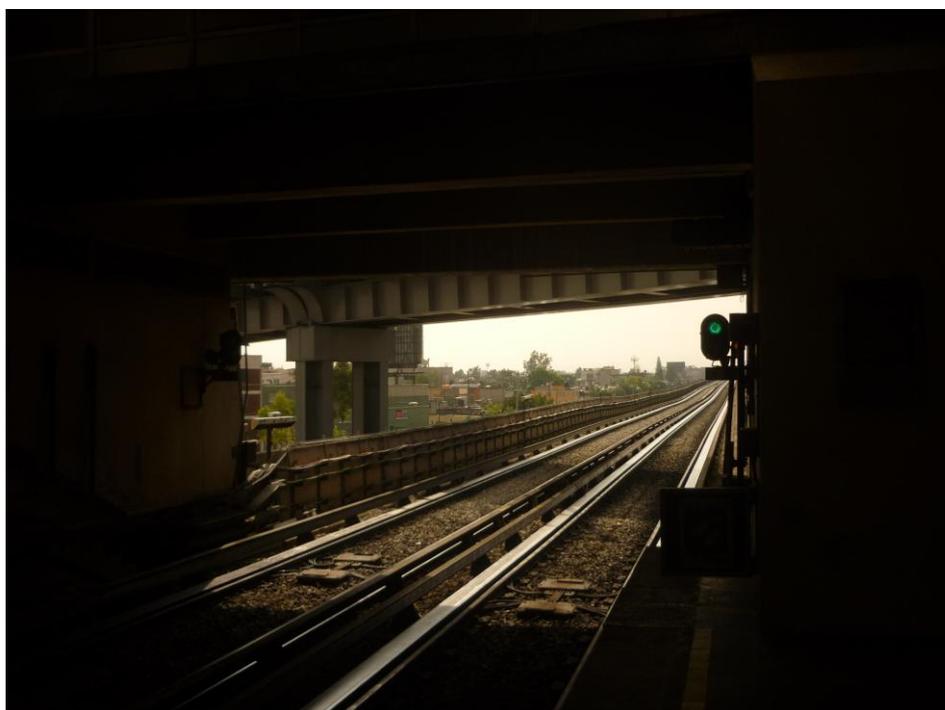
No obstante, los actores de la vida social siempre fueron adaptándose a los cambios generados en su escenario, pues el crecimiento de la población demandaba escenarios

¹⁰⁰ Quizá hay policías, taquilleros, vendedores e incluso usuarios en otros escenarios públicos, sin embargo, los que hay dentro del metro responden a exigencias específicas de este espacio.

¹⁰¹ Véase: Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, Gedisa, Barcelona, 1998.

más grandes y funcionales; el caos vial comenzaba a generar perturbación en la vida cotidiana, por ello comenzó la búsqueda de un nuevo medio de transporte que no ocupara tanto lugar en la vía urbana como lo hacía el Ferrocarril y que además fuera de mayor acceso para los individuos.¹⁰²

A pesar de la etapa eléctrica que tuvo lugar en el siglo XX, con la llegada de los tranvías eléctricos, continuo el congestionamiento vial que se acrecentaba por la abundante presencia de automóviles que conformaban el transporte vial urbano, por tal motivo, comenzó a planearse un proyecto que pretendía ofrecer una mejor manera de transportarse, se trataba de la construcción de un metro¹⁰³ que contaría con una característica, sería subterráneo¹⁰⁴.



Escenario subterráneo. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

En 1967 inicia la construcción del Metro como medio de transporte colectivo: “dando inicio a la obra civil más grande en la historia de la ciudad, tanto por su dimensión y costo, como por el beneficio que aporta a sus habitantes.”¹⁰⁵ Dos años más tarde, hace su recorrido el primer convoy naranja, el cual va dejando de lado a los tranvías y al Tren Ligero. De 1983 a 1994 vino la tercera etapa de expansión, dando nacimiento a la mayoría de las líneas, entre ellas la 1, 2, 3, 6, 7 y 9, y posteriormente línea B.

¹⁰² Un primer resultado en aquél entonces, sería instalar los ferrocarriles en la periferia mientras que el servicio interior de la ciudad lo proveerían los coches tirados por mulas y caballos (tranvías mulitas).

¹⁰³ Fue Bernardo Quintana quien presentó la primera propuesta de construcción del Metro. [Disponible en línea: <http://www.metro.df.gob.mx/organismo/pendon2.html>].

¹⁰⁴ Cabe mencionar que aunque se caracteriza por ser un medio de transporte subterráneo mayormente, hay algunos tramos de recorrido realizados de manera externa.

¹⁰⁵ STCM, Cronología de construcción. Disponible en línea <http://www.metro.df.gob.mx/organismo/pendon3.html>

“Así se configura el rostro actual del Metro de la Ciudad de México con un total de 201.3 km., de vías dobles, 11 líneas en operación (y una más en construcción actualmente), 175 estaciones, 7 talleres de mantenimiento, más de 14 mil trabajadores y un promedio de 4.2 millones de usuarios transportados diariamente.”¹⁰⁶ Nace un gran escenario público que convoca diariamente a miles de actuantes.

Pero no sólo nace el escenario más utilizado por los transeúntes de la ciudad, sino también un espacio con grandes posibilidades de manifestación y expresión humana, que diariamente ofrece espectáculos dados por actuantes que dicen “estar viviendo su vida cotidiana”.

“La ciudad en su sentido completo es, entonces, un plexo geográfico, una organización económica, un proceso institucional, *un teatro para la acción social* y un símbolo estético de unidad colectiva. La ciudad promueve el arte y es arte; la ciudad crea el teatro y es el teatro [...] Sin este drama social que surge a través de la concentración e intensificación de la actividad de grupo no hay ninguna función desarrollada en la ciudad que no pueda estar presente... en el campo [...]”¹⁰⁷

Según los elementos de Goffman, el Metro es un *medio* o escenario que mantiene una *fachada* social y permite encontrar diversas muestras representativas de grupos sociales que expresan ciertos comportamientos y se comunican de maneras determinadas. Quizá haya sido construido con un fin particular y es una institución de servicio al público, pero mientras que el público se “sirve” de él y atraviesa por ese escenario, está siendo parte de la formación de la vida social y de la cotidianidad de los días y, en conjunto con los otros, conforma una muestra de representación colectiva. El Metro es finalmente una muestra representativa de nuestra sociedad mexicana, de una realidad social: “una fachada social determinada tiende a institucionalizarse en función de las expectativas estereotipadas abstractas a las cuales da origen, y tiende a adoptar una significación y estabilidad al margen de las tareas específicas que en ese momento resultan ser realizadas en su nombre. La fachada se convierte en una «representación colectiva» y en una realidad empírica por derecho propio.”

¹⁰⁶ STCM, Cronología de construcción. Disponible en línea: <http://www.metro.df.gob.mx/organismo/pendon3.html> (Consultado en Junio de 2010).

¹⁰⁷ Isaac Marrero, La producción del espacio público. Revista de Antropología e investigación social (En línea). (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%ABlico-> (Consulta: 2 Julio de 2010).

2.4 Escenario naranja: intercambio social y actoral

“El metro, por cuanto nos acerca a la humanidad cotidiana, desempeña el papel de un vidrio de aumento y nos invita a medir un fenómeno que, sin él, correríamos el riesgo de ignorar o tal vez trataríamos de ignorar [...]”¹⁰⁸

Si bien hay una movilidad imparable de actores sociales queriendo usar un escenario, éstos buscarán aquel que por funcionalidad resulte más conveniente y le permita llevar a cabo el desempeño de su rol como personaje; por velocidad y capacidad, la mayoría de los actores ciudadanos con necesidades de traslado buscan a quien irrumpen en las entrañas subterráneas, el gran escenario naranja: el Metro.



El espacio público Metro, un escenario subterráneo. STCM, México, 2010. Por Maribel Bello.

El Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM), conocido en corto como Metro, es el medio de transporte de mayor popularidad en la Ciudad de México y su área Metropolitana, además de ser el más extenso de América Latina. Su capacidad, horarios, costo, velocidad y servicio lo convierten en el medio más eficaz y, por tanto, el de mayor utilidad social.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 29-30.

¹⁰⁹ Según datos de operación, para el 2009 el total de pasajeros transportados era de 1, 414 millones 907 mil 798 usuarios. STCM. Cifras de operación. Disponible en línea: <http://www.metro.df.gob.mx/operacion/index.html>.

Por ser un espacio de grandes capacidades espaciales, reúne a miles de usuarios que diariamente hacen uso de éste como principal medio de desplazamiento, pero también se convierte en el escenario idóneo de presentación. Será entonces un espacio de intercambio actoral social, de encuentros y desencuentros, que contendrá mensajes de diversa índole comunicados a través del cuerpo. Se hará algunas veces de actor, otras de espectador, siempre habrá acción, presentación y por tanto un espectáculo social.

Antes de subir a un escenario, un actor de teatro busca tener un conocimiento previo del espacio a partir de la exploración del mismo, evaluando características físicas, materiales, espaciales, imperfecciones, luz, etcétera, para que de esta manera, al interactuar con él, tenga mayor confianza, seguridad y control de sus actos. Este conocimiento es dado al usuario y personal del Metro a partir de su experiencia diaria, sin embargo, el Vagonero se ha encargado de profundizar más, pues por sus condiciones debe tener mayor control.

“[...]habría que esbozar un esquema que indicara el nivel y el emplazamiento de cada andén, que señalara la articulación de los corredores de dos manos o de mano única que permiten llegar a cada uno de ellos y pasar de uno a otro, que distinguiera y situara exactamente la entrada principal y las demás entradas, las ventanillas donde se venden los billetes y las tarjetas de abono, que apreciara la dificultad de acceso a los diferentes puntos en que se toman los trenes, la longitud de los corredores y de las escaleras y eventualmente la comodidad de las escaleras mecánicas. Este estudio del medio natural, si me atrevo a llamarlo así, o de la morfología física, es un estudio previo e indispensable para quien quiera apreciar más finamente, ya el grado de costumbre de ciertos viajeros (profesionales de estación de alguna manera), ya las diversas dificultades que encuentran otros –improvisados, personas de edad, extranjeros [...]”¹¹⁰

Iniciaremos entonces un reconocimiento del escenario naranja, enumerando las características del espacio metro.

El STCM cuenta con 9 Líneas numéricas (1-9), 2 letradas (Ay B) y la Línea 12, en proceso de construcción; cada línea tiene un número determinado de trenes disponibles¹¹¹, es identificada con un color particular, tiene un recorrido y destino fijo, y le corresponde un determinado número de estaciones. Las líneas tienen un total de 147 estaciones, reconocidas por nombre e icono, que han sido ubicadas de manera externa en diferentes puntos de la ciudad.

¹¹⁰ Marc Augé. *El viajero subterráneo*, p. 102.

¹¹¹ El STCM cuenta con 355 trenes de rodadura neumática, de los cuales 253 son utilizados en horas de operación pues los demás se encuentran en mantenimiento, rehabilitación o proyectos especiales. La línea 9, nuestro espacio de estudio concreto, tiene disponibles 33 trenes. Fuente: <http://www.metro.df.gob.mx/operacion/index.html>, actualizada por última vez el 12 de marzo de 2008, aunque los datos de operación recibieron una actualización el 30 de enero del 2010, respondiendo a las exigencias del Art. 29, que exige actualizaciones anuales.

El color, nombre, número y señalizaciones (flechas, direcciones) de las líneas ofrecidas por el metro, facilitan y agilizan el uso de éste como medio de transporte.

Al tratarse de un medio subterráneo, la mayoría de las veces se desciende para entrar, aunque hay estaciones en las que ascendemos para ingresar, como es el caso de Ciudad Universitaria de la Línea 3 “Indios Verdes-Universidad”, todo depende de la planeación urbana con la que fue diseñado el metro y la estación en la que se encuentre.

Ya sea subir o bajar escaleras, para iniciar el viaje subterráneo es necesario caminar por largos pasillos que nos llevarán a los torniquetes vigilados por uno de los primeros personajes del lugar: los policías. Cerca de los torniquetes se encuentran algunos establecimientos comerciales permitidos, la taquilla, algunas oficinas centrales donde se encuentra el jefe de estación y personal de operación del Metro y, en ocasiones, bodegas de limpieza; he aquí dos personajes más: *personal operativo* y *administrativo* del Metro. La taquilla es atendida por una o dos personas que abastecen a los usuarios de boletos para ingresar a los andenes, fuera de éstas se encuentran unos tubos que delimitan e indican la conformación de una fila en caso de que haya varios compradores.

Una vez ingresado el boleto al torniquete se tiene acceso a los andenes y al viaje en el convoy naranja, en ocasiones, antes de llegar al andén, es necesario recorrer otros pasillos y escaleras. Una vez en los andenes, podemos ver, en ausencia del tren, la estructura de las vías dobles por donde pasa el tren, así como el túnel oscuro en el que se sumerge. Los colores del espacio corresponden al de la línea (beige, café, azul o verde). En la parte superior de las paredes se encuentra una franja que indica el nombre de la estación donde se encuentra el usuario; a la mitad del pasillo un reloj colgante que indica la hora y la fecha; hay una placa más que indica el destino o dirección adónde irá el tren. Todo está iluminado.

Los trenes son manejados por uno o dos *conductores* que se localizan en los extremos del mismo, los controles de manejo se encuentran en ambos lados, por ello el conductor al llegar a una estación realiza el cambio a través de una cabina que se encuentra en la parte delantera del pasillo del andén. El ritmo de los trenes no dependerá de la velocidad con la que maneje el conductor, pues ésta es uniforme, sino de la frecuencia entre un tren y otro, el hacinamiento del usuario y el número disponible de trenes.

Cada tren cuenta con un determinado número de vagones¹¹² que abren sus puertas de manera automática, guiadas por el conductor quien las mantiene en operación por un tiempo aproximado de 10 segundos, permitiendo así el acceso del usuario a un espacio concreto: el vagón.

¹¹² El número de vagones depende de la línea y afluencia que ésta tenga. Serán 6 en unas y 9 en otras.

Por comodidad y conveniencia del usuario, los tres primeros vagones han sido destinados a mujeres y niños, mientras que los restantes son para uso general.

Todos los vagones son iguales. Un *vagón* es un escenario particular dentro del escenario general, que es el Metro. Cuenta con 40 asientos que han sido distribuidos a lo largo del pasillo interno, algunos individuales y, en los extremos, con la indicación de ser reservados para incapacitados, mujeres embarazadas o adultos mayores, otros en la parte media y en conjuntos de 3; cada asiento es delimitado por tubos que a su vez sirven de pasamanos para los usuarios en pie. En cada uno de sus lados tiene 4 puertas que son abiertas según la dirección o estación recorrida.



Vagón. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

A lo largo del vagón hay un pasillo y 8 puertas en su totalidad, cerca de las puertas hay un espacio central, que es el de mayor amplitud. A los costados hay ventanales de emergencia abiertos en la parte superior; en el techo seis ventiladores que son encendidos sólo cuando hay mayor afluencia.

Dentro del vagón, cerca de la segunda puerta, hay una palanca roja de emergencia que debe ser utilizada en caso de alguna anomalía, ésta detiene la marcha del tren; en una de las paredes se encuentra una bocina que emite el sonido que alerta al usuario del cierre de puertas; en los extremos se encuentran otras salidas que conectan al vagón con el resto del tren; una placa con datos técnicos del tren, y una especie de medidor que corresponde a la operación del mismo.

Aunque la capacidad de pasajeros sentados es de 40 personas, en horas pico el número de personas paradas rebasa la cifra de las sentadas:

“En el Metro, la novedad perenne es la nación que cabe en un metro cuadrado. Acorde con tal prodigio hospitalario, cada vagón es metáfora bíblica que le halla un hueco a los solitarios, a las parejas, a las familiares, a las tribus, a las generaciones. En el metro se disuelven las fronteras entre un cuerpo y otro, y allí sí que todos se acomodan”.¹¹³

Para comodidad y utilidad del usuario, se encuentre parado o sentado, hay varios tubos que hacen de pasamanos a lo largo del vagón, éstos generan un circuito que determina la movilidad del usuario dentro del espacio. La mayoría de los usuarios se concentran en las partes medias, junto a las puertas, dejando un tanto despejada la zona de los asientos.

Dentro de los vagones, por encima de las ventanillas, se encuentran las etiquetas que indican la línea y las estaciones según la dirección utilizada; en ocasiones también se encuentran algunos anuncios publicitarios comerciales¹¹⁴ y gubernamentales.

La disposición del espacio en el vagón depende de la línea y el modelo de tren que se utilice, por ejemplo, la línea 2 “Cuatro Caminos-Tasqueña”, por ser de las de mayor afluencia, hace uso de trenes más modernos que tienen una disposición arquitectónica distinta. Elimina los “vagones¹¹⁵” pues el tren se une por una especie de resorte que lo concibe como unidad; no hay asientos individuales, es una banca con marcas que indica la posición que debe ocupar el usuario, éstos han sido colocados a lo largo y no a lo ancho como en el caso de los modelos pasados; los tubos tienen un diseño distinto, no son un brazo sino tres nacientes de uno, el tubo que corre a lo largo del asiento cuenta con agarraderas móviles que sirven para los usuarios que van parados.

Cuando decimos que la disposición arquitectónica y espacial también contribuye al tipo de comunicación dada dentro del Metro, es porque a diferencia de un transporte de tierra que tiene los asientos acomodados en hileras en una sola dirección, el Metro genera una especie de círculos de comunicación con los asientos dobles y el individual, es más interno que externo, juega con las dimensiones y direcciones, mantiene una orientación; esta disposición influye tanto en el uso del espacio como en las diferentes formas de comportamientos dadas.

¹¹³ Periódico Excélsior, domingo 4 de julio de 2010. “*Los rituales del Caos*”, Carlos Monsiváis, Ediciones Era, México, 1995.

¹¹⁴ La publicidad en el Metro no sólo ha llegado al interior del metro, sino también a las entrañas del túnel. Hay anuncios colocados dentro del túnel diseñados de tal manera que al paso del tren aparenten un movimiento y generen impacto entre los que vean a través de las ventanas, buscando así un efecto cinematográfico de imágenes fijas iluminadas.

¹¹⁵ A pesar de las diferencias entre los modelos de trenes, el Vagonero está presente en ambos, algunos de ellos tienen preferencias por los modelos anteriores de vagones autónomos, pues les ofrecen mayor seguridad, ante las condiciones de informalidad que determina su actividad, y tienen más posibilidades de venta al reconocer a un público específico y un espacio concreto.

El Metro como espacio público mantiene un reglamento interno,¹¹⁶ que determina el uso correcto que el usuario debe tener:

“[...] si en el metro cada cual –vive su vida-, ésta no puede vivirse en una libertad total, no sólo porque el carácter codificado y ordenado de la circulación del metro impone a cada cual comportamientos de los que no podría desviarse sino exponiéndose a ser sancionado, ya por la fuerza pública, ya por la desaprobación más o menos eficaz de los demás usuarios.”¹¹⁷

En el interior del Metro hay señalamientos que determinan el movimiento de los usuarios y guían su recorrido, serán parte de las *direcciones escénicas*¹¹⁸ que sugerirán y conducirán su actuación dentro del espacio, debido a la exigencia del mismo. La línea límite de prevención dibujada antes de las vías, delimita el espacio a utilizar por el individuo, quien sabe que debe colocarse detrás de ella, aunque no en todo momento es respetada, menos en las horas pico.

Dentro del espacio Metro encontraremos regiones que utilizarán los actores sociales para el movimiento conveniente de su actuación: “Una *región* puede ser definida como todo lugar limitado, hasta cierto punto, por barreras antepuestas a la percepción [...]”¹¹⁹. El Vagón puede ser considerado la *región anterior (front región)*, puesto que ahí es el lugar donde tiene lugar la actuación, de ahí el renombre de Vagonero. Es un sistema cerrado de comunicación silente.

Dentro del vagón, inicia el viaje subterráneo y el gran espectáculo ofrecido por Usuarios y Vagoneros. El sonido que caracteriza al metro ¡tuuuu! no sólo es el que indica que se abren y cierran las puertas, sino también que sube y baja el telón. Así como los escenarios bien iluminados indican un espectáculo, así el vagón bien iluminado con sus tonos verdes de las butacas y el fondo sonoro de un tren desplazándose, es el gran escenario de los Vagoneros...es un espectáculo subterráneo, en movimiento.

Las funciones y horarios al público son:

Días laborales de 5:00 a 24:00 horas; sábados de 6:00 a 24:00 horas y Domingos y días festivos de 7:00 a 24:00 horas.

¹¹⁶ Véase: Reglamento interno del Transporte Público y Usuarios.

¹¹⁷ Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 54.

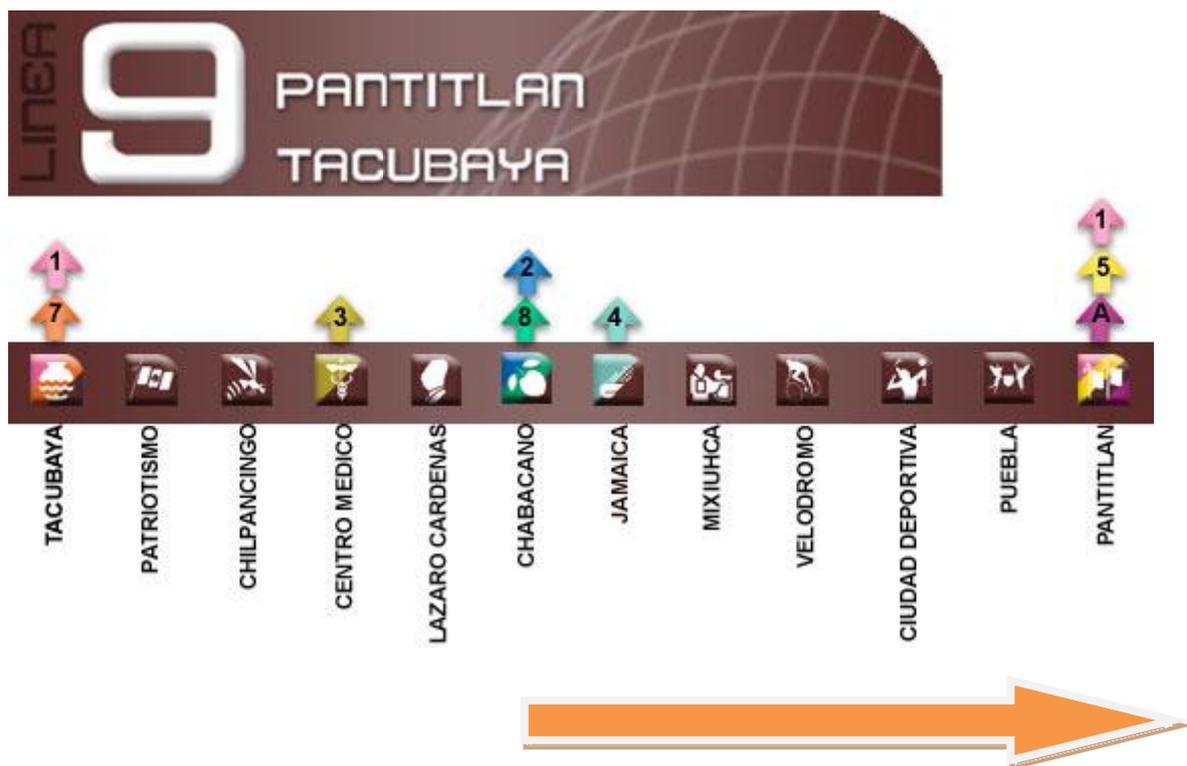
¹¹⁸ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 83.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

2.5 Escenario café

El escenario naranja consta de la totalidad del Metro como espacio de presentación e interacción, sin embargo, por su capacidad da lugar a innumerables situaciones y acciones por parte de actuantes que utilizan cada uno de los espacios conformados por tal. Dentro de estos espacios encontramos un espacio concreto, el escenario café que será utilizado como escenario principal de nuestros personajes: Vagoneros y Usuarios.

La Línea 9 (café) “Tacubaya- Pantitlán” cuenta con 12 estaciones: Tacubaya, Patriotismo, Centro Médico, Lázaro Cárdenas, Chabacano, Jamaica, Mixiuhca, Velódromo, Ciudad Deportiva, Puebla y Pantitlán. De Tacubaya a Velódromo son subterráneas y de Mixiuhca a Pantitlán externas. Está colocada en el sexto lugar de mayor afluencia anual; Pantitlán tiene el lugar número 3 de mayor afluencia. Se recorre en un tiempo aproximado de 30 minutos, 2 minutos entre cada estación. Conserva el modelo anterior de vagones independientes.



STCM, Línea 9. Fuente: <http://www.metro.df.gob.mx/red/linea9.html>

Dentro de la línea se encuentran 5 estaciones de transbordo: Tacubaya, Centro Médico, Chabacano, Jamaica y Pantitlán. En Tacubaya encontramos que en el espacio vacío (estación terminal), al igual que en Pantitlán, siempre hay presencia y movilidad social.

Patriotismo es una estación poco visitada, rellena los espacios dejados por los primeros usuarios que abordaron en la estación anterior; Chilpancingo coincide con una estación de Metrobús¹²⁰, por ello presenta cierta movilidad y afluencia. Centro Médico es el transbordo de una buena cantidad de estudiantes que buscan llegar a la línea verde e ir a Ciudad Universitaria. Lázaro Cárdenas es una estación solitaria, un tanto fría, sus salidas son casi inmediatas y por lo mismo generan corrientes de aire constantes.

Chabacano es una estación de gran presencia, al ser de transborde hay un buen número de actuantes en ella, además, es uno de las estaciones donde se preparan los Vagoneros y esperan su turno de actuación; es el encuentro de dos grupos de Vagoneros, cada uno toma la base según la dirección que les corresponda, se colocan al extremo de la estación. Las puertas se abren de ambos lados de los trenes. Es un lugar de constante movimiento, los usuarios corren; hay inmovilización de usuarios, pues en ambas direcciones utilizan las mismas escaleras.

Jamaica, es la estación de los comerciantes, a menudo los actuantes se ven con grandes bolsas de mercancía. También es la estación de “merca” y segunda base de los Vagoneros, quienes se ubican bajo una de las escaleras de salida.

Mixiuhca, es el lugar de los artistas, además de que en ella se encuentran algunas esculturas artísticas, es base para los músicos, teatreros y payasos del Metro.



Estación Mixiuhca, STCM, México, 2010. Por Javier Campos.

¹²⁰ El Metrobús es un medio de transporte público de la Ciudad de México, un sistema de autobús externo de tránsito rápido inaugurado en el 2005, cuenta con 2 líneas activas y una en proceso de construcción. Véase más en: Wikipedia Enciclopedia Libre. Metrobús (Ciudad de México) [Disponible en línea: [http://es.wikipedia.org/wiki/Metrob%C3%BAs_\(Ciudad_de_M%C3%A9xico\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Metrob%C3%BAs_(Ciudad_de_M%C3%A9xico))] Consultado en Noviembre de 2010.

Velódromo, el lugar de los fans, donde se dan cita aquellos que buscan disfrutar algún concierto; la vestimenta, actitud y apariencia suponen un futuro disfrute. También es el lugar donde todos los miércoles se reúnen los Vagoneros a las afueras de la estación. Es externa.

Ciudad Deportiva, es la estación que convoca a los actores deportistas, que lucen una vestimenta particular; de pronto se encuentra solitaria y poco utilizada. Tiene un olor particular, desagradable, por las aguas de desagüe concentradas afuera. Es externa.

Puebla, es otra opción para conseguir mercancía, pues a sus alrededores se encuentran las principales tiendas de dulces, la recarga de pilas de bocinas y los lugares lúdicos del Vagonero. A diferencia de las otras estaciones el cambio de dirección peatonal se lleva a cabo por un puente encontrado en los extremos de las vías, que cruza por arriba. Conserva un mal olor, que se distribuye a lo largo del recorrido. Es externa.

Pantitlán, es estación terminal, de gran movilidad, descenso y ascenso de usuarios, en ella se encuentra las oficinas centrales de la línea, el jefe de operación y las bodegas de limpieza. Es la base principal de los Vagoneros. Tiene tres vías para la llegada y salida de trenes. Es externa.



Estación Pantitlán. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Cada estación tiene vida y conforma un escenario, define el espacio, permite el paso de nuevos personajes con sus respectivas vestimentas, modos de interacción, comunicación, de expresión; en cada estación y en cada vagón hay múltiples posibilidades de espectáculos. El viaje es ese, el recorrido del tramo, el ir y venir, la presencia y ausencia, la llenura y el vacío, la posibilidad de representación y

presentación, los paisajes visuales, pero también los paisajes sonoros, los olores, el sudor y el salto de un Vagonero.



Estando dentro de un Vagón, ha comenzado el espectáculo, el encuentro. STCM, México, 2010.
Foto: Javier Campos.

CAPÍTULO III

VAGONERO

“soy muchos yo”

Berta González

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. ***Un hombre camina por este espacio vacío*** mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

*Peter Brook*¹²¹

¹²¹ Peter Brook. *El espacio vacío*, p. 5.

3.1 Persona

La persona, como organismo real y pluritensional, es una unidad heterogénea que lleva a cabo un desarrollo, una evolución. Por tener una forma de conducta compleja, dinámica y diversificada, está llena de contradicciones y de forzadas formas de actitud que le exige su realidad, que la lleva a tomar decisiones con base en la situación que siempre se le presenta.¹²²

*Persona*¹²³ es una palabra del latín proveniente del Teatro, significaba hace 2,500 años el disfraz del actor (personaje), la *máscara* utilizada a partir del desempeño de un rol, el yo que quisiéramos ser, aquel que hemos elegido ser y presentar ante una realidad social, de manera visible o invisible.¹²⁴ El **personaje** es una entidad descrita desde el exterior para ser mostrada ante un público, es el resultado de hacer teatro, la conformación de un carácter y una acción: “una figura cuyo espíritu, fortaleza y otras cualidades preciosas deben ser evocadas por la actuación, es algo que está alojado dentro del cuerpo de su poseedor.”¹²⁵ El **actor** se describe desde el interior involucrando al público en un proceso análogo¹²⁶: “un inquieto forjador de impresiones, empeñado en la harto humana tarea de poner en escena una actuación.”¹²⁷ Hablar de actor no es lo mismo que hablar de personaje, el segundo viene inmiscuido en el primero. El actor puede tener varios personajes pero un personaje no puede ser varios actores (aunque un personaje puede ser identificado en varios actores).

Un actor se encuentra generando, a partir de cada personificación, una esfera protectora que oculta al verdadero ser, la verdadera identidad, dice Brook que “[...] con esta cubierta el personaje encubre al actor, acabará mintiéndonos cuando pretenda que la cubierta no es tal, sino él mismo [...] se hará pasar finalmente por quien no es.”¹²⁸ Estando en personaje somos un poco quien *somos* pero también quien *no somos*, esto no está tan alejado de nuestra actuación en la vida cotidiana, donde nos encontramos en escenarios sociales que exigen un poco más de ese que no somos.

La persona está en la realidad, pero no en toda, sino en la que le interesa. Toda persona adquiere actitudes de acuerdo a su sistema de referencia o cultura, determinando así su comportamiento y, por tanto, su forma de expresarse o

¹²² Véase al respecto: Castilla del Pino, Carlos. *Dialéctica de la persona, dialéctica de la situación*, p. 1

¹²³ Denota lo mismo que individuo: enfoca al sujeto en sí.

¹²⁴ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 31.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 268.

¹²⁶ Gabriel Weisz. *Tribu del infinito. Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación*, p. 123.

¹²⁷ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 268.

¹²⁸ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 10.

comunicarse: "El hombre está, dentro de una realidad, en una situación y con una actitud."¹²⁹

La persona, dependiendo la realidad donde le interese presentarse, hace de **actor** al interpretar y encarnar distintos roles, en un posible escenario, que la pone en personaje. Esta presentación se da a través de pequeños actos escenificados socialmente o escenas: "formas de intercambio que adquieren vida en los microeventos."¹³⁰ Dependiendo el tipo de actor, escenario, situación y proceso, será su realidad ficticia o real; un actor escénico con un proceso de teatralización se presentará en una realidad real pero bajo una ficción, un actor social con un proceso de socialización se presentará en la vida real, pero muchas veces con un grado de ficción; el primero buscará hacer conscientes todos los estímulos corporales generados y el segundo los llevará a cabo mayormente de manera inconsciente. Entonces, ¿para hacer conscientes, en un grado mayor, los movimientos corporales será necesario estar dentro de la ficción?

Pareciera que una persona tiene que pasar por un ciclo de transformaciones en las que, de ser un individuo, se convierte en un actor al adoptar cierta habilidad para interpretar personajes sociales, que, en la medida que se encuentre dentro de un contexto social, tendrá que encarnar para estar "socialmente" *adaptado* según el rol desempeñado, una vez dirigiéndose a casa, a su lugar de mayor confianza, se despojará de la personificación y recaerá en una especie de neutralidad, con posibilidades de dejarse ser a "sí mismo"; por lo menos ese que no es frente a otros. Es una sensación como de aquel que llega al hogar descalzándose ó aflojándose el pantalón ó soltándose la coleta, es un poco el "quitarse la máscara", acto que podría dejarnos vulnerables, temerosos y expuestos si se lleva a cabo en público. También, a través de esos que no somos, podemos definirnos:

"[...] cada uno de nosotros desempeña un rol [...] Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos [...] Esta máscara es nuestro "sí mismo" más verdadero [...] Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas."¹³¹

Quizá Park, al hablar de persona, se refería más a la formación de un ser sociable con un aprendizaje cultural, cuando se ha aprendido la forma de interactuar dentro de un entorno social, a partir de la encarnación de diversos roles que nos sacan un tanto y por un momento de la fidelidad de nuestro sí mismo "individual" no el "social".

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 17.

¹³⁰ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p 197.

¹³¹ Marrero, Isaac. *La producción del espacio público*. (Park, 1950, citado en Goffman, 1997: 31) Revista de Antropología e investigación social [En línea]. (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%BAblico-> (Consulta: 23 Mayo de 2010).

Es probable que en la representación de nuestros múltiples personajes sociales no seamos muy conscientes del trabajo de por medio que hemos tenido al adaptarnos y adoptar lineamientos establecidos culturalmente; sin embargo, la experiencia de vida y la madurez como personas sociales, ese conocimiento que hay de por medio, nos permite encarnar astutamente cada una de las representaciones sociales que se nos presentan, cuando dejamos de realizarlas, entonces volvemos a una postura “neutra”, donde dejamos de adoptar un personaje social y a “solos” nos dejamos ser como verdaderamente somos, pero en un lugar más íntimo y menos expuesto ante los otros. Entonces ¿Somos socialmente lo que no somos? Si la respuesta es afirmativa o tiene tintes de serlo, hay probabilidades de que se hable de una teatralidad desde una perspectiva más seria.

En la vida social hay un entrenamiento cultural que determina nuestro comportamiento corporal, hemos aprendido a movernos corporalmente, según las exigencias sociales y nuestro estado corporal actual, adquirimos una postura, gestos, miradas, etcétera, maneras sobre las que vamos manejándonos. Esta formación o construcción cultural que nos ha moldeado y que hemos encontrado en el “medio” en el que nos desarrollamos, es la que nos ha convertido finalmente en personas socializadas, pues mantenemos límites de comportamiento que son “aceptables” y “normales” a nivel social. En este sentido, vemos en los niños, por ejemplo, un proceso de formación social que los ha excluido incluso de ser nombrado como “personas”, pues aún tienen comportamientos que por la falta de aprehensión y formación cultural les lleva a tener reacciones “no reguladas” socialmente:

“En la medida en que los niños son definidos como –no personas-, tienen cierta licencia para cometer actos torpes sin que sea necesario que el auditorio considere demasiado seriamente las implicaciones expresivas de esos actos. Sin embargo, se los trate o no como si fueran personas, los niños están en condiciones de revelar secretos decisivos.”¹³²

Cabe mencionar que la realidad y la definición de la situación pueden afectar de algún modo el argumento anterior, puesto que un niño expuesto ante una realidad distinta, tiene variaciones en su comportamiento, pero este tema se retomará más adelante.¹³³ Sin embargo, es importante mencionar que sea la realidad cual sea, un niño siempre deja de manifiesto comportamientos que provienen de una fuente natural, pues aún requieren mayor entrenamiento cultural.

En contraparte, un actor de Teatro, al bajar del escenario se convierte en un actor social. En la medida que nos encontremos dentro de un espacio social, siempre seremos actores (sociales), pues llevamos a cabo nuestras múltiples presentaciones

¹³² Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 102.

¹³³ Véase “niños Vagoneros” en apartado 3.3.4, capítulo tres.

actorales, según el papel requerido “socialmente”, éste que nos permite actuar, interactuar y permanecer dentro de un orden social.

3.2 Actor

Hemos dicho ya que al ser individuos entrenados culturalmente y corporalmente, mantenemos un conocimiento social que nos permite encarnar diversos papeles exigidos por la realidad en la que nos presentamos; al tener la posibilidad y habilidad de “presentar” dichos papeles o personajes a los otros, al medio, nos convertimos en actores.

Dice Brook que “para que las intenciones de un actor sean totalmente claras, con una tensión intelectual, unos sentimientos verdaderos y un cuerpo equilibrado, los tres elementos –pensamiento-emoción y cuerpo- deben estar en perfecta armonía.”¹³⁴

Un *actor de Teatro* busca derrumbar límites mentales, entrena corporalmente y trata de hacer de su quehacer una actividad *consciente voluntaria* que obedezca a una disciplina y método. El actor social se adapta a límites establecidos, tiene un entrenamiento corporal básico y, la mayoría de las veces, hace su actividad de manera inconsciente e involuntaria, ésta obedece a una disciplina y sociedad, al nacer bajo un contexto social y cultural, aprende de él y adopta modos de comportamiento y expresión que pone en práctica en su realidad social; en la medida de lo posible, evita derrumbar lineamientos establecidos y mantiene posturas sociales y corporales que le permiten estar dentro del “deber ser.”

Tanto el actor de Teatro como el Social, van acrecentando sus habilidades en la medida que van teniendo un mayor “entrenamiento” (social-teatral). Adquieren movimientos corporales más expresivos y funcionales, actitudes más convenientes y, sobre todo, tienen mayor claridad en la expresión del mensaje de por medio. Ambos se encuentran en una esfera cambiante de personalidad, actuando diversos papeles sociales o escénicos, identificados por las características del personaje.

Un actor social puede representar múltiples roles en poco tiempo, puede ser padre, amigo, esposo, empleado, usuario, transeúnte, etcétera, y a pesar de que su personalidad mantiene un esquema fijo que lo define como es, hay ciertos estímulos no verbales (gestos, posturas, movimientos) que va modificando según el cambio que vaya teniendo de rol a rol, de papel a papel, o de espacio a espacio, durante la presentación de su persona, se va adaptando a lineamientos establecidos por la exigencia de su realidad. De igual manera, un actor puede encarnar diversos papeles o

¹³⁴ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 39.

personajes que cuenten con determinadas características. Haciendo de actores vamos entrenando pero también formándonos.

Un actor de Teatro, tiene que experimentar una introspección u autoobservación que le permita tener un mayor conocimiento de sí mismo para poder tener un mejor control; en este proceso de autoconocimiento desarrolla cuestiones psicofísicas, es decir estados mentales que le permitan comunicar a través de su cuerpo y de la manera más honesta posible.¹³⁵

El trabajo de un actor joven y sin estudio formal ha sido así, una orientación mental en la que la instrucción directa es buscar dentro de sí mismo para contar a los otros, esto es, lograr conocerse y ver quien realmente somos nos llevará a ser actores con A mayúscula, decía Nicolás Núñez, su instrucción era atrevernos realmente a ver lo que somos, sin maquillaje, sin vestimenta y a partir de nuestra propia historia, ese era el primer paso; el segundo, decía el director Luis Guillén, es remontarnos a un suceso acontecido en la vida, que haya provocado una sensación tan fuerte que nos permitirá retomarla y convocarla para trabajar con ella, para mostrarla en el escenario, aunque no se trate de la misma situación pero sí de la misma sensación; el actor busca tomar de su historia y memoria aquellos acontecimientos relevantes y significativos, sean éstos positivos o negativos, para poder recaer en un campo sensible y, desde ahí, construir e interpretar. Cuando se logra mantener una sensación que genere emociones en el espectador, entonces se es un actor de Teatro. “Por eso es tan aclamado el actor” dice Guillen, pues su labor es trabajar con las emociones de los otros y presentárselas para que ellos las vea, “siempre tiene que andar probando y explorando sensaciones.”

En la vida cotidiana, si bien no convocamos al tiempo presente aquellos sucesos que nos permita revivir emociones, sí tenemos una historia y memoria que nos ha llevado a vivir con ciertas precauciones o habilidades. De ahí que sea tan común el andar de las personas que no necesitan voltear a ver los escalones al bajar, o tienen cálculos espaciales que les permite moverse con cierto dominio dentro del escenario social.

Referenciando un ejemplo extremo y un tanto dramático, es muy posible que aquellos que han resbalado de alguna escalera o han tenido algún accidente doloroso, seguramente bajarán la próxima vez con mayor precaución a partir del suceso accidental vivido; hay un aprendizaje de vida que nos ha llevado a tomar nuevos modos de comportamiento, por la falta de atención que hubo alguna vez hay mayor consciencia de un acto determinado; seguramente ahora se bajará con mayor precaución las escaleras, pues no se quiere revivir una dolorosa sensación (para eso

¹³⁵ Pláticas con Nicolás Núñez, fundador del Taller de investigación Teatral en Casa de Lago, UNAM.

está el Teatro). Esto puede ser una perturbación ó cicatriz mental que en ocasiones puede ser incluso visiblemente física.¹³⁶

He aquí una diferencia con el actor de Teatro, pues éste se vale de sensaciones dolorosas y placenteras para presentarlas al espectador, pues éste no querrá vivir verdaderamente o realmente tales sensaciones, le es más conveniente aceptar un espectáculo que parte de una “realidad ficticia”, que si bien le conmueve y tambalea emocionalmente sabe que hay de por medio algo irreal, sin embargo, le gusta el Teatro porque es un juego de emociones, que prefiere experimentar a partir de “esa realidad” y no de la propia.

El actor social en ocasiones se mantiene siendo quien es a partir de distintas necesidades. Es posible que no le sea tan agradable representar tales papeles, sin embargo le es necesario y tiene que vivirlos desde esa realidad ante la cual se muestra indiferente y aislado.

Además de las emociones representadas y la realidad que le conviene presenciar al observador, ve en el escenario emociones pero que son representadas a través del cuerpo, del gesto; aquí radica otra atracción. El cuerpo es tan misterioso y egoísta que no se permite verse a sí mismo constantemente, a menos que se cuente con un espejo que nos acompañe todo el tiempo, lo cual no es posible y, aunque lo fuera y se hiciera como experimento, seguramente acabaríamos con cierta manipulación ante nosotros mismos. Por eso nos es fascinante observar a los otros y lo hacemos a través del cuerpo, y no sólo con los actores de Teatro, sino con los que nos acompañan en la Vida Cotidiana, puesto que además del movimiento, comportamiento y manifestación de los otros, nos reconocemos a nosotros mismos en los otros, hacen del gran espejo, nos permiten mirar y comparar cada gesto, mirada y movimiento con nuestro cuerpo, que pocas veces logramos ver; finalmente son como nosotros, han adquirido maneras de manifestarse a partir su mejor herramienta de comunicación, el cuerpo:

¹³⁶ Recuerdo un ejemplo personal que marcó “literalmente” un momento de vida. Se trataba de un cambio de domicilio, era importante, pues del lugar habitado durante muchos años y cerca de la familia, ahora pasaba a una zona más urbana y con mayor distancia de por medio; un nuevo departamento, nuevos conocimientos del espacio y habilidades para tener mayor dominio y funcionalidad ante cada actividad. Debía ahora aprender a medir nuevas distancias, pues en el hogar anterior mis movimientos eran controlados o calculados, los años de vida me lo permitían, ahora se trataba de un nuevo espacio, nuevo uso de suelo. Recuerdo que cuando me entregaron las llaves el antiguo inquilino dijo: “ya aprenderás las mañas del baño y el calentador”, sabía medianamente a qué se refería y lo fui aprendiendo, mi aprendizaje tuvo consecuencias y una enseñanza de vida, pues las primera veces, antes de aprender los trucos del calentador, tuve una ligera explosión que me llevó a quitar la mano con la que encendía inmediatamente, ocasionando una cortadura con la puerta del mismo; hubo como consecuencia una cicatriz en la mano, visible y externa, pero también una cicatriz mental que revive cada vez que busco prender el calentador. Hubo una modificación corporal, ahora tomo una nueva postura antes de prenderlo.

“[...]¿Cuándo somos de veras lo que somos?, bien mirado no somos, nunca somos a solas sino vértigo y vacío, muecas en el espejo, horror y vómito, nunca la vida es nuestra, es de los otros, la vida no es de nadie, todos somos la vida-pan de sol para los otros, los otros todos que nosotros somos-, soy otro cuando soy, los actos míos son más si son también de todos, para que pueda ser he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia, no soy, no hay yo, siempre somos nosotros [...]”¹³⁷

Sí, existe una fascinación por ver a los demás, sus meneos, su movimiento, sus manifestaciones. El actor de Teatro nos permite hacerlo libremente, por eso acudimos a satisfacer toda nuestro deseo de ver sin reparos y contenciones el movimiento de otro cuerpo, somos voyeristas libres, el Teatro nos lo permite; en la realidad social hay una perturbación mental, la mirada puede ser altamente agresiva, no se puede mirar fijamente a alguien sin que resulte intimidante o agresivo, sin embargo, si los vemos, adquirimos técnicas que nos permiten no sólo ver a los otros, sino estar alerta ante cualquier movimiento.

Formación de un actor

La formación¹³⁸ de un actor de *Teatro o escénico* abarca tres aspectos fundamentales según Rosalba Esparza¹³⁹: el entrenamiento físico del actor, la preparación y trabajo de carácter intelectual y, finalmente, la puesta en escena:

“En relación al acondicionamiento físico del actor, éste incluye, naturalmente, técnicas y métodos de entrenamiento corporal, pero también ejercicios para adecuar el manejo de la voz, técnicas de respiración, ejercicios de exploración e improvisación, y técnicas tanto de calentamiento como de concentración para entrar en escena, que constituyen la base del quehacer teatral, ya que el actor parte de sí mismo **–de su propio cuerpo– como principal herramienta de trabajo.**”¹⁴⁰

¹³⁷ Véase: Octavio Paz. *Teatro de Signos, (Piedra de Sol)*. Selección y montaje Julián Ríos, Editorial Espiral/Fundamentos, Madrid, 1974.

¹³⁸ Utilizamos el término Formación porque implica un proceso académico a diferencia de Preparación, que según el Director de Teatro Luis Guillén implica un procedimiento específico dentro de la formación del actor. Algunos estudiosos que escriben sobre el Teatro utilizan ambos conceptos de manera paralela, como sinónimos, sin embargo, para fines del presente trabajo será Formación como concepto. La construcción tiene que ver con una preparación del personaje.

¹³⁹ Rosalba Esparza es actual directora y fundadora, junto con el director de Teatro Rodolfo Amezcua, de la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit. Las referencias citadas son parte del texto *Pasos sobre el escenario*, donde funge como Editora, investigadora y redactora Vizabua Amezcua.

¹⁴⁰ Vizabua Amezcua. *Pasos en el escenario. Memoria de la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit XX Aniversario*, p. 37. (Negritas propuestas por autor de obra).

El actor social también se forma, desde que nace adopta posturas, gestos que va tomando del contexto social y cultural donde se desarrolla, los pule a lo largo de su vida, adquiere un lenguaje pero también una gama de estímulos no verbales que utiliza para expresarse y comunicarse con los demás, acondiciona su cuerpo con el andar diario, hereda costumbres, tradiciones y modos de vida que lo van definiendo como individuo en sí mismo y con relación al otro. Se presenta en diferentes escenarios sociales, es identificado y definido a partir de sus características y comportamiento presentados, reconocido individualmente y en ocasiones integrado dentro de un grupo social particular, según la categoría o actividad, etcétera, por ejemplo, edad: niño, adolescente, adulto, adulto mayor; actividad: profesor, alumno, trabajador, usuario. Sin embargo, llega un punto en el que piensa ha logrado la aprehensión de los gestos necesarios para expresarse y además de ser rutinarios, sus gestos pueden volverse automáticos.

El actor escénico no se limita en su exploración, además de derrumbar posturas mentales y corporales fijas, explora para conocer su cuerpo y las posibilidades de poder utilizarlo para comunicarse mejor, busca nuevas formas corporales. Puede que al actor social le convenga leer un manual de CNV pero su historia costumbre y contexto social vuelven un tanto difícil adoptar nuevas posturas, gestos que les permita probar más posibilidades de comunicación corporal. El actor escénico se prepara antes del espectáculo, tiene un entrenamiento previo, ensaya su papel, aprende su personaje, explora su escenario, y trata de mantener la mayor consciencia a la hora de hacerlo, su acto es voluntario.

Por su parte, el actor social no tiene una preparación corporal previa a la presentación de sus actos, su vida es formadora no sólo de su personalidad y características que lo definen, también de su cuerpo a partir de cada acontecimiento vivido y modo de vida que ha tenido, su cuerpo es su historia, una cicatriz una anécdota; lo ha fortalecido, debilitado, maltratado y mantenido según esa historia de vida. Hay quienes intencionalmente procuran una estética del cuerpo, con el objetivo de tener una mejor calidad de vida e imagen, cuidan su estética al igual que algunos actores escénicos.

“Por lo que toca a su preparación y trabajo de carácter intelectual, éste aborda aspectos como: conocimientos básicos sobre historia del arte, historia del teatro y teoría teatral desarrollada por maestros y estudiosos como Stanislavski, Barba, Craig, Brook, Grotovski o Brecht; así como lectura, análisis y comprensión del texto dramático, puesto que un actor, por más capacidad corporal y facilidad de improvisación que posea, no puede estar desprovisto de un bagaje teórico e intelectual que le permita comprender y fundamentar su trabajo en el escenario durante cada uno de los procesos de montaje.”¹⁴¹

¹⁴¹ Vizabua Amezcua. *Pasos en el escenario. Memoria de la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit XX Aniversario*, pp. 37-38. (Negritas propuestas por autor de obra).

El actor escénico desarrolla su técnica corporal pero también se permite un desarrollo intelectual que lo ubica dentro de un marco referencial a partir del cual se vuelve dramaturgo, es por ello que se apoya de la lectura de quienes escriben sobre el teatro y escriben teatro. El actor social aprende y adopta un comportamiento corporal que va limitando cuando cree que ha aprendido lo suficiente.

Además, el actor social se encuentra sumergido en un contexto social-cultural a partir del cual ha aprendido a comportarse, su naturaleza no sólo es innata, sino también aprendida y este aprendizaje lo adquiere cuando se va desarrollando dentro de dicho contexto, éste es su marco contextual, que ha contribuido a la adopción de costumbres y modos sociales y culturales, lo que ha permitido la formación de su pensamiento, creencias y costumbres que le llevan a comportarse de cierta manera según el espacio donde se encuentre, manteniendo siempre toda referencia del contexto bajo el cual se haya desarrollado:

“[...] al aprender a desempeñar nuestros roles en la vida real, guiamos nuestras propias producciones manteniendo, en forma no demasiado consciente, una familiaridad incipiente con la rutina de aquellos a quienes nos hemos de dirigir. Y cuando llegamos a manejar correctamente una verdadera rutina somos capaces de hacerlo, en parte, debida a una “socialización anticipante”, por haber sido ya instruidos en la realidad que en ese preciso momento se nos está volviendo real.”¹⁴²

Esta formación procura complementarla con el conocimiento de vida que en ocasiones también involucra el conocimiento intelectual brindado por una institución educativa, laboral, social, que le permite ampliar su conocimiento y que moldea su personalidad que lo define como sujeto.

“Por último la *puesta en escena*: final de la maneja donde los hilos del entrenamiento, el conocimiento y la creación se entretrejen, es el proceso en el cual los aspirantes se adentran, durante cada ensayo, en cuestiones como: trazo escénico, el silencio y su valor como signo, la organicidad: tiempo, espacio, movimiento, lenguaje, interiorización y ritmo; el valor del espacio escénico en su relación con la circunstancia del personaje, creación de atmósferas, identificación del actor y el personaje, la forma y el fondo –los contenidos que están indisolublemente vinculados-, la palabra y el pensamiento, así como la circulación espontánea y verdadera de la energía durante la puesta en escena, entre otras particularidades del hecho escénico.”¹⁴³

Cuando un actor social se presenta en un escenario social, lo hace cargado de cierta expresividad, presenta su cuerpo y con él su historia. Su cuerpo es el máximo signo de

¹⁴² Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 83.

¹⁴³ Vizabua Amezcua. *Pasos en el escenario. Memoria de la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit XX Aniversario*, p. 38.

representación. Quizá su presentación es inconsciente e involuntaria o rutinaria, sin embargo, hay presencia y expresividad, con su andar, con sus actos, cuenta algo a los otros, provoca una reacción.

Tanto el actor escénico como el actor social utilizan como elementos similares el **escenario** (social o de teatro) y **público o espectador** (voluntario e involuntario); sólo que el primero lo hace con mayor consciencia de ello y dándose cuenta “que se da cuenta” de lo que hace, y para qué lo hace mientras que el actor social se presenta en un escenario, genera estímulos corporales, posturas, gestos, pero sin darse cuenta (la mayoría de veces) de su actuar y reacción generada en el otro, éste otro que aunque no sabe que es público al reaccionar ante el primero, lo convierte en tal.

Si bien, ambos son seres humanos con diferentes procesos de por medio, se presentan bajo *distintas realidades*, aquí radica la diferencia entre uno y otro; su *voluntariedad* y disposición también marcan diferencia. Los actores sociales buscan el lugar apropiado, un escenario de Teatro que les asombre a partir de movimientos corporales y emociones manifestadas por actores de formación escénicas que han tratado de volver consciente cada uno de sus actos y pensamientos para crear una realidad ficticia, por otro lado, quienes forman parte de la realidad social actúan bajo procesos inconscientes, en “la realidad”, dejando a un lado el asombro y espectáculo que podrían encontrar en ésta, en el actuar cotidiano con sus respectivos actores.

En cuanto al público, señalaba Peter Brook, para hacer Teatro bastaba ubicarnos en un espacio vacío, que una persona pasara por éste y hubiera un tercero que observara la acción; un proceso con cierto paralelismo sucede en la vida cotidiana: hay un espacio, actores sociales y varios otros haciendo de espectadores sin darse cuenta, estando presentes ante nuestros actos o siendo indiferentes a tales, pero de alguna manera, los más cercanos, reaccionando ante nuestra presencia.¹⁴⁴

Un actor escénico cuida las reacciones de su público, aprende a percibir el recibimiento que están teniendo de él, un pequeño reacomodo de silla o un bostezo recobra significado, envían un mensaje. El actor social más que atento está alerta de que se pudiera presentar alguna reacción que pudiera poner en peligro su estancia en el espacio. A ambos les interesa saber qué sucede con los otros que hacen de espectador.

Hemos de mencionar que el Teatro y la Vida Cotidiana nunca van a mantener condiciones para poder compararlos o encontrar similitudes, puesto que el Teatro es un arte que se encuentra dentro de la Vida Cotidiana; lo mismo pasa con los actores, ambos son cuerpos expresivos, sin embargo, finalmente, un actor escénico al bajar del

¹⁴⁴ Durante la investigación de campo participativo, Paco, un actor subterráneo, salió del vagón sin recibir una moneda, sin embargo sonreía, le pregunté ¿por qué tan feliz, si no te han dado nada?, a lo que respondió: ¡que no me han dado nada!; la indiferencia también es una forma de reacción.

escenario siempre se convertirá en un actor social, un actor social no siempre se subirá a un escenario de Teatro.

El actor social presenta, el actor escénico representa.

3.3 Personaje: Vagonero

Actualmente, al abordar un autobús foráneo¹⁴⁵ o un camión clandestino, es probable que en las casetas o paradas suban personas que ofrecen a los viajeros diversos productos, en su mayoría comestibles; al hacerlo, adoptan un rol que los convierte momentáneamente en un presentador que no sólo exhibe un producto, sino que representa un personaje ante un público, los pasajeros. Su escenario está en movimiento y por ello tienen que tener un control corporal mayor que no sólo les permita mantener su producto en la mano, sino también desplazarse por el espacio y estar “atentos” a las manifestaciones corporales de sus posibles clientes. Se trata entonces de una personificación que está exigiendo la atención del público, pues se ha venido a él con un fin comercial, pero sin darse cuenta de la teatralidad que está involucrando en su rol en turno. Estamos hablando de uno de los personajes más longevos y vigentes, el *vendedor*¹⁴⁶.

El vendedor persigue un fin comercial y, al tiempo de la actuación de su papel, ofrece un espectáculo que propone movimientos corporales, ritmos, distancias, equilibrios, etcétera, en la medida que permanece en su escenario y lo distinguen como personaje concreto; lo vemos aparecer y desaparecer, manteniendo una postura, acondicionando su cuerpo y estando en movimiento total, refinando y entrenándose constantemente para tener mayor control sobre sí mismo y sobre el espacio donde se maneja. La movilidad que tiene al presentarse en diferentes espacios públicos le dan un apellido, *ambulante*, pues va de un lugar a otro, comercializando su mercancía y presentando su espectáculo.

Al tratarse de un vendedor ambulante, va en busca de diversos espacios públicos que hacen de escenario; la falta de un establecimiento fijo-físico¹⁴⁷ permitido, le ha

¹⁴⁵ Cabe mencionar que algunas líneas de autobuses ofrecen viajes “directos” que, al evitar paradas, eliminan la presencia de estas personas, sin embargo, hay otras “indirectas” que al pasar por diferentes pueblos dan la oportunidad a éstas que suban a ofrecer su producto, incluso algunas son ya familiares para el chofer. En diciembre del año pasado (2009), al realizar un viaje a Cuetzálán, Puebla, subió en uno de los pueblos previos a la llegada final, una señora con un canasto, ofreciendo enchiladas a un costo muy accesible, parecía una mujer dedicada a ello, ofrecer comida a los camiones y por tanto a los pasajeros que pasaban por su pueblo; recorrió todo el camión y logró que la mayoría de los pasajeros consumieran su alimento.

¹⁴⁶ Es una alternativa laboral que ha permanecido por la necesidad económica pero también porque sus consumidores lo ven como un medio a partir del cual pueden obtener mercancía a bajo costo.

¹⁴⁷ Habrá ocasiones en las que un vendedor ambulante llegue a posicionarse de un lugar y lo mantenga

otorgado el segundo apellido: *informal*.¹⁴⁸ Esta definición le ha llevado a moverse bajo condiciones distintas que le han generado mayor complejidad a su actuación, sin embargo, tal dificultad es la que lo lleva a una búsqueda mayor, esto es, las condiciones bajo las cuales presenta su personaje lo obligan a hacer un uso distinto del cuerpo y el espacio. Entonces, encuentra nuevas formas de movimiento corporal, estímulos No Verbales y, por tanto, formas de comunicación que le permiten llegar de una manera más conveniente al otro—su público usuario—.

La búsqueda constante de distintos públicos (espectadores), lo ha colocado en calles, banquetas, esquinas, avenidas, iglesias, etcétera; donde hay gente, están ellos. Sin embargo, no sólo ha tenido presencia en los espacios públicos, sino también en los transportes públicos. ¿A qué se debe?, quizá a que se encuentra ante espacios y públicos concretos, delimitados y que además garantizan la concentración humana, diversa y constante. Los mejores actores se presentan ante los grandes públicos.

El Metro es considerado uno de los más grandes escenarios públicos de servicios, permite la estancia e incluso “el nacimiento”¹⁴⁹ de nuestro personaje principal: el Vagonero.

3.3.1 ¿Quién es?

El Vagonero es un vendedor ambulante que se encuentra en el Sistema de Transporte Colectivo Metro. Es un personaje que ha tomado los vagones como escenario concreto *subterráneo* de presentación. Debido a la informalidad de su actividad y las condiciones del espacio en el que la lleva a cabo, ha adquirido una serie de comportamientos, gestos y señales corporales que forman parte de un repertorio y comunicación dada particularmente en su lugar de acción. El rechazo y la discriminación que ha vivido por parte de las autoridades del Metro y, en ocasiones, de los usuarios, también ha contribuido a la búsqueda de nuevas posibilidades de movimiento, posturas y formas de coexistir y presentarse en el espacio, al grado de hacer de éste no un lugar de escondites y persecución, sino de presentación, apropiación, estancia y hasta espectáculo.

hasta cierto punto “fijo”, sin embargo, continúa considerándose como ambulante al no tener un establecimiento o local físico que lo aleje de esa definición.

¹⁴⁸ La diferencia entre un Vagonero y un Vendedor de calle es que el primero va a las manos del Usuario, fluye con él, se mueve con él, aprovecha el ritmo acelerado de vida de éste y entonces se presenta utilizando el Vagón, para seducir a través de todos sus recursos corporales y verbales a su público, ofreciendo un servicio que tiene grandes posibilidades de ser exitoso, por la practicidad de su adquisición, además de que este tipo de presentación puede resultar más atractiva para el posible cliente.

¹⁴⁹ Argumento mencionado por José Manuel Garduño, Vagonero independiente del metro y ponente de la mesa redonda: “Trabajos alternativos: Vagoneros del Metro” pronunciada el 28 de Abril del 2010 en Casa UAM San Rafael.

Los hay de diferentes edades, de los 4 a los 73 años aproximadamente.¹⁵⁰ Proviene de diferentes lugares, principalmente del Estado de México (Chimalhuacán, Iztacalco, Chalco, Nezahualcóyotl) o de estaciones cercanas a su espacio de presentación, como Pantitlán o Puebla. Su estatus social-económico es bajo y marginal.

Su vestimenta está cargada y determinada por los rasgos económicos, ideológicos, ambientales, culturales y sociales. Los Vagoneros usan pantalones de mezclilla o deportivos, bermudas, tenis, camisetas de tipo interior sin mangas y estampados de marca imitación o imágenes religiosas (Santa Muerte y San Judas Tadeo), gorras sobrepuestas, collares en el cuello, etcétera. Las Vagoneras se visten con pants, mallas cortas, pantalón de mezclilla, camisas de manga corta y tirantes, con estampados religiosos o marcas imitación. Ambos utilizan ropa ligera debido a las condiciones ambientales y de temperatura dadas dentro del Metro, específicamente en los vagones; por la movilidad que tienen necesitan la comodidad de tenis o zapatos de piso.

Lucen tatuajes en el cuerpo, en manos y cuello generalmente; los más destacados son las imágenes de la Santa Muerte o San Judas Tadeo. Ellos rasuran sus cabezas respondiendo a la tendencia religiosa de los “San Juditas”. Complementan con objetos externos que forman parte de su atuendo, *las bolsas negras* (donde cargan su mercancía) y las cangureras o bolsos pequeños (donde guardan sus ganancias), *mochilas de bocinas y dvd’s portátiles*; los músicos adaptan a su cuerpo micrófonos (a la altura de su cara), guitarras, panderos al pie y cargan un amplificador. Estos objetos y su vestimenta los distingue como Vagoneros, les permite una mayor caracterización de su personaje, pero, al tiempo, los delata ante las autoridades y el público.



Vagonero niño “San Judita”. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

¹⁵⁰ Datos obtenidos de la investigación participativa en la Línea 9 Tacubaya-Pantitlán, (tramo liderado por “El ñifote”, Chabacano-Pantitlán) debido a que no hay un padrón confiable, se trata de datos aproximados.

Se ubican en distintas categorías otorgadas por el tipo de producto o servicios que presentan, son renombrados con adjetivos o apodos dados por ellos mismos. Dentro de las categorías generales se encuentran: *Bocinas* (ofreciendo producto audible, discos), *Ventas* (dulces y productos lúdicos o de casa), *Músicos* (tocan guitarra, saxofón o cantan para el público), *Teatros* (Payasos, Mimos) y *Boteros* (aquellos que más que vender piden dinero como pretexto de alguna discapacidad, enfermedad o carencia, en el caso de los niños a partir de papelitos, estampillas u hojas con poemas). De igual manera renombran al personal del medio que los acompaña en su estancia diaria: Boinas (policías que portan boinas, los encargados de llevar a cabo operativos) y los “M” (vigilantes de traje con una “M” bordada en el lado superior derecho de su saco, usan botas de militar).

Su actividad define en gran medida su actuación, pero también permite el desarrollo de una serie de habilidades propias del personaje: “[...] sucede con frecuencia que la actuación sirve sobre todo para expresar las características de la tarea que se realiza, y no las características del actuante [...] pues el propósito primordial es determinar una definición favorable del servicio o producto que ofrecen. Además, muchas veces descubrimos que la fachada personal del actuante es utilizada, no tanto porque le permite presentarse como le gustaría aparecer, sino porque su apariencia y sus modales pueden servir, en cierta medida, para un escenario de proporciones muy vastas.”¹⁵¹

3.3.2 ¿Qué hace?

Ofrece diversos productos: comestibles, audibles, lúdicos y objetos varios “de novedad” de bajo costo al público usuario; generalmente durante el horario de servicio que ofrece el Metro.

Practica el **vagonerismo** como alternativa laboral, a modo de autoempleo. El *vagonerismo* es una forma de ambulante dada en un espacio público concreto, un escenario subterráneo: el vagón del metro; se integra por los Vagoneros que no sólo comercializan con esta actividad, sino que también generan estilos y formas de vida adoptados y adaptados en el espacio elegido, éste que se ha convertido en una de sus estancias principales. Es una actividad con una técnica transmitida y aprendida, generalmente, de generación en generación o de manera independiente: “casi todo el mundo puede aprender con rapidez un libreto con la suficiente corrección como para transmitir a un público caritativo algún sentido de realidad en lo que se representa ante ellos.”¹⁵²

¹⁵¹ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 88.

¹⁵² *Ibid.*, p. 82.

El vagonerismo no sólo es una forma de vida y una alternativa laboral, también es el nacimiento de un personaje que se ha mantenido, identificado y definido dentro del escenario Metro, adoptando un carácter y acción que lo caracteriza como tal, nutriéndose de estímulos no verbales propios que han permitido un buen funcionamiento, entendimiento y posicionamiento dentro de su campo de acción, generando una forma de comunicación que responde a las exigencias tanto del espacio como del personaje.

Al Vagonero del Metro, le gusta estar en el Metro, ser protagonista de un espacio y apropiarse de él, ser señalado y reconocido al mismo tiempo. Vive en constante adrenalina, cuidándose pero también gozando de su control sobre el espacio. En ocasiones, pareciera que está como en casa, caminando y moviéndose dentro del espacio con el mismo dominio y libertad que se tiene al caminar dentro de un espacio que hemos conocido tanto tiempo, en el cual tenemos memorizadas distancias, muebles, etcétera, que han hecho que nuestro recorrido sea incluso hasta automático.

El vagonerismo existe en la medida que existen sus personajes principales, los Vagoneros, y éstos siempre están presentes en el Metro. Pero este personaje no sólo ha “aprehendido un espacio”, su dominio ha sido tal que lo maneja de una manera ventajosa sobre los usuarios; es como aquellos trabajadores de feria que se suben al juego, cuando éste está en movimiento, pasan de un asiento a otro, giran con el juego y nunca sufren un accidente.

Cuando hay tal control sobre el espacio y los movimientos corporales propios y particulares, entonces puede nacer algo más; por eso el Vagonero goza no sólo de encontrarse en un espacio que le señala, pues también le acoge de tal manera que convierte su presencia en un verdadero espectáculo, llega a ser un actor, protagonista e incluso hasta héroe dentro del lugar.

El mismo que le señala le da esa connotación. Cuando hay algún accidente, pelea, retraso, atorón de puertas o un desperfecto, es el Vagonero el primero que va a solucionarlo, entonces ayuda a quien ha caído, se ha atorado en la puerta, indica una dirección a alguno que esté perdido, hace de réferi cuando hay una pelea, y es el primero en gritar al chofer que acelere el paso de su tren cuando va lento; le gusta mantener bajo cierta “normalidad” a su espacio y medio. Cuida su espacio y el funcionamiento del mismo.

Es el vagonerismo un fenómeno social mercantil, llevado a cabo en las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, a partir de un grupo de personas con necesidades económicas que hacen surgir al Vagonero como personaje social principal, reconocido e identificado, que ofrece productos de diversa índole a los usuarios de dicho transporte a partir de una técnica y comunicación particular, que responde a condiciones diversas: espaciales, culturales y sociales.

3.3.3 ¿Cómo lo hace?

No tiene horario fijo, algunos llegan a las siete de la mañana, otros a las diez y la mayoría a la una de la tarde. Siendo el Metro su escenario principal, ha adoptado modos de ingresar sin pagar, haciendo un movimiento en el tubo de los torniquetes, hay ocasiones en que el mismo policía facilita su ingreso, pues ha generado una especie de confianza con él (o negociación).



Vagoneros haciendo base en estación Chabacano del Metro de la Ciudad de México, Línea Café, 2010. Por Maribel Bello.

Se reúne en la base principal, ubicada en la estación Pantitlán, en uno de los extremos, cerca de la cabina de estación. Antes de comenzar su actividad, debe acudir con el grupo o *equipo* presente para poder saber el momento y turno que le toca, pues hay un orden a seguir, marcado por un recorrido o *dirección escénica*, que debe seguir el Vagonero según el momento en el que haya llegado. El equipo con el que se reúne consta de una organización clandestina dirigida por un líder “el ñiñote” que hará de director de la *acción dramática* valiéndose de relaciones de poder dadas a partir de “la

ley del más fuerte”; éste se encarga de proteger “físicamente” y con el uso de la fuerza a su equipo en caso de que alguien intervenga en su actuación, sea Vagonero de otro equipo o autoridades del Metro. El líder o director, encargado del equipo ubicado en el tramo Chabacano-Pantitlán, subordina y hace respetar al equipo la dirección escénica acordada, también regula y determina la actuación del Vagonero con el fin de mantener al personaje con vida:

“El director se encargará de estimular una participación afectiva adecuada: “animar la función, hacerle sacar chispas”, son frases que a veces se emplean para describir esta tarea de los círculos rotarios. ‘Rífense’. También el director tiene la tarea de repartir los papeles en la representación y la fachada personal que se usará en cada parte [...]”¹⁵³

Cabe mencionar que el líder a su vez conforma un “cuadro” o mesa directiva que le protegen de cualquier anomalía o complot posiblemente pensado entre alguno de los Vagoneros; es decir, también se cuida de su mismo equipo, pues hay algunos que han tratado de ocupar la posición principal o simplemente independizarse para deslindarse de las obligadas cuotas semanales y cooperaciones de junta.¹⁵⁴

“El individuo que ocupa posiciones de poder o liderazgo puede acrecentar o disminuir su fuerza según el grado en que su apariencia y sus modales sean adecuados y convincentes [...]”¹⁵⁵ En este sentido “el niño” ha generado cierto temor entre los Vagoneros no sólo a través de su aspecto físico, pues es un hombre de altura, gordo, chimuelo, con tatuajes y una pose amenazadora, sino por la manera de dirigirse e intimidarlos a través de acciones y castigos.

Pero detrás de todo líder hay una mujer y, en este caso, también está presente “la morena”, esposa y proveedora de los Vagoneros Bocinas. Ella establece relaciones matriarcales y mantiene cierto control sobre los Vagoneros a través de la famosa “tanda”, que le permite a la vez un financiamiento personal que es utilizado para la conservación del poder familiar. Se mantiene en una fachada de líder fuerte y golpeador para apaciguar aquellas mentes potencialmente amenazadoras.

En su puesta en escena el Vagonero llega a “la base” principal (pues hay diferentes bases establecidas a lo largo del tramo), saluda a los compañeros presentes con un apretón de mano y un asentamiento de cabeza y se ubica en el turno que le corresponde para poder iniciar su actuación. Si hay varios compañeros reunidos, convive o simplemente se prepara para ingresar al vagón.

¹⁵³, Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 110.

¹⁵⁴ Las cuotas impuestas para poder ser “libremente” Vagonero para evitar ser intimidado o castigado por el mismo grupo son de 50 pesos semanales más las “cooperaciones” que constan de 20 pesos; estas cantidades se entregan los días de junta (miércoles) a los formadores de la “mesa protectora” que, posteriormente, entregarán al líder, “el niño” o a su mano derecha, “el blanca”. Datos obtenidos de la investigación de campo participativa.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 96

Llega su escenario movable, ve cuál es el próximo en salir y entonces aborda el segundo vagón del tren, los primeros y los últimos dos vagones son evitados por la poca presencia de público; si aún no han abierto las puertas, el Vagonero las abre forzosamente, permitiendo al mismo tiempo la entrada a las decenas de espectadores futuros. Entra al vagón que al encontrarse en una estación inicial, está vacío. Ya sea solo o con dos o tres Vagoneros más se ubica en los asientos, prepara su producto y espera su turno; esa espera permite al Vagonero tener un instante con un nuevo sentido, pareciera que estuviera en casa, genera un espacio familiar, y así se le ve, haciendo uso libre del espacio, hablando con los integrantes de su familia, los otros Vagoneros, y compartiendo un “tiempo libre” antes de dar inicio a su labor.

De igual manera, hace otros usos del espacio, algunos toman los tubos de mano para hacer un poco de ejercicio; los bocinas musicalizan la escena al hacer sonar sus discos complaciendo las melodías pedidas por sus compañeros; asimismo, consumen productos de los ventas, cuentan sus ganancias y se relajan. Esto sucede en el trayecto de la estación Pantitlán- Puebla, pues por el escaso público que hay deciden iniciar su espectáculo en la estación siguiente.

“Este privilegio de familiaridad entre los miembros del equipo - que puede constituir una suerte de intimidad carente de calidez- no es necesariamente un vínculo de naturaleza orgánica que se desarrolla poco a poco durante el transcurso del tiempo pasado en común, sino que constituye, más bien, una relación formal que se concede y se recibe automáticamente tan pronto como el individuo ocupa un lugar en el equipo.”¹⁵⁶

Generan una escena familiar de Vagoneros, que vuelven exclusiva y particular. Comienza la presentación y, en el orden acordado, uno a uno comienza a “hacer el cambio”, pasando de un vagón a otro; el primero en pasar “le echa” aún estando presentes los otros Vagoneros, los Usuarios van subiendo en las estaciones próximas; otro Vagonero continúa la venta una vez terminando su compañero quien además ha hecho “el cambio” de Vagón, en busca de un nuevo escenario y público.

¹⁵⁶ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 94.



A la izquierda, Vagonera “echándole” recorre lo largo del Vagón. STCM de la Ciudad de México, Línea 9. A la derecha, Vagonera y niño Vagonero esperando “hacer el cambio”. Por Maribel Bello.

El Vagonero va pasando de Vagón en Vagón respetando un orden establecido, sin “pisarse”, es decir, sin actuar al mismo tiempo que otro compañero; la mayoría recorre el vagón de extremo a extremo, pues entran en la primera puerta, donde inicia el vagón, pero hay otros que han optado por emprender “carreras” para poder llegar a la segunda puerta y así hacer un recorrido más veloz, ubicándose únicamente en las partes centrales del espacio.

Es así como en cada estación, se ve el cambio de una estación a otra, la carrera de un Vagón a otro de los Vagoneros, que buscan ganar a las puertas su cierre. Han sabido medir su recorrido, para lograr abarcar los públicos más diversos. Inicia entonces el viaje, con el recorrido Puebla-Ciudad Deportiva-Velódromo-Mixiuhca-Jamaica-Chabacano; en estas dos últimas estaciones se encuentran dos bases más, la base establecida es Jamaica, y en ella se reúnen la mayoría de los Vagoneros, se han apropiado de la parte baja de las escaleras para hacer un lugar de convivencia y esperar el turno de regreso a la estación principal, Pantitlán. Algunos con más “maña” se van a Chabacano para partir de ahí y lograr ventaja sobre los que esperan en Jamaica (pues quien está dentro del vagón tiene preferencia de pasar), sin embargo, otros deciden evitarla puesto que además de ser la estación de encuentro entre los dos bandos de la línea café, es donde se concentra el mayor número de operativos y, por tanto, Boinas.

Una vez en Jamaica o Chabacano, esperan nuevamente turno para ir de regreso a la estación, presentándose ante nuevos públicos. Cabe mencionar que la cantidad y tipo de públicos encontrados de Pantitlán a Chabacano es distinta del trayecto Chabacano a Pantitlán, la afluencia siempre es mayor en esta última, debido a que el tren va a la mitad de su recorrido, a diferencia de la otra que al iniciar su recorrido va más desahogada. La presencia de tal afluencia determina también el movimiento y la acción de los Vagoneros, además de que evitan los tres primeros vagones partiendo de Pantitlán debido a la poca presencia de público, al regresar a dicha estación los tres primeros vagones son los más utilizados, pues es el vagón de las mujeres y en éstos encuentran mayores posibilidades de reacción. Hay inclusive algunos Vagoneros que únicamente se presentan de Chabacano a Pantitlán y en los vagones de las mujeres, pues en éstos encuentran el mejor público.¹⁵⁷

La afluencia y los horarios influyen en gran medida en el movimiento y actuación de los Vagoneros. Cuando los vagones vienen con un número importante de usuarios, además de que se retrasa el servicio del tren, se afecta el ritmo de los Vagoneros, pues en ocasiones, ni ellos caben en el vagón y, aunque así fuera, no les conviene quedar en la orilla de una puerta, pues no es el centro de atención y no pueden generar el movimiento que desean; por esta razón, deciden no “irse” y deja pasar el tren hasta encontrar una que les ofrezca más posibilidades de presentación, puedan moverse a lo largo del vagón y sean “visibles” ante la presencia de su público.

Esta decisión afecta al resto del equipo, que aguarda, y mientras lo hace convive con sus otros compañeros y genera un segundo escenario de familiaridad, incluso, llega a convertirse en un punto de atracción para los usuarios que tienen que esperar la marcha del tren en esa estación.

Estando dentro del vagón, en personaje, el Vagonero entra suspicazmente colocándose justo en el centro de uno de los extremos del vagón, comienza su actuación, en ocasiones iniciando con el conocido “verbo”, que consiste en armar un pequeño diálogo que describe y oferta las características de su producto; otras veces, haciendo sonar o mostrando únicamente su producto al público, dejando “el verbo” para el final. A pesar de que siempre utilizan el “verbo”, hace un uso importante de su cuerpo para poder comunicar y ofrecer su mercancía.

Se colocan en el centro y buscan siempre un equilibrio corporal, pues sostienen con una mano su producto y con otra una “bolsa negra” con sus reservas de mercancía, por ello, al tener sus manos ocupadas, buscan mantener el mejor equilibrio que además de mantenerlos quietos en un lugar, les permite moverse a lo largo del vagón.

¹⁵⁷ César, Vagonero Bocinero de 35 años, hace uso exclusivo de los tres primeros vagones de mujeres, puesto que ha pensado su producto para ellas. Ofrece discos de cantantes femeninas que genera buena respuesta en las usuarias, tan buena es que en ocasiones sólo hace ese recorrido (Chabacano-Pantitlán) y al regreso se viene como Usuario, sin ser Vagonero.

Se ubican en las partes medias del vagón, alzan su producto para volverlo visible también y tratan de abarcar cada rincón de su escenario, llevando su cuerpo y producto a la vista de cada espectador. Su actuación tiene la duración de una estación recorrida, aproximadamente 2 minutos, tiempo que ha aprendido a calcular para lograr recorrer el espacio en su totalidad; al llegar a la próxima estación “hacen cambio” al otro vagón e inician nuevamente su presentación. Algunos Vagoneros (disqueros ó de videos) permanecen hasta dos estaciones seguidas, para indicar esto a los otros utilizan una seña no Verbal con la mano, indicando un dos con los dedos.

Los Vagoneros se presentan de lunes a domingo en un horario que va de las 13:00 a las 22:00 horas regularmente¹⁵⁸, cabe mencionar que hay algunos que permanecen hasta el cierre del Metro, aunque la mayoría lo evita debido a la tardanza y reducción de trenes, además de la reducción de público. Los domingos son días familiares y días productivos para los Vagoneros, por ello deciden trabajar, pues están un poco en casa, con sus demás familiares.

Todos los miércoles, en punto de las 16:00 horas, a las afueras del metro Velódromo, que hace de *región posterior (backstage) o trasfondo escénico*, el grupo abandona su escenario para reunirse con su líder, en secreto y lejos de su audiencia¹⁵⁹, ya que “los secretos vitales del espectáculo son visibles desde el trasfondo escénico.”¹⁶⁰ Antes de iniciar la junta, los personajes Vagoneros conviven, platican, escuchan música, juegan, comen etcétera, hasta que se ha reunido la mayoría y el líder decide comenzar su discurso. El líder pide a todos que se acerquen, comienza la evaluación de la semana haciendo uso de un lenguaje informal y grotesco, todos los actores se encuentran callados, con su producto en mano, escuchando atentamente a su líder que al verse ignorado por alguno de ellos, de inmediato ataca. Enumera algunas reglas establecidas dentro del grupo, comunica *secretos estratégicos*, ordena golpear a quienes sean piratas (del otro bando) y les dice que cuiden su actuación y se cuiden de la autoridad. Al finalizar su discurso y después de su tradicional “contribución monetaria voluntaria” en beneficio del grupo, inicia la tan esperada fila india.

¹⁵⁸ Cabe mencionar que hay Vagoneros que llegan a la hora que abren el Metro (5:00 am) y otros que se van a la hora del cierre, esperan el último tren (12: 30 am). En ambos horarios hay públicos y productos específicos, esto es, por la mañana se “atiende” a trabajadores que suelen consumir pastillas y chicles de varios sabores generalmente; por las tardes regresan los trabajadores con algo de apetito, entonces encuentran productos “comestibles” que los Vagoneros ofrecen.

¹⁵⁹ Es muy probable que el Usuario nunca se percate de las juntas “secretas” que tienen los Vagoneros, más aún de las cuotas a pagar, el orden establecido, las sanciones recibidas, el origen de los productos ofrecidos, la calidad de éstos, etc.

¹⁶⁰ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, pp. 124-125.

Se reconocen los siguientes equipos:

- Niños:

De 4 a 8 años de edad. Se encargan de vender los productos más baratos (paletas de 1 peso) o “botear”, esto es, pedir dinero a través de estampillas o papeles que reparten al público. Son 6 niños que trabajan en parejas, dos de ellas niño y niña y la sobrante se trata de dos niños; son hermanos, hijos de Vagoneros adultos. Su vestimenta es desgastada, sucia y reutilizable toda la semana. No estudian.



Niña Vagonera contando ganancias y con bolsa negra, STCM, México, 2010. Por Maribel Bello

Tienen una actuación especial. A pesar de su poca experiencia en la vida y de ser considerados como “no-personas”¹⁶², han aprendido “mañas” de sus superiores, para lograr, a partir de máscaras gestuales bien ensayadas y repetidas, la conmiseración de su público, ellos sí mantienen miradas de mayor duración con su espectador, también lo tocan (particularmente es el caso de los que botean). Su edad no les ha dado una estatura que les permita sobresalir dentro del vagón, por ello se dirigen de manera más personal a cada individuo. Recorren el Vagón de una manera particular, se meten

¹⁶² Véase: Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 102.

en huecos donde no lo hace un adulto Vagonero, rebasan distancias personales que no han aprendido a nivel cultural. En ocasiones, se distraen con la presencia de otros niños o acciones que llaman su atención, aunque siguen haciendo su acción de manera inconsciente y automática.

Han aprendido el oficio de ser Vagoneros, están atentos a las miradas y movimientos corporales de su público, al cambio de un vagón a otro que, debido al tiempo y distancia, les hace emprender carreras para alcanzar a llegar y así vencer el cierre de puertas; mantienen una velocidad mayor en el recorrido del vagón y son precavidos ante aquellos que pudieran frenar su actuación, las autoridades o espectadores molestos. A la hora de ser detenidos, son tratados de la misma manera que un Vagonero adulto.

Conviven con los adolescentes Vagoneros, en ocasiones, se mueven en equipos que vagonean en el mismo tren. Se alimentan dentro del vagón. Es juguetón e inquieto, como un niño.

- Adolescentes

Es uno de los equipos grandes dentro del grupo, algunos hijos de Vagoneros, otros trabajan de manera independiente; uno de los subgrupos más grandes dentro de los Vagoneros, venden regularmente discos. La mayoría han heredado el oficio del vagonerismo a partir de un familiar cercano, otros lo han elegido en lugar de trabajos de horario completo o sustituyendo estudios truncos. Han crecido y aprendido del oficio. Además de la venta y el vagonerismo, tienen constantes búsquedas amorosas con las y los otros jóvenes Vagoneros. Generan convivencia, trabajan en equipos. Van de los 11 a los 16 años. No estudian.

Tienen un buen conocimiento de su espacio, de ahí el buen control sobre él. Son ágiles, coquetos y arriesgados. Les gusta explorar su espacio, cuando entran en acción de manera inmediata, se entregan a ella buscando obtener más en el menor tiempo posible para ellos, se mueven con un ritmo veloz, pasan de un vagón a otro y regresan al inicio rápidamente. En otros momentos, vacilan y juegan dentro del espacio, hacen usos distintos del mismo, intercambian canciones en el celular, y se golpean con los otros en forma de juego.

Procuran momentos de convivencia con los otros jóvenes, se reúnen en la estación de Jamaica para comparar sus ganancias, comer alguna golosina ó simplemente convivir con sus compañeros. No estudian.



Convivencia con Vagoneros adolescentes en Jamaica, de izquierda a derecha, “el Tilico”, “la güera” y Daniel. STCM. México, 2010. Foto: Diego, Vagonero niño.

- Adultos

También es un equipo grande, se trata de Vagoneros, cabezas de familia, de importante antigüedad dentro del Metro. Su experiencia les ha llevado no sólo a tener un buen control del espacio y su movimiento en él, sino también a llevarlo a cabo casi de manera automática, sin que ello signifique restarle productividad. Conocen la movilidad de su escenario, tienen calculados los tiempos de cierre de puertas, avance, traslado, incluso retraso del tren. Comercializan los productos más rentables dentro de su espacio. Se encargan de labores importantes dentro de la organización, algunos forman parte del “cuadro protector” del líder, reciben órdenes de éste y piden cooperaciones en caso de que el grupo lo requiera por alguna circunstancia particular. Generalmente trabajan en equipos de dos, pues se trata de esposos o amantes.

Su ritmo corporal es más calculado pero de una velocidad menor al de los adolescentes. Saben reconocer reacciones mínimas de su público y se defienden si son agredidos, no temen a la policía, por el contrario, las mujeres que van sin marido o trabajan de manera independiente, seducen a los policías para intimidarlos, alejarlos y evitar que sean molestadas ante su acción. Los hombres, utilizan su fuerza para protegerse, se muestran agresivos y a la defensiva ante los policías y si algún “pirata” ó Vagonero de otro bando es encontrado en su escenario, utilizan golpes para cuidar su territorio.

Dentro de este equipo entran los músicos y los teatreros subterráneos que aunque ofrecen un espectáculo más artístico, utilizan la misma técnica, vagonerismo, para ofrecer su espectáculo. Los músicos han adaptado a su cuerpo micrófonos a la altura de la boca, panderos en el pie derecho y traen consigo una guitarra, saxofón, estuche de guitarra y una cangurera, donde guardan discos y la donación obtenida por los espectadores. Los teatreros portan en ocasiones una gran máscara de cartón que utilizan para su presentación y, en ocasiones, una pelota de plástico con la que juegan en el espacio.



Vagonera esperando el escenario móvil. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

- Adultos mayores

Se trata únicamente de dos personas, una mujer de 65 años y un hombre de 73 años de edad, que debido a sus condiciones físicas se desplazan con un ritmo menor entre los vagones, llevan la mayoría de su vida ejerciendo el vagonerismo como oficio. Son amables, tranquilos, pacientes y con gran experiencia.



Equipo de Vagoneros en transcurso esénico. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos y Maribel Bello.

Algunas contribuciones monetarias son perdonadas por el líder a cambio de algún favor sexual, dado por Vagoneras, esto nos habla de relaciones primarias de poder. La cuota mantenida al 2010 era de 50 pesos semanales, las cooperaciones extras durante las juntas eran de 20 pesos, siendo el total de 70 pesos. Si se presentara alguna situación espontánea como la repentina enfermedad o el fallecimiento de algún familiar, se pediría la “supuesta” cooperación el día que fuera necesario.

Aquellos que han “pisado”, “insultado”, “pirateado”¹⁶¹ o son nuevos en el grupo, se obligan a pasar por la tan esperada “fila india”, conformada por el cuerpo humano de Vagoneros varones que golpean con fervor y fuerza a quien pase por en medio. Una vez terminada la ceremonia brutal, todos regresan a su escenario.

3.3.4 ¿Con quién lo hace?

El grupo está compuesto por un aproximado de 200 Vagoneros, conformado por familias pequeñas (2 integrantes), medianas (3 integrantes) y grandes (más de 3 integrantes); también hay miembros que se presentan de manera independiente, no tienen un lazo familiar, sino de amistad. Han mantenido y heredado el vagonerismo como forma de vida, presentación y oficio.

¹⁶¹ “Piratear” es llevar a cabo el Vagonerismo sin cubrir las respectivas cuotas impuestas o trabajar para ambos bandos de la Línea, no sólo del tramo Chabacano-Pantitlán, sino también de Tacubaya-Chabacano, que pertenece a otro líder.

- Otros actores

Los Vagoneros, además de encontrarse diariamente con sus compañeros y los Usuarios, interactúan con otros actores o equipos que forman parte del personal del Sistema de Transporte Colectivo Metro, entre ellos se encuentran: Personal de operación, se trata de jefes de estación, conductores, taquilleros y todo aquel personal encargado de la operación y funcionamiento del Metro; Personal de vigilancia, son policías encontrados en las entradas de las estaciones, a lado de los torniquetes o en puntos estratégicos de los andenes; Boinas entrenados para los operativos y situaciones de dificultad en el Metro y vigilantes, encargados de consignar a las autoridades a aquellos que no hagan uso adecuado del transporte, éstos son los más temidos por los Vagoneros; el Personal de limpieza, consta de un grupo de personas encargadas de la limpieza del lugar, compuesto mayormente por jóvenes y adultos mayores que mantienen una mayor convivencia con los Vagoneros.

CAPÍTULO IV

SIN PÚBLICO... NO HAY ESPECTÁCULO

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío **mientras otro le observa**, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Peter Brook ¹⁶³

¹⁶³ Peter Brook. *El espacio vacío*, p. 5.

4.1 ¡Grandes espectáculos para grandes públicos!



Estación Tacubaya, hora pico. STCM, México, 2010. Por Maribel Bello.

Cuando viajamos en un transporte externo (microbús, camión, pesero) existe cierta fascinación por ubicarnos cerca de las ventanas para poder observar los diversos paisajes encontrados en nuestro recorrido, no es casualidad que incluso este acto haya recobrado más seriedad con el “Turibús”¹⁶⁴ de la Ciudad de México, que precisamente ofrece este servicio y en lugar de subir pasajeros, ingresa espectadores “formales” que van con la voluntad y disposición de hacer de aquel viaje algo distinto; entonces se contemplan calles, personas, animales y todos aquellos espectáculos de la vida diaria y de la historia de la Ciudad, pero a partir de otra postura. La diferencia de viaje que puede haber entre el Turibús y el Microbús es el rol que asumimos al subir a él, ambos tienen la misma técnica, pero la predisposición y actitud que elegimos lo vuelve

¹⁶⁴ El Turibús es un autobús turístico que inició su servicio en el año 2002 en la Ciudad de México. Se trata de un medio de transporte de color rojo (al igual que el Metrobús) que consta de dos pisos, uno de ellos al aire libre, con el propósito de que los viajeros más que trasladarse a un lugar, hagan un viaje en busca de diferentes espacios turísticos de interés. Para mayor información véase: Wikipedia. La enciclopedia libre. Turibús. <http://es.wikipedia.org/wiki/Turib%C3%BAs> [Consultado en noviembre de 2010].

placentero y entretenido o tortuoso y agobiante. La similitud es que ambos son transportes externos y encuentran “afuera” todo tipo de paisajes visuales y sonoros que conforman nuestra realidad, ésta que seduce la atención del pasajero por observar lo que pasa “fuera” más no “dentro” del espacio donde se encuentra.

El Metro también ofrece un viaje, pero bajo condiciones distintas. El hecho de ser *subterráneo*, es decir, bajo tierra, lo vuelve *interno*; abajo hay vida y una realidad pero ésta es presentada bajo condiciones particulares. El viaje subterráneo también ofrece ventanillas a través de las cuales mirar, pero a diferencia de las calles y avenidas, encontramos túneles oscuros (algunas veces con alguna publicidad) que invitan al usuario a poner mayor atención no en lo que ven fuera, sino en lo que sucede dentro, pues no existe el mismo distractor externo, por ello hay una inclinación y disposición espacial por observar hacia dentro, donde están las luces, no la oscuridad.

El metro está lleno de vida, por tanto de escenarios, actores y espectáculos. Todos ellos mantienen características en común, son transitorios y espontáneos, además de que están en constante cambio. La situación es la que definirá su papel, concretizará el escenario y ubicará la posición a ocupar dentro de una actuación.¹⁶⁵ Para pasar de una situación a otra, es menester que transcurra tiempo y espacio.

Desde que iniciamos el día, vamos adquiriendo diferentes roles que nos colocan dentro de una *fachada personal* o personificación, hacemos de actores y encarnamos múltiples personajes sociales. Según el escenario y el personaje a representar, nos investimos de posturas, gestos y estímulos no verbales propios del papel en turno; el cuerpo va manifestándose según las exigencias del personaje, que continuará con vida en la medida que nos sea necesario. Si bien representamos diversos roles y por tanto personajes a lo largo del día, son roles que hemos aprendido a moldear por el uso diario de los mismos, es decir, a pesar de la diversidad actoral que podamos experimentar, generalmente representamos roles ya conocidos; esto nos permite no sólo pulir cada vez más nuestro personaje, sino que también lo “encartonamos” y fijamos en un carácter que nos permitirá retomarlo fácilmente cuando volvamos a interpretarlo.

Al hablar de encartonamiento, nos referimos a un término utilizado por la gente que hace teatro, consiste en repetir movimientos corporales logrados y encontrados en un personaje y encasillarlos para darles vida en el momento en que sea necesario representarlo, esto anula la posibilidad de una búsqueda mayor, excluye la capacidad creativa, por eso es considerado un vicio del actor, una crítica, pues cuando se piensa que ya se ha encontrado el personaje realmente se ha perdido todo, como dice

¹⁶⁵ Cuando hablamos de posición, nos referimos a la ubicación que habrá dentro de un hecho social, teatral o comunicacional, esto dependerá del contexto bajo el cual nos encontremos, por ejemplo, si nos referimos al último, se ubicará como emisor o receptor; en un contexto teatral como actor pasivo o activo, pues socialmente siempre seremos actores, a diferencia del Teatro, que siempre mantendrá una línea entre el Actor y el Espectador.

director Peter Brook. Perdiendo la capacidad de exploración y búsqueda en nuevas posturas hay una carencia de creatividad y movimiento corporal, se cae en automatismos y repetición de gestos corporales. El teatro no acepta este conformismo, la vida cotidiana sí.

Un actor escénico debe mantenerse en una constante búsqueda para aprender a generar nuevas formas de movimiento, un actor social aprende lo necesario para llevar a cabo su vida cotidiana. Afortunadamente, a pesar de ello, siempre hay enseñanza, no en vano su andar diario por el mismo escenario; ha aprendido a utilizar su repertorio corporal y a elegir gestos corporales que han conformado el carácter del personaje en turno, además de que adopta una actitud que le definen y caracterizan como tal.

Cuando un individuo entra a un escenario concreto, sin ser consciente, ha entrado en personaje y ha adquirido una postura social pero también corporal. Sus manifestaciones No Verbales, su comportamiento, carácter, posturas, gestos, lo mantienen en personaje; mientras se encuentre en el escenario y situación idónea se mantendrá vivo, pues saliendo de esa situación y espacio es probable que adquiera otro rol, otro personaje.

Los diferentes escenarios ofrecidos por el *Metro*, permiten el nacimiento de diversos roles y por tanto diferentes personajes sociales identificados, e incluso integrados ya como parte de este medio de transporte. No obstante, el Metro espera y fue construido pensando en un invitado particular que en el presente trabajo ubicaremos en una posición pasiva, aunque no por ello menos importante: el Usuario.

El *Metro* como espacio social público ha colocado a un grueso de población de un estatus social bajo; la popularidad de éste como principal medio de transporte no sólo recae en la eficacia y alcance de destinos, también tiene que ver con las bajas tarifas que ha mantenido a lo largo de los años,¹⁶⁶ permitiendo así la presencia de un público constante, permanente, diverso y grande. El estatus social determina el comportamiento, comunicación y distancias mantenidas dentro del escenario.

¡Dónde hay grandes espectáculos hay grandes públicos!, y aunque quizá en ocasiones sea desmentida esta frase concurrida, en el Metro es probable su aplicación.

De los 8.6 millones de mexicanos que hace uso diario del transporte público, 4.5 millones de ellos eligen el Sistema de Transporte Colectivo Metro para trasladarse.¹⁶⁷ Hacen “uso” de este escenario para desplazarse a distintos destinos y mientras lo hacen se convierten en “Usuarios”, también se conocen como pasajeros o viajeros.

¹⁶⁶ Cabe mencionar que el único transporte que mantiene tarifas menores que el Metro es el RTP (Red de Transporte de Pasajeros del Distrito Federal).

¹⁶⁷ Datos obtenidos de la ponencia de la Mtra. Sandra Rosalía Ruiz de los Santos, durante la Conferencia ofrecida en la Casa UAM San Rafael, como parte de la temática: Trabajos Alternativos: Los Vagoneros del metro. 28 Abril del 2010.

4.2 Viajero ordinario del tren subterráneo: Usuario

Cuando un actor social entra al Metro, automáticamente se ha convertido en *Usuario*, este rol se ha adherido a tal grado que es parte integrante de la cotidianeidad de sus días. Curiosamente, el último en darse cuenta del nuevo rol adquirido es el mismo Usuario, incluso ha sido desplazado del papel protagónico (por el Vagonero) y se ha colocado en la butaca, donde participará como receptor o espectador de un nuevo espectáculo social, otro rol del que tampoco es tan consciente.

Hemos de considerar y revalorar que además del rol de Usuario como personaje, hay un tiempo valioso que el actor social deposita en su rol de Usuario. Sin darse cuenta, un Usuario constante del Metro invierte un mínimo de 1 hora (considerando ida y vuelta) diaria y hasta 2 horas aproximadamente en trasladarse a su destino; en promedio, durante una semana invierte como mínimo 5 horas dentro del Metro, un tiempo importante que ha contribuido al desarrollo y permanencia de este rol como parte de la vida social, tiempo que nos permite y posibilita observar un fenómeno de comunicación dentro de un espacio concreto, a partir de la presentación constante de espectáculos varios de comunicación humana con un protagonista y un público permanente.

El Usuario es un personaje que no sólo responde a las condiciones espaciales, temporales, sociales y culturales encontradas en el Metro¹⁶⁸, sino también a la presencia de los otros; además de que su comportamiento en sí mismo también es en parte *por* y *para* esos otros, quienes en ocasiones regulan su acción. Según Fernando Poyatos, la presencia de los demás en el medio, influye en nuestra conducta, pues se percibe a éstos como *participantes activos o pasivos* según el grado en que son percibidos [...] ¹⁶⁹. La presencia de otras personas puede acrecentar nuestra motivación de tener una buena apariencia en lo que decimos y hacemos, ya sea que se trate de algo perjudicial o no.

Por su parte, Pio E. Ricci Bitti habla de dos situaciones que determinan el comportamiento¹⁷⁰ en la interacción social: el comportamiento como disposición individual y el comportamiento como función del ambiente. En el primer caso, menciona que “[...] el comportamiento humano es considerado como epifenómeno de una dinámica interior de la persona que sigue sus propias leyes [...]”; en el segundo

¹⁶⁸ Hemos de recordar que el STCM como medio de servicio público ha establecido reglas que los Usuarios deben mantener en su paso por el espacio público.

¹⁶⁹ Véase: Poyatos, Fernando. *La comunicación no verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, Istmo/Madrid, 1994, p. 293.

¹⁷⁰ Recordemos una vez más, que el uso del concepto “comportamiento” para este autor es muy apegado al de “comunicación” para otros autores.

caso, sostiene que “[...] el comportamiento individual es en gran parte reflejo de la situación en la que se halla inmerso el individuo.”¹⁷¹ En conclusión, Ricci, formula que: “El comportamiento está en función de la persona y del ambiente $C=f(PA)$.”¹⁷²

Edward T. Hall considera también al *medio ambiente* como influyente directo del comportamiento de las personas, habla del sentido de la territorialidad definiéndolo como: “el comportamiento mediante el cual un ser vivo declara característicamente sus pretensiones a una extensión de espacio, que defiende contra los miembros de su propia especie.”¹⁷³ De ahí la necesidad del Usuario de tener su propio espacio y defenderlo mientras que se encuentra en él.

Cuando un Usuario ingresa a un vagón, busca rápidamente un espacio que le coloque en un estado de confort y seguridad para recorrer su viaje, aquel que se encuentre con menos gente, para evitar violentar su espacio personal y evitar cualquier tipo de contacto con otro cuerpo, o de manera visual, de ahí que cuando está cerca desvía hacia el techo la mirada, o cuando está frente a alguien. Aun cuando llega a aparecer el uso mínimo de lo verbal, como un “con permiso”, le tendríamos en cuenta, pero tanto sus estímulos No Verbales como los nuestros dominarán en gran medida. Al ingresar también busca el lugar menos expuesto a las miradas de los otros, entonces va a un rincón o una pared, esta técnica se lleva a cabo una y otra vez, a pesar de lo saturado del tren.



El espacio vacío, siendo llenado. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello

¹⁷¹Pio E. Ricci Bitti, *Comportamiento No Verbal y Comunicación*, pp. 14-15.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 17

¹⁷³ Edward T. Hall. *La dimensión oculta*, p. 14.

Hall, al llevar a cabo su estudio del empleo que el hombre tiene de su espacio personal y social, determinó los siguientes tipos de distancia mantenida durante una interacción: distancia crítica, distancia personal, distancia social, distancia pública¹⁷⁴. De alguna manera, todas y cada una de estas distancias son manejadas en el Metro. La distancia crítica cuando hay un lleno total, la distancia personal cuando el tren va un tanto desahogado, la distancia social cuando se está esperando el tren y la pública en las partes de mayor espacio en el Metro.



Usuarios del Metro que al ingresar pasan de la distancia personal a la íntima.
STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Por otro lado, el francés Marc Augé habla de alteridad, sentido, relación de un individuo en sí mismo al pertenecer a un grupo, y de su relación y convivencia con ese grupo pertenezca o no a él. Quizá sea aquí cuando citemos la concurrida frase: “el sentido de los otros” del mismo autor, pues al perseguir un mismo fin, se colocan en un grupo que los define y contrasta ante otros grupos, este contraste contribuirá a la definición y posicionamiento del primero, es decir de los “Usuarios”, habría que preguntarnos entonces: ¿hay relación entre ese grupo, o el único lazo de unión es el fin que persiguen?

“Cada individuo existe en y por su relación con los otros, y los hombres son diferentes los unos con los otros en razón de su sexo, su carácter, su pertenencia etnocultural, su posición social, etc. Concretamente, el hombre como objeto (y sujeto) de conocimiento sólo puede ser conocido bajo dos modalidades conjuntas: la de uno mismo y la del otro [...]”¹⁷⁵

El Usuario busca mantenerse dentro de una aparente “normalidad” en el espacio, evitando “sobresalir” y quedar expuesto ante las miradas de los otros, esto le genera cierto temor, por ello tiende a homogeneizar su actuación para fundirla entre los

¹⁷⁴ Véase al respecto: T. Hall, Edward. *La dimensión oculta*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, 255pp.

¹⁷⁵ Marc Augé. *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. p. 83.

demás. Su fin y objetivo le colocan junto con decenas más, en un grupo, una categoría en común, que va generando un carácter colectivo, moldeado por lineamientos establecidos por el espacio pero también por exigencias sociales y culturales que, como hemos mencionado, contribuyen a la construcción y definición de su personaje.

Una de las definiciones de comunicación es “estar en común con”, en la medida que el Usuario se mantenga en un grupo común con, más aún en un espacio común, habrá comunicación. El Metro garantiza esta comunicación constante, pues al ser un espacio público, será compartido con otros.

Quizá el Usuario no tiene un deseo de relacionarse de manera más íntima con los otros, su fugacidad, rutinaria y transitoriedad le ha orillado a mantenerse apartado y limita su acercamiento, sin embargo, a pesar de ello, al ser parte de un grupo, inevitablemente hay intereses y objetivos comunes, por tanto posibles formas de relación que los identifica y caracteriza en la medida que se encuentren congregados en un mismo espacio.

Si bien se encuentra compartiendo un viaje con los otros, también genera un viaje personal dentro del espacio público a través de su cuerpo, en sí mismo, con su andar y todas las posibles formas de moverse; con cada una de sus extremidades, gestos y miradas; el viaje no sólo es exterior, también interior. Pero ambos se presentan al tiempo en el mismo espacio. Entonces será un recorrido con una mezcla entre lo que es el individuo y lo que encuentra la realidad en la que se presenta.

Finalmente, la exigencia de su espacio, su situación y su personaje lo han mantenido dentro de un carácter y dentro de ciertas características. Nos propondremos entonces, reconocer algunas de las características presentadas de manera general en el grupo de “Usuarios de Metro”, pues para ofrecer un espectáculo es importante reconocer a nuestro público participante.

4.3 Dime como te mueves y te diré quién eres...

“La *cultura* se adquiere a través de la lectura de libros, pero el conocimiento del mundo (cultura ésta bastante más necesaria) sólo cabe conseguirla *observando a los hombres* y estudiando con detenimiento las diversas clases que de los mismos existen.”¹⁷⁶

Se abren las puertas del Metro, decenas de Usuarios se encuentran presentes, buscan su lugar en el espacio, al hacerlo, van generando un desfile de formas, colores, olores, estaturas, tamaños: “[...] la rigidez de las escaleras marca despiadadamente la desigualdad de los cuerpos y de las edades.”¹⁷⁷

Cada cuerpo trae consigo un juego que ha aprendido a poner en práctica desde su nacimiento, pero también que ha empapado del aprendizaje cultural¹⁷⁸ encontrado a su alrededor. Tan diverso es ese movimiento corporal que puede ser visto como un fenómeno único dado en un espacio concreto, sin embargo, su misma diversidad, movilidad y fugacidad dificulta la precisión de su descripción, rompe con el seguimiento, vuelve más compleja su observación constante, aunque quizá también este movimiento es su característica principal, no obstante, se mantiene abierta la Comunicación silente, basada primordialmente en expresiones meramente No Verbales.

¹⁷⁶ Lord Chesterfield, aristócrata inglés del siglo XVIII que escribe una serie de Cartas a su hijo dándole diversos consejos de vida. Véase al respecto: José Lorenzo, García. *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*, p. 18

¹⁷⁷ Augé, Marc. *El viajero subterráneo*. P. 100.

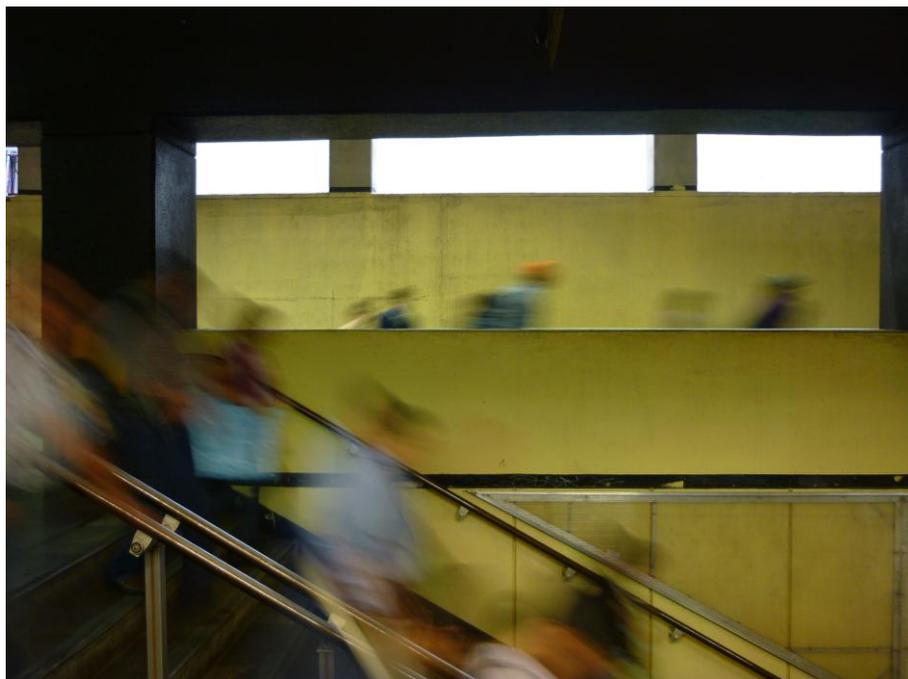
¹⁷⁸ Fernando Poyatos es el teórico que aborda el tema de la Comunicación No Verbal a partir de un contexto meramente cultural, para ello busca identificar las diferencias entre las culturas para poder así realizar su análisis. Valdría la pena mencionar que para Poyatos, la Cultura es: “una serie de hábitos compartidos por los miembros de un grupo que vive un espacio geográfico, aprendidos pero condicionados biológicamente, tales como los medios de comunicación (de los cuales el lenguaje es la base), las relaciones sociales a diversos niveles, las diferentes actividades cotidianas, los productos de ese grupo y cómo son utilizados, las manifestaciones típicas de las personalidades, tanto nacional como individuales, y sus ideas acerca de su propia existencia y la de los otros miembros.” Véase: Poyatos, Fernando. *La comunicación No Verbal*. Tomo I “Cultura, Lenguaje y Comunicación”, p. 30.



Desfile de cuerpos cargados de color y ritmo. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Los andenes y corredores son el pretexto para dejar entrever múltiples cuerpos cargados de diversos disfraces sociales: trajes de oficina con sus sacos estilizados, pantalones grises de vestir, camisas casuales; estudiantes persiguiendo tendencias de moda o estilos propios; algunos uniformes escolares y ocasionalmente vestuarios exóticos que atraen las miradas de los demás. Siempre buscando buena presentación, procurando peinados acomodados, maquillajes correctos, olores perfumados y brillo en la cara; también disfrazando estados de ánimo, penas, preocupaciones, placeres, secretos y angustias. Atuendos y cuerpos que van marcando su recorrido a partir de sus piernas transportadoras que les convierten en pilotos ordinarios de la vida subterránea. Cortes de telas adheridos a cuerpos vivos, viajeros del espacio subterráneo que participan en el espectáculo diario del recorrido cotidiano.

Ya ubicados en el escenario, iniciará una especie de danza subterránea donde todos correrán a diversos destinos (generalmente laborales, escolares y sociales), subirán y bajarán escaleras, esperarán el tren y el abrir de sus puertas, recorrerán pasillos, viajarán entre estaciones y compartirán un mismo recorrido. Al hacerlo desplegarán una serie de colores, posturas, olores y sonidos propios de un festín humano. Pero también habrá roces, choques y aglomeraciones generadas por la diversidad de ritmos y velocidades encontrados en un mismo escenario.



Cuerpos presentes procurando fundirse entre los ritmos acelerados y la velocidad diaria. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Según Lévi Strauss, “cada sistema tiene su ritmo propio de evolución y su vulnerabilidad, que lo contrasta y diferencia de otras culturas [...]”¹⁷⁹. Cada Usuario mantendrá una velocidad y ritmo que ha adquirido y fijado a lo largo de su vida, este es parte de su estilo¹⁸⁰ o modo personal, además de que cada cuerpo mantiene una fisiología distinta; habrá algunos distractores en el espacio que pueden llegar a modificarlo, por ejemplo un cartel que llame nuestra atención o la distracción mental que podamos tener o simplemente la multitud que va por delante de nosotros:

“Verdad es que desde el interior del tren aquellos que no tienen puestos los ojos en su bolso ni están entregados a la lectura o a la meditación gozan de otro espectáculo y entonces miran desfilar la intimidad parcelada de las vidas privadas parisienses, ven cómo se llenan las arterias del distrito XV y cómo se apresuran lentamente (pues la diferencia de las velocidades respectivas crea el equivalente de un efecto de marcha lenta) aquellos que corren para tomar el metro en la próxima estación.”¹⁸¹

Existen *factores situacionales* que intervienen en la acción del actor social, en este caso el Usuario. Estos tienen que ver con la modificación de la actuación a causa de factores *temporales*, encontrados en el actor más que en el espacio, aunque será en este último donde se manifestarán. Se trata de una acción futura o pasada que incide en dicha actuación y que no sólo causará efecto en sus otros compañeros Usuarios,

¹⁷⁹ Véase al respecto: Levi-Strauss, C., *Introducción a la obra de Marcel Mauss*, en Mauss M., *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1971

¹⁸⁰ Este “estilo” de vida social, es formado a partir de su desarrollo social y cultural. Así como el Actor de teatro genera un estilo particular, el Actor social también.

¹⁸¹ Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 94.

sino también en el Vagonero. Por ejemplo, si un Usuario va retrasado a su destino, acelerará su ritmo, le causará molestia quien obstruya su paso, tensará su cuerpo y su rostro, violentará su espacio personal, en pocas palabras se irritará con mayor facilidad con los otros por no ir a su ritmo y descuidará en un mayor grado el uso y comportamiento que tenga dentro del espacio. Habrá quienes tomen sus precauciones y además de cuidar sus tiempos, procuren los horarios de menor afluencia, serán usuarios que se notarán más relajados y esto se reflejará también a través de su cuerpo, incluso tendrán mayor aceptación del Vagonero.

También hay *factores olfativos* que tienen afectación sobre el Usuario, más aún cuando son desagradables pueden provocar un gesto de desagrado, miradas de enojo, incluso el bloqueo manual en la nariz o el distanciamiento directo. Esta afectación no sólo se experimenta individualmente, también puede modificar el comportamiento de todos los presentes que no harán más que comunicarlo corporalmente.

De pronto el escenario subterráneo se convierte en un gran movimiento humano silente, pero con canales abiertos de percepción; a pesar de ese silencio humano, se percibe un paisaje sonoro generado por el mismo movimiento, el estruendoso ruido causado por la llegada del tren, el aviso de cierre de puertas, pasos veloces, taconeos de mujeres, más pasos apresurados emprendiendo carreras para vencer el cierre de puertas, el choque de bolsos... la afonía que se escucha cuando los Usuarios esperan en una estación es interrumpida por el chiflido de un Vagonero a otro al hacer cambio de vagón.

Pareciera que el paisaje sonoro no sólo está conformado por el movimiento corporal de los Usuarios espectadores, sino también por el movimiento de cada uno de los accesorios que llevan consigo; objetos externos que complementan la información de quien hace de piloto ordinario del viaje subterráneo. Hemos dicho que un cuerpo cuenta una historia, su conformación biológica y cultural le ha convertido a lo que es en el presente y con eso se presenta, hay una conformación física que adhiere a su personalidad objetos varios que no sólo se utilizan como un recurso necesario, sino también le acompañan en sus recorridos diarios.

Bolsos, mochilas, celulares, maquillaje, juegos, libros, lentes, carteras, pulseras, aretes, etcétera, algunos respondiendo a tendencias de moda o simplemente adaptándose a lineamientos sociales, pero finalmente enviando mensajes constantes al otro, con su sola presencia.

Asimismo el Usuario subterráneo se encuentra bajo ciertas condiciones: su paso por el Metro, y por tanto, por el escenario le es “necesario” y en ocasiones incluso obligatorio e involuntario; lo rutinario y en ocasiones molesto que llega a ser su viaje lo lleva a adoptar una actitud negativa, pasiva e indiferente estando dentro de él, observa a sus compañeros como “otros” objetos que forman parte de ese espacio,

aunque comparte fines similares, es un ser pasivo que simplemente deja pasar el tiempo ante su recorrido o lo aprovecha para hacer algunas otras actividades como: dormir, leer¹⁸², escuchar música, maquillarse, usar el celular, tejer, revisar papeles¹⁸³ o simplemente se aprisionan¹⁸⁴ en su propio ser, manteniendo una mirada dispersa que sugiere una posible reflexión,¹⁸⁵ dirigida a la obscuridad de las ventanas.

4.4 El síndrome del usuario

“[...] trabajadores diversos cuya condición se reconoce por esa especie de indolencia (hecha de fastidio y de costumbre) con la que hojean el diario o se dejan caer sobre el banco del fondo del vagón. Sus cuerpos se amoldan de la mejor manera posible a las formas sin embargo incómodas, como para aprovechar un último respiro antes de la acometida hacia la oficina o el taller [...]”¹⁸⁶

Pareciera que el actor social tiene una fácil tarea al encarnar el personaje de usuario, sin embargo, no es tan sencillo, al hacerlo le es necesario convocar una serie de indolencias y males sociales que vuelven más tortuoso que placentero su paso por el escenario. Ser usuario implica experimentar un carácter colectivo que se ha mantenido en una postura quejumbrosa, tortuosa y hasta negativa y obligatoria; se trata de un estado que sigue la huella de un estado mental, trasladado al terreno corporal, guiado por sensaciones y emociones que gobiernan el presente: “Pero sea alegre o triste el semblante que asumamos, al adoptarlo y acentuarlo definimos nuestro humor prevaleciente. De aquí en adelante, mientras continuemos bajo el hechizo de este autoconocimiento, *no solo vivimos si no actuamos...* (a pesar de la pasividad de nuestro ser actual) componemos y representamos el personaje que hemos elegido [...]”¹⁸⁷.

¹⁸² Hay actividades que en ocasiones son motivadas y fomentadas por el STCM, a través de su área de Cultura, Programas como “Leer de boleto en el metro”, que consistía en proporcionar libros a los Usuarios para que los leyeran en sus estancias y recorridos diarios y así acrecentar en el pasajero el hábito de la lectura, han sido mantenidos durante un tiempo dentro del Metro.

¹⁸³ La realización de las actividades enumeradas no es más que la extensión de otros roles encarnados por el actor social en otros personajes, o puede ser parte de quien es verdaderamente. Por ejemplo, podemos observar a un joven leer, quizá puede ser estudiante pero también su lectura puede ser un gusto personal que no precisamente corresponde a un rol como tal.

¹⁸⁴ Existen, como es natural, muchas precauciones para aprisionar a un hombre dentro de lo que es, como si viviéramos en un perpetuo temor de que pudiera escaparse de ello, que pudiera desaparecer y eludir súbitamente su condición. Véase al respecto: Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 87.

¹⁸⁵ De algún modo la vida urbana es regulada por las características que en ella se presentan pues, según Goffman, ésta se volvería insoportablemente pesada para algunos si todo contacto entre dos individuos entrañara el compartir desgracias, preocupaciones y secretos personales.

¹⁸⁶ Marc Augé. *El viajero subterráneo*. p. 57.

¹⁸⁷ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 67.

El Actor Social se niega a ser Usuario, porque el Usuario no hace nada, de ahí la necesidad de “aprovechar el tiempo” para llevar a cabo actividades que tienen que ver con otro rol o personaje, es decir, a pesar de que se encuentre en ese momento y en ese espacio definido dentro del rol o personaje de Usuario, continúa extendiendo o predisponiendo parte de lo que es y será en su próximo rol, por ejemplo, la mujer que viene del trabajo está preparándose para llegar a ser mamá, el estudiante lee un artículo que discutirá en la clase a la que se dirige, o la mujer se maquilla porque se encontrará en la próxima estación a su enamorado, etcétera. Será entonces Usuario bajo ciertas condiciones, sin apropiarse del escenario, sólo lo utilizará como medio de desplazamiento; finalmente ha sido hecho para ello. Este ensimismamiento de roles o personajes es el que permitirá que el Usuario haga también de Espectador, al tiempo que mantendrá un poco de ama de casa, estudiante, hija, etc.

A pesar de tales actividades que pueden resultar distractoras de cuanto acontece a su alrededor, el Vagonero siempre irrumpe, y con su cantaleta y presencia provocan una reacción en su público, sea ésta negativa o positiva.

Al hablar del Usuario, aparece un campo semántico con los siguientes conceptos: indiferente, pasivo, inconsciente, aislado, alienado, anónimo, somnoliento, etcétera, definiciones y adjetivos que han sido reconocidos en diferentes estudios de espacios públicos.

El Actor Social se niega a serlo porque implica sumergirse a una rutina, pero le es tan necesaria que ha adquirido un mal social, un síntoma que llamaremos el “síndrome del Usuario”, tiene tal efecto que además de ser contagioso, lo padece la mayoría de los Usuarios. Entre los síntomas identificados se encuentran los siguientes:

- *Anonimato*

Además de ser una de las características y condiciones del Usuario dentro del Escenario Café, pues se encuentra en calidad de desconocido¹⁸⁸ o de manera anónima, al Usuario le gusta mantenerse en esta condición, a menos que vaya con algún conocido evita en la medida posible pasar del desconocimiento al conocimiento del otro. Eibl Eibesfeldt habla del anonimato creciente dentro de sus estudios de comportamientos sociales, pues lo que hoy en día predomina es esta interacción con otros que hacen de desconocidos; al ser el otro desconocido, adopto un comportamiento particular que me mantiene alerta y atento cuando compartimos el mismo espacio: “[...] en la agitación febril de una sociedad anónima, los individuos

¹⁸⁸ Lyn H. Lofland es quien en 1985 habla de la naturaleza de los vínculos sociales en los espacios públicos urbanos estadounidenses de la década de los sesenta y setenta, viéndolos como “un mundo de desconocidos (a world of strangers). Véase: Isaac Marrero, *La producción del espacio público. Revista de Antropología e investigación social* (En línea). (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%BAblico-> (Consulta: 2 Julio de 2010).

enmascaran sus impresiones. Fingen autodominarse y no traicionan sus sentimientos. Es una especie de autoprotección engendrada por la desconfianza: se piensa que un extraño podría utilizar, en beneficio propio, la disposición de ánimo que uno manifiesta. Es por ello, por lo que en sociedad nos esforzamos, sobre todo, por no dar la cara y por no revelar debilidad alguna.”¹⁸⁹

El Usuario sabe que debe respetar al otro y regula su actuación a partir del uso de estímulos no verbales, entonces, mide sus distancias, desvía miradas, evita choques con el otro, movimientos de brazo o pie que pudieran generar un contacto con el próximo y, por tanto, alguna posibilidad de conocerse: “Si no están familiarizados con el individuo, los observadores pueden recoger indicios de su conducta y aspecto que les permitirán aplicar su experiencia previa con individuos aproximadamente similares al que tienen delante [...]”¹⁹⁰. El lado bueno de esto es que cuando no hay familiaridad con el otro, hay una posibilidad casi nula del empleo verbal, por tanto, la única Comunicación que se mantiene viva es la No Verbal. El espacio y la familiaridad entre los que se encuentran determinan el uso en mayor o menor grado de lo No Verbal. La CNV es el principal informante cuando nos encontramos dentro de un medio con usuarios desconocidos.

- *Pasividad*

Pareciera que llegando a un espacio elegido dentro del vagón para iniciar su viaje, el Usuario adquiere cierta pasividad, espera que simplemente suceda el desplazamiento para llegar a otro punto (esto es sin considerar aquellos que aprovechan el tiempo para llevar a cabo otras actividades), sin embargo, esa pasividad, esa inacción (que finalmente es acción) como diría Cortázar, es la que hace posible que el Usuario haga de receptor y observador de las diversas acciones que suceden alrededor. Pareciera que tal pasividad no está cargada de significación, sin embargo, su sola presencia es vital pues no sólo conforma un grupo social, sino también al ser observador de las diferentes situaciones presentadas dentro de un espacio puede colocarse como espectador momentáneo, además de que con su sola presencia regula e influye en la actuación de los otros. A pesar de lo pasivo que pueda ser o de lo quieto que pueda estar, continúa en constante comunicación y reacciona ante su espacio y ante la presencia de los otros, todo a partir de su CNV.

¹⁸⁹ Irenäus Eibl-Eibesfeldt es zoólogo y filósofo, nace en Viena en 1928, es uno de los más representativos estudiosos de la Etología humana. Véase: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Eibl_Eibesfeldt/ComunicacionYmasas.htm (Consulta en línea) (6 de julio 2010). Edición original 1978. Buenos aires-2004.

¹⁹⁰ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 13.

- *Asocial*

Eibl-Eibesfeldt, al estudiar el comportamiento de masas sociales, puso especial atención sobre aquellos comportamientos asociales dados dentro de un entorno social y los efectos que causaban a nivel de la comunicación humana. Según Eibl, el hombre está perdido en una sociedad de masas y sobresaturado de comunicaciones, por lo que ha decidido volverse asocial, entonces, rehúye a la presencia de los otros. Lo curioso es que el hombre dentro de este campo asocial se lamenta de estarlo: “por curioso que sea, los demás no harán sino darme mucho más de lo que yo habría esperado.”¹⁹¹ Es un concepto muy relacionado con el aislamiento.



El Usuario cuida su burbuja personal, evita socializar con el otro. STCM, México, 2010. Foto: Javier campos.

- *Aislamiento*

Generalmente cuando escuchamos la palabra “aislar” le damos una connotación que tiene que ver con “romper comunicación” o limitar la comunicación, sin embargo, aunque efectivamente este es el proceso de tal acción, el aislamiento, como la quietud y el silencio, seguirán siendo modos de comunicación. Quizá no existe una Comunicación Verbal, pero siempre está presente la CNV; aún eligiendo la mejor forma de aislamiento, el actuante continuará emitiendo estímulos corporales. Hay diferentes maneras de aislarse de un Usuario, desde dar la espalda a los otros colocando la frente hacia las ventanas o paredes, o girando únicamente su cabeza hacia los mismos lugares; o colocarse en uno de los rincones del vagón con la cabeza agachada y audífonos puestos, leer, cerrar los ojos, etcétera; les resulta conveniente a los actuantes buscar aislarse un poco de la realidad que tienen enfrente o sustituirla por una acción más.

¹⁹¹ Isaac Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*, p. 19.

También, puede existir la posibilidad de que el aislamiento sea un mecanismo utilizando en un espacio dentro del cual nos encontramos en calidad de desconocidos, nos es más cómodo y seguro refugiarnos en un espacio y evitar mensajes corporales que intentar relacionarnos con alguien más. Diariamente, como Usuarios del Metro, al entrar a los vagones tratamos de encontrar un punto de equilibrio en el que podamos permanecer hasta llegar a nuestro destino, evitando sentirnos incómodos, agredidos o inseguros, pues cuando esto sucede esa estabilidad cambia e iniciamos una nueva búsqueda por el equilibrio. Los aislados¹⁹² llevan lo intrapersonal al terreno de lo interpersonal y grupal, manifestando y comunicando al otro su aislamiento a partir de una acción, indicando a partir de ello evitar ser molestado o interrumpido, se aprisionan en sí mismos; en este punto, es oportuno recordar la diferencia que hay entre la comunicación intrapersonal y la interpersonal, la primera tiene que ver con un diálogo interno, con la comunicación individual, mientras que la segunda involucra al otro, tiene que ver con la Comunicación Cara a Cara.¹⁹³

Aquí tienen cabida también los conceptos de indiferencia, apatía y desinterés.



Mirar hacia afuera es una manera de aislarse y deslindarse de lo que sucede en el interior del Vagón. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

¹⁹² Al llamarlos “aislado, da (s)”, no se está emitiendo ningún tipo de juicio, se llamará así por la definición tomada del Diccionario de la Real Academia donde se define a aislado como: “solo, suelto, individual” como “apartar a alguien de la comunicación y trato con los demás.” Véase al respecto: Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición. Disponible en línea: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=aislado [Consultado en Noviembre de 2010].

¹⁹³ Véase al respecto: Pio E. Ricci. *Comportamiento No Verbal y Comunicación*, p. 25.

- *Indiferencia*

Es uno de los síntomas de mayor presencia en el Usuario, casi un mecanismo de permanencia natural. Pretende evitar a todo aquel que se encuentre presente en el Vagón, para prescindir de situaciones incómodas o exposición, y miradas críticas que pudieran sacarlo de su cómodo actuar rutinario. Marc Augé, en su libro “El viajero subterráneo”, habla del parisiense como un pasajero en soledad, acompañado de múltiples almas en soledad encontradas en un espacio metropolitano, esta soledad a la que quizá se refiere, es la indiferencia en la que se ha mantenido el Usuario en nuestro contexto social. Tiene que ver con cierto desinterés hacia el otro y hacia el medio. Es cercano al concepto de apatía.

- *Individualismo*

En ocasiones la indiferencia va apoyada de cierto individualismo mantenido por fines similares. George Simmel, en sus estudios de Sociedades Modernas, Metrópoli y Personalidad, habla de individualismos y aislamientos como características de la interacción urbana, menciona “la posibilidad de hacer coexistir dos mundos: uno visible, el otro invisible, que escapa al control de los demás [...] se trata de un mundo secreto ligado a la individualización del mundo de la vida urbana.”¹⁹⁴

- *Apatía*

Tiene que ver con cierta desconfianza hacia la realidad que nos envuelve y coloca en un estado de reserva, para evitar cualquier tipo de relación personal o acercamiento corporal, según Georg Simmel, un estado en el cual lejos de mantener algún contacto, nos mantiene distantes e individualizados en nuestro propio ser; esta actitud apática y superficial es la que hace que el urbanita sea un ser humano libre.¹⁹⁵ La apatía: “es la alternativa fundamental de cultura, una apertura dinámica hacia el medio físico y humano para dominarlo, o bien, abandonarse a una pasividad acrítica, que es apatía y que toma las formas de rutina, pereza, dependencia, resignación, fatalismo, miedo crónico a tomar riesgos y miedo crónico al campo.”¹⁹⁶

- *Superficialidad*

Los espacios públicos por sus características y movimiento, provocan en el Usuario un comportamiento un tanto superficial pues saben que se trata de una estancia corta y

¹⁹⁴ Véase al respecto: Georg Simmel. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, Serie Historia, Ciencia, Sociedad, 1986.

¹⁹⁵ Isaac Marrero. *La producción del espacio público*. Revista de Antropología e investigación social (En línea). (con)textos (2008) 1:74-90, ISSN: 2013-0864. <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%ABlico-> (Consulta: 13 Junio de 2010).

¹⁹⁶ Berta González. *Comunicación y relaciones humanas*, p. 26.

transitoria, ante la cual tienen que adoptar un comportamiento adecuado para poder mantenerse y sobrellevarla dentro del escenario. De ahí que el Usuario se mantenga en relaciones aparentemente externas y en un plano de superficialidad al tratarse de una estancia fugaz. Decimos “aparentemente” puesto que a pesar de la supuesta “superficialidad indirecta” en la que se mantiene, reacciona al medio, a las acciones de los otros y emite constantemente estímulos No Verbales.

- *Automatismo*

El uso frecuente y las acciones tan repetidas del Usuario en su recorrido diario por el espacio público, han provocado que el Usuario active su modo “automático” para hacer menos tortuoso su trayecto; se adentra al espacio, compra un boleto, lo ingresa en el torniquete, va hacia la dirección conveniente y espera el tren colocándose a la altura en donde llegan las puertas, entra al vagón y si hay asiento lo ocupa, si no procura ganar un lugar en la esquina o en una de las paredes, o se coloca astutamente en los pasillos cerca de los asientos para acrecentar sus posibilidades de obtener algún lugar, llega a la estación deseada y se acerca a las puertas esperando el descenso, busca la salida y ha logrado hacer un recorrido más. Quizá no recuerde si chocó con alguien o si midió la distancia antes de tomarse del tubo pasamanos, ni tampoco se dio cuenta de quién venía a su lado, simplemente se sentó. Dentro de su viaje automático, considera a los otros como “cosas” y no como personas. Lo curioso es que sus acciones son reguladas por el otro, además de que son calculadas y está atento al mínimo movimiento que pudiera afectarle. El automatismo puede estar relacionado con la inconsciencia y el sonambulismo.

- *Somnolencia*

Según Tarde, Simmel y Goffman, el espacio público es un espacio habitado por sonámbulos: “El sonámbulo es alguien cuya vida de relación persiste mientras duerme. Por definición es un ser del afuera [...] un ser pragmático [...] que ha renunciado a encontrar el sentido: lo conoce de antemano y con exceso, apuesta por la proliferación infinita de las asociaciones entre las ideas y entre los hombres, apuesta por la profusión cualitativa de las formas por más que éstas resulten precarias.”¹⁹⁷ Se trata también de un estado de “conveniencia” en el Usuario, según Marc Augé, el Usuario se encuentra adormilado y así se mueve por el espacio, evitando estar totalmente despierto y atento de cuanto sucede a su alrededor, pues su “realidad” puede no gustarle tanto. Este síntoma también tiene que ver con un “cansancio” o “pesadez” colectiva que se ve reflejado en los actores sociales, un agotamiento que es producto del estrés, las preocupaciones, los desvelos y trabajos agotadores. Se trata de cuerpos presentes con mentes navegando por un circuito de tiempo y espacio,

¹⁹⁷ Isaac Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio público*, p. 16.

recreando un ayer y mañana más que un aquí y ahora. A pesar de ello, nunca abandonan su estado de alerta, aunque éste se mantenga en un nivel inconsciente. Este síntoma está muy ligado al de la inconsciencia e indiferencia.

- *Inconsciencia*

El Usuario del Metro además de colocarse en modo “automático” permanece bajo cierta inconsciencia, pues su realidad no es tan prometedora y motivante como para volverse consciente del hacinamiento bajo el cual se encuentra expuesto, la hora pico que ha retrasado el movimiento regular del tren, o el trabajo mal pagado al cual se dirige, esto, sin considerar otros aspectos. Mientras que el Usuario recorre su trayecto con pesadez y estrés mental, sus estímulos No Verbales deciden acompañarle de la misma manera, inconscientemente también recibimos los estímulos de los otros así. Tal inconsciencia vuelve más complejo el estudio de los estímulos No Verbales pues el actuante ni siquiera se da cuenta de ellos y éstos son casi imperceptibles: “Nadie es realmente capaz de evaluar sus propias comunicaciones en términos del sistema más amplio del cual es parte [...] la formulación de aquellas premisas que son la base de la red cultural, puede ser realizada solamente por un extranjero o por un nativo que haya vivido en otros sistemas culturales, además del propio.”¹⁹⁸ Sin embargo, a pesar de tal inconsciencia, los estímulos No Verbales “son usados con gran habilidad y las relaciones sociales son acordadas mediante pequeños movimientos estratégicos de tanteo, incipientes, ambiguos [...]”¹⁹⁹. Edward T. Hall, al abordar el tema de “inconsciente cultural”, menciona lo siguiente: “[...] las fuerzas que causan un comportamiento colectivo irracional son tendencias del inconsciente cultural cuyo principal modo de expresión son patrones de CNV que estructuran nuestra forma de actuar y sentir. El inconsciente cultural, como el inconsciente freudiano, controla las acciones humanas, y sólo puede ser comprendido a través de un esforzado proceso de detallado análisis [...] el estudio sistemático y riguroso de los patrones no-verbales puede echar luz sobre las complejas relaciones entre las representaciones simbólicas, la personalidad colectiva y los conflictos de cada sociedad [...]”²⁰⁰ Hay quienes se arriesgan a pronunciar que la inconsciencia colectiva puede resultar conveniente y prevenir la locura, pues no sabríamos que hacer si de pronto todos fueran totalmente conscientes de lo que hacen.

¹⁹⁸ Véase al respecto: Jurgen Ruesch y Weldon Kees. *Comunicación No Verbal: Notas sobre la Percepción Visual de las Relaciones Humanas*, 1956.

¹⁹⁹ Pio E. Ricci. *Comportamiento No Verbal y Comunicación*, p. 25.

²⁰⁰ Edward T Hall. *El silencio del lenguaje*, p. 43.

- *Agresividad*

El estrés, presión, frustración, preocupación, hacinamiento, alta temperatura, mal olor, retraso de tren o personal y todo tipo de factores negativos presentes en el Usuario afectan en gran medida la actuación del mismo, quien utiliza la agresión como medio de desfogue, a partir de pequeñas descargas agresivas manifestadas en el espacio. Cuando todas estas cosas se unen en un mismo tiempo, es probable que presenciemos algunas actuaciones violentas entre Usuarios y Vagoneros. La *pragmática de la comunicación*, presentada en la obra de Pio Ricci como parte el proceso de la interacción social, es un planteamiento teórico y metodológico trabajado por Paul Watzlawick (en su Teoría de la Comunicación Humana), según el cual: “el individuo debe ser considerado como miembro de uno o más sistemas relacionales, en cuyo interior las personas que se relacionan entre sí se hallan vinculadas de tal forma que un cambio de estado en una de ellas irá seguido de un cambio de estado en la otra, y dicho cambio irá seguido a su vez por un cambio de estado en la unidad precedentemente modificada y así sucesivamente.”²⁰¹ Cuando hay una escena agresiva dentro de un vagón, hay un contagio dentro del grupo donde se encuentran; igualmente de manera contraria, ante un asunto de risa puede haber un contagio en el grupo presente.

Todo es CNV

Quizá la única relación dada de Usuario a Usuario es la “no-relación”, no hay un deseo de relacionarse de una manera más personal, se mantiene cierta reserva hacia el otro; sin embargo y a pesar de lo contagioso y temido del “síndrome del usuario”, la Comunicación No Verbal queda inmune ante la afectación que pudiera haber en la vida social a causa de este mal, de hecho, es ésta una de las vías más importantes y viables para reconocer el comportamiento, manifestación y expresión del hombre como actor social. Los seres humanos “no podemos no comunicar”, toda acción brinda información, tanto en lo que hacemos como en lo que no hacemos, siempre estamos comunicando. Mientras el cuerpo esté vivo, habrá CNV. Incluso el pensamiento en ocasiones puede ser visto a través de un gesto corporal, puede llamar nuestra atención de pronto ver a alguien que ha suspirado o sonreído a solas, quizá por haber recordado, pensado o experimentado una emoción.

El mundo invisible o subjetivo estará compuesto por el alma, espíritu, emotividad o estado anímico que se externarán y se harán visibles a partir de las manifestaciones corporales. Tanto Usuarios como Vagoneros responderán a una serie de situaciones

²⁰¹ Pio E. Ricci. *Comportamiento No Verbal y Comunicación*, p. 22.

espaciales, sociales y culturales. Las condiciones del espacio, el uso y la apropiación que tengan de éste los llevará a adquirir un comportamiento determinado que irán puliendo, manipulando y cambiando mientras que continúe su estancia; se mantendrán en una postura, una actitud y experimentarán el síndrome del usuario, siendo aislados, indiferentes, desconfiados, apáticos, temerosos, superficiales, etcétera, unas veces maldecirán la presencia de los otros y otras sentirán un gran alivio por encontrarlos a lado suyo.

Al Vagonero le espera un público difícil, aunque ya bien estudiado.

4.5 Manipulador inconsciente

A pesar del síndrome que experimenta el Usuario en su actuación diaria, se ha convertido en un conocedor de su medio, el uso constante le ha permitido tener mayor reconocimiento del escenario que ha transitado diariamente (o por lo menos toda la semana). Se ha llenado de habilidades que le permiten tener un mejor aprovechamiento del espacio y, a su vez, le es más funcional. Aunque quizá tampoco sea tan consciente de ello; se maneja con mayor libertad y eficacia y esto le permite tener un mejor control y dominio sobre el espacio:

“El usuario del metro, en lo esencial, sólo maneja el tiempo y el espacio, y es hábil para medir el uno con el otro [...] sabe adaptarse a los rigores de la materia y al agolpamiento de los cuerpos, amortigua con un movimiento de muñeca el impulso de una puerta que le tira sin miramientos algún chico egocéntrico introduce sin vacilar la cartulina anaranjada en la estrecha ranura del portillo de entrada, avanza rozando las paredes y a la carrera da su vuelta al final, bajando de dos en dos los últimos escalones antes de saltar al vagón entreabierto, de escapar con un movimiento de caderas a las mandíbulas de la puerta automática y de ejercer con los antebrazos una insistente presión sobre la masa inerte de aquellos que, habiéndolo precedido, no se imaginan que otros puedan seguirlos.”²⁰²

²⁰² Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 18.



El Usuario, ya familiarizado con su viaje, se coloca cerca de las puertas para ascender. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

Marc Augé haciendo de etnólogo en el metro, describe movimientos calculados en los usuarios del Metro de Paris, estímulos y gestos corporales que pueden mantener una cercanía con las manifestaciones corporales de nuestra cultura mexicana. Finalmente, como intentó Darwin en sus estudios, hay gestos universales y movimientos corporales que son compartidos en varias culturas. Así, describe un recorrido cotidiano de la siguiente manera:

“El viajero asiduo de una línea de metro se reconoce fácilmente por la economía elegante y natural de su modo de proceder; como un viejo lobo de mar que con paso calmo, al amanecer, se dirige hacia su bote y de una mirada aprecia el cabrilleo de las olas a la salida del puerto, mide la fuerza del viento sin aparentar hacerlo, tan farsante como un degustador de vino, pero menos aplicado que éste, y escucha sin parecer prestar atención el chapoteo de agua contra el muelle y el clamor de las gaviotas todavía reunidas en las orillas o ya diseminadas sobre el mar, en pequeñas bandas ávidas, el viajero veterano, sobre todo si está en la flor de la edad y no cede fácilmente al deseo de soltar de pronto las amarras en la escalera, se reconoce por el perfecto dominio de sus movimientos: en el corredor que lo conduce al andén avanza sin pereza pero sin prisa; sin que nada lo deje ver, sus sentidos están despiertos. Cuando, como surgido desde las paredes de azulejos, se hace oír un tren, lo cual determina que la mayoría de los pasajeros de ocasión se precipiten, él sabe si debe apresurar el paso o no, ya sea que aprecie con pleno conocimiento de causa la distancia que lo separa del andén y decida probar o no su suerte, ya sea que haya identificado el origen del estruendo provocador y reconocido en esa añagaza [...] una señal venida de otro lugar, el eco engañoso de otro tren, la tentación del error y la promesa del vagabundeo. Una vez llegado al andén, el hombre sabe dónde detener sus pasos y determinar el lugar que, permitiéndole llegar sin esfuerzo a la puerta de un vagón, corresponda además exactamente al punto más cercano de su salida en el andén de llegada. Y así puede verse a los pasajeros veteranos elegir con minuciosidad su lugar de partida, hacer sus cálculos de alguna manera, como los haría un saltarín en altura, antes de lanzarse

hacia su destino. Más fatigados o más aventajados, algunos tratan de conciliar este imperativo táctico con la necesidad de descansar y se apoderan con gusto del último asiento que quedó libre, con una mezcla de discreción y de celeridad que traduce también al hombre de experiencia.²⁰³

La descripción es muy cercana a un recorrido de Usuario en el Metro de la Ciudad de México, se ilustran habilidades integradas en su andar diario, en su habilidad diaria, pero también ésta misma puede indicarnos y delatar la presencia de quien es un Usuario ocasional. Un Usuario ocasional, o esporádico, es identificado al contrastar con el movimiento del uso frecuente, el primero tambalea en el interior del vagón cuando el tren está en movimiento, no mantiene el equilibrio, su ritmo en su andar por los pasillos es inseguro y hasta torpe, se sorprende por los indigentes limosneros del metro y revisa constantemente el nombre de la estación y las estaciones faltantes.²⁰⁴



La espera. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

²⁰³ *Ibíd.*

²⁰⁴ Recuerdo en una ocasión la visita de mi hermana, quien nunca había viajado en Metro y al invitarle a comer tuvimos que utilizar este como medio de transporte. Fue contrastante el comportamiento manifestado entre las dos, además de que el vestuario era opuesto, pues mientras ella utilizaba tacones muy altos y joyas altamente vistosas, yo iba con zapatos de piso y pocos accesorios. Al entrar al Metro, presencié en ella una sensación como de aquel que entra a un museo, se asombraba, ponía atención en cada detalle y comentaba todo. Entonces veía como observaba a algunos pasajeros, situaciones que llamaban su atención, tambaleaba cuando el tren frenaba, se sostenía de mí y, lo más curioso, sentía gran lástima de quienes entraron a pedir dinero, niños, ciegos, cantantes, pretendía dar dinero a todo aquel que despertara su sensibilidad. Sólo de esta manera, logrando este contraste con su actuación, fue posible adquirir mayor consciencia del recorrido que tan frecuentemente llevaba a cabo, pues finalmente me daba cuenta de que esta vez “me estaba dando cuenta”.

4.6 El invitado involuntario: estimado público espectador

Aprovechando su presencia...



Butaca. STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Al cerrarse las puertas del vagón y quedar dentro un Vagonero, involuntariamente, inevitablemente hay espectador, público y, por tanto, hay acción, función o espectáculo. Y entonces avanza el tren, con un lleno total o moderado, pero siempre presente, un público que sin saberlo y quizá quererlo, se convierte en tal y recibe en cualquier momento la actuación del actor de las vías subterráneas, el Vagonero.



Espectadores. STCM, México, 2010. Foto: Maribel Bello.

Un actor existe en la medida que haya otro que observe su actuación. Sin la presencia de este otro, el actor no tiene razón de ser. El actor se nutre de las miradas de su espectador, del suspiro desencadenado, los movimientos inesperados, gestos y toda reacción ofrecida, pero también del dormiteo de su auditorio, el movimiento de silla que equivale a un “ya me aburrí” o el susurro con su acompañante; ésto orienta su trabajo, permite la continuidad de su acción.

“El ojo público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante.”²⁰⁵

El público (espectador) es quien viene a complementar el proceso de teatralización, el tercer elemento de la interacción:

“Si consideramos la interacción como un diálogo entre dos equipos, a veces será conveniente dar a uno de ellos el nombre de equipo de los actuantes y al otro el de auditorio u observadores, dejando de lado momentáneamente el hecho de que la audiencia también presentará una actuación en equipo.”²⁰⁶

El auditorio o espectador será entonces el receptor del mensaje, quien reacciona ante la presencia del otro, quien es provocado e invitado a un diálogo íntimo, pero también quien determina la vida del actor. El teatro no consta de un actor y su escenario, no existe si no hay un tercero que observe: “el auditorio contribuye en medida significativa al mantenimiento de la representación.”²⁰⁷ A este que observa no se le ha encomendado una tarea en particular, se requiere únicamente de su presencia y tiempo para observar lo que está por ocurrir frente a él, observa y, a partir de esa observación, produce una reacción, este tema será abordado en el capítulo siguiente.

Cabe mencionar que un espectador puede hacer de actor y un actor de pronto de espectador, todo depende de la definición de la situación y del control de la misma: “[...] será conveniente considerar que el equipo que tiene el control del medio es el equipo actuante, y que el otro constituye al auditorio. Del mismo modo, a veces resultará útil designar con el rótulo de actuante al equipo que contribuye más activamente a la interacción, o que desempeña en ella el papel dramático más prominente [...]”²⁰⁸. El Vagonero tiene mayor apropiación y control en el espacio, ha desarrollado *estrategias escénicas*, para tener un mejor empleo del mismo, aunque el

²⁰⁵ Peter Brook. *La puerta abierta*. p. 39.

²⁰⁶ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 103.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 250.

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 104.

Usuario también ha desarrollado cierta habilidad, el Vagonero lo ha llevado a un grado mayor, además se mantiene, estando dentro de un vagón, bajo un papel activo.

A diferencia del actor escénico, el espectador puede ser cualquiera que tenga la voluntad de detenerse un momento a poner atención sobre lo que el primero hace y expresa dentro de un espacio determinado. El espectador no requiere de una condición, entrenamiento o disciplina particular, sólo necesita estar presente.

Pero todo actor, aprende también de su público, le reconoce y recibe las reacciones que éste puede tener ante su presentación, nunca lo descuida, procura acrecentar la identificación de quien le acompaña en su actuación, tiene una atención particular sobre cada estímulo manifestado por el cuerpo de quien le observa.

CAPÍTULO V

El acto final

La puesta en escena: CNV entre el Vagonero y el Usuario

“...nosotros somos hoy más sensibles a la apariencia de los seres y de las cosas, que es lo único susceptible de tener sentido: somos sensibles a la voz más que al contenido del discurso, a la determinación de la mirada más que a la del pensamiento, al look, a la “pinta”.”

Marc Augé²⁰⁹

“Metro, trabajo, sueño: lo interesante es en cambio comprender cómo el sentido de la vida individual nace de las coacciones globales que son las de toda vida social...cada sociedad tiene su metro, impone a cada individuo itinerarios en los cuales aquél experimenta singularmente el sentido de su relación con los demás.”

Marc Augé²¹⁰

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, **y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.**”

Peter Brook²¹¹

²⁰⁹ Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 108.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 115.

²¹¹ Peter Brook. *El espacio vacío*, p. 5.

5.1 Como un pájaro en el alambre

[En personaje]

Son las 8 de la mañana, han abierto las puertas principales, el escenario aún está en silencio, no han llegado muchos actores, aunque sí el equipo técnico (policías, taquilleros y operadores del Metro). Mi cuerpo es empujado por la corriente fría generada por las escaleras que descienden, poco a poco comienza un cambio de temperatura, entonces ya he entrado en calor, mis piernas ahora saltan por los escalones, tanteando la distancia y tamaño de cada uno de ellos, ya los he medido, no es necesario voltearlos a ver. Cuando bajo las escaleras hago un repaso mental de mis herramientas de trabajo; traigo mi mochila con poca mercancía que guardo en una bolsa negra (los de las dulcerías ya saben que prefiero ese color), toco el lado derecho a la altura de mi cadera, para comprobar que traiga mi bolsa, donde guardo mi dinero.

Llego a los torniquetes, pareciera que he llegado a casa, las luces están encendidas, seguramente alguien me espera, inmediatamente busco la mirada del policía, encargado de vigilar la entrada de mi público, éste me recibe con un bostezo tan grande que empequeñecen sus ojos, pareciera que no ha dormido bien, su cuerpo está curvado y recargado en uno de los torniquetes, le ofrezco una sonrisa, busco una respuesta y mantengo mi vista hacia él hasta que me devuelva otro gesto, recibo un meneo de cabeza hacia arriba; esta vez compraré un boleto, aún no he aprendido a pasarme sin pagar, como lo hacen mis compañeros, con un sencillo movimiento en reversa del tubo. Me dirijo a la taquilla, encuentro a una mujer delgada, al parecer se levantó temprano, se le nota en su peinado estilizado y bien cuidado, además del maquillaje impecable en sus ojos, pero a pesar de su aparente presentación, mantiene un rostro endurecido, una máscara fija que no me dice nada, siempre está sentada, le señalo con mis dedos que quiero un boleto y le paso el dinero por la ventanilla, nunca nos hablamos.

Regreso a los torniquetes, sonrío de nuevo al policía mientras ingreso mi boleto por la máquina, paso sin ningún problema. Hay pocas personas a esa hora, la mayoría están adormiladas, bañadas pero con sueño, se les nota en su caminar y en su rostro. Bajo más escaleras. Ya no necesito ver los letreros, mi cuerpo ha memorizado y aprendido el recorrido diario por este lugar, es como si me guiara automáticamente, sin chocar con los otros o resbalar por un mal cálculo en los pasos. Antes de llegar a los andenes me detengo en unos puestos que están dentro del Metro, hay uno de periódicos, siempre veo las portadas para enterarme de los que murieron.

Un tanto distraída, por pensar en las imágenes violentas, me voy hacia los andenes y al llegar y darme cuenta que no ha arribado el tren comienzo a caminar por los pasillos. Observo a las personas, su forma de vestir, sus rostros, su cuerpo, su apatía, indiferencia... es curioso, pero muchas de ellas, a pesar de la hora del día, están agobiadas, adormiladas, con el cuerpo pesado, arrastran sus pasos al caminar, bostezan constantemente, están “distra-ídos”; a veces estar en el Metro es como estar en una película de zombis. Muchos traen mochilas, como yo, o bolsos de mano para cargar sus pertenencias, o cosas que necesitarán.

Hay silencio y quietud, el movimiento acaba cuando han terminado de bajar las escaleras y llegan al andén, entran a la espera del tren, algunos se quedan quietos, otros tienen desplazamientos mínimos que llevan a cabo de manera cautelosa; nadie habla, a veces ni los que van acompañados, muchos traen puestos sus audífonos, aunque no traigan música se los ponen, algunos de los que sí escuchan música mueven su cuerpo al ritmo del sonido, un pie, una mano o simulan tener un instrumento, una guitarra, batería, recrean su mundo auditivo.

Los Usuarios son muy parecidos a los pájaros, ¿alguna vez han visto cómo se paran los pájaros en un cable o en un alambre? Lo hacen en grupos, dejando algunos espacios y, de nuevo, otra vez grupos, aunque nunca se paran en el mismo lugar, siempre lo hacen de manera parecida, como si de pronto tuvieran una regla invisible que les permitiera medir una distancia ya bien calculada que hacen respetar, marcan su territorio procurando no tocar al otro, pues socialmente somos seres de “no contacto”²¹² y, por ello, guardamos nuestra *distancia personal*, un espaciado normal que conservamos entre sí.²¹³

²¹² Edward T Hall. *La dimensión oculta*, p. 21.

²¹³ *Ibidem*, pp. 25 -26.



¡Como pájaras en un alambre! STCM, México, 2010. Foto: Javier Campos.

Por fin, el silencio es interrumpido por el lejano y creciente sonido del tren, no lo vemos pero sabemos que es de nuestro lado de donde viene, además se siente el aire cálido que va llegando. De manera lenta, va colocándose a lo largo de las vías hasta cubrirlas en su totalidad, abre sus puertas lentamente, los usuarios se han colocado ya a la altura de cada una de ellas, para eso, han olvidado las distancias que hace un rato mantenían, ahora se acercan más y entran a una *distancia íntima*, para agilizar y asegurar su entrada en el vagón, además quieren el mejor lugar.

“[...] la aglomeración de pasajeros impuesta por las dimensiones de los vagones (el continente) y por los horarios de trabajo que determinan su frecuentación (el contenido): exceso de gente significa empujón –que en ocasiones podría degenerar en pánico-, impone el contacto, suscita protestas o risas, en suma, crea un modo de relación, ciertamente fortuito y fugaz, que manifiesta empero una condición compartida.”²¹⁴

Todos han entrado, siempre lo hacen de la misma manera, el primero a un extremo, el segundo al otro, y así sucesivamente, creyendo que nunca estarán tan cerca del otro, pero será inevitable cuando la mayoría se encuentre dentro y continúe la llegada de nuevos pasajeros, que además de rellenar los asientos vacíos, agolparán el Vagón. El Usuario siempre querrá tener el mejor lugar y cree tenerlo, si no está cómodo o quiere estar más solo, cambia de lugar. En la estación terminal hay mayores posibilidades de obtener un lugar y, por consiguiente, de cambiarlo si es necesario, pues el tren inicia su recorrido.

²¹⁴ Marc Augé. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*, p. 56.

Cuando han encontrado el asiento conveniente, se acomodan, colocan sus cosas en sus piernas y las abrazan, cruzan los pies para mantenerlos en lo que corresponde a su espacio, ahora delimitado por su asiento (y la disposición arquitectónica), aprovechan para dormir un poco, cerrando sus ojos y manteniéndose en una especie de encogimiento corporal, apretando su cuerpo hacia dentro, para evitar cualquier contacto accidental con el más cercano. Suele pasar que cuando alguien pasa del dormiteo ligero a uno con mayor profundidad (considerando que su viaje es largo), al estar relajado e inconsciente “suelta” su cuerpo, provocando un choque involuntario (dado por su pie o brazo) con quien tenga a su lado; curiosamente, a pesar del grado de somnolencia, reacciona inmediatamente e inclusive sin abrir los ojos, devolviendo la extremidad movida a su territorio.

Aquellos afortunados que alcanzaron un lugar individual aprovechan la estructura metálica de los tubos para recargar sus manos o cabeza sobre ellos, impidiendo así el uso para el que fueron diseñados, esto es, para que los Usuarios que vayan de pie puedan sostenerse de ellos.

Los que han quedado sentados cerca (en el circuito de tres lugares), disimuladamente hacen una revisión general (visual) del otro, asegurándose de la compañía que tendrán mientras viaja cerca de él. Todas las personas son diferentes, por eso es que de manera natural, a pesar de ya haber realizado el escaneo, continuamos mirándolas, siempre disimuladamente, pues si se percata de que la miramos, no sólo se incomoda y molesta, también se manifiesta corporalmente, dirigiendo la mirada hacia el techo o suelo, e incluso utilizando un objeto (un libro, por ejemplo), para evitar tal intimidación. Decíamos que somos una especie de no contacto, éste no sólo es físico, también es visual, la gente no suele mirarse, les da miedo y pena, mucho menos se toca, cuando alguien llega a chocar accidentalmente con alguien inmediatamente pide perdón.

El tren inicia su marcha, va adentrándose hasta desaparecer en un túnel oscuro y solitario, con una melodía provocada por su estructura férrea. Hay un primer recorrido en común y éste disuelve aquella individualización tan defendida, pues se ha generado un pequeño grupo que va a una misma dirección (momentáneamente) y bajo las mismas condiciones. Es como si fuera un espacio íntimo, del que de pronto todos somos parte, la luz ilumina nuestras caras y cada uno de los movimientos mínimos que requiere nuestro cuerpo recobra significado.

Al cerrarse las puertas, al llevarse a cabo ese enfrentamiento, comienza una relación particular, una socialización orgánica, corporal, pues hay un intercambio de mensajes a nivel somático²¹⁵. Los silencios, el espacio, el tiempo nos coloca en una situación común. Comienza el juego silente, meramente humano, que rebasa la consciencia de

²¹⁵ Término utilizado por Fernando Poyatos en su estudio de la Comunicación No Verbal.

los propios participantes, quienes están más preocupados por guardar la compostura y normalidad que por lo que expresan mientras lo hacen, bueno, lo que expresa su cuerpo, aquel que creen controlar, aunque no sea así; de ahí la majestuosidad de ese enfrentamiento: sucede a pesar de la inconsciencia de él.

Surge un estado de *comuni3n desconocida e inconsciente* que se mantiene hasta la llegada de la pr3xima estaci3n, Patriotismo, en 3sta siempre ingresan pocos pasajeros; los nuevos se adentran a un juego que ya ha iniciado y se encuentra en un nivel avanzado, cada estaci3n va ofreciendo una nueva jugada y cada nuevo Usuario se adapta a lo que ha encontrado, adem3s agrega mayor complejidad, pues ha contribuido al aumento de participantes. Va rellenando los espacios huecos, seg3n su fortuna ocupa un lugar o queda de pie. Va reduci3ndose el espacio, se obstruye la visibilidad y tambi3n el paso, los que saben que abandonar3n el juego pronto, toman sus precauciones y se colocan cerca de las puertas, los que tienen un viaje largo, se ubican en las esquinas y espacios menos transitados.

Los espectadores de pie hacen mayor uso de los pasamanos, se toman de los tubos que se encuentran a lo largo del vag3n, en la parte inferior de manera vertical o en los que se encuentran cerca de los asientos individuales, en forma horizontal. Tambi3n en las manos y en las distancias guardadas en la colocaci3n de cada una de ellas, se observa un comportamiento similar al del p3jaro, pues inconscientemente se guarda una distancia aproximada entre mano y mano, como si apareciera de nuevo la regla invisible. Si alguien llegara a tener alg3n contacto accidental con la mano del otro, sin ni siquiera voltear reacciona org3nicamente y la aleja, evitando posteriormente ver al due1o de la mano.

Afortunadamente, as3 como hay nuevos participantes, hay otros que abandonan el juego. En Chilpancingo suelen bajar muchos, pues afuera hay una nueva propuesta de transporte, el Metrob3s²¹⁶; no obstante, las mismas posibilidades de que bajen se encuentran en los que suben; o se vac3a el Vag3n o se llena m3s. Los Vagones medios suelen resultar m3s demandantes, quiz3 porque los pasillos de entrada y salida se encuentran m3s cerca, el espectador sabe que si quiere un juego con menos jugadores, debe irse a los extremos, a los 3ltimos²¹⁷ o primeros vagones, pues hay menos espectadores.

²¹⁶ Goffman menciona que hay rutinas que pueden emplear la misma fachada (Goffman, op. cit., p. 39), quiz3 el Usuario del Metro al pasar a ser Usuario del Metrob3s, mantenga algo en com3n en ambos escenarios, sin embargo, el Metro por sus caracter3sticas espaciales da lugar a otro tipo de comportamientos, comunicaci3n y lenguaje.

²¹⁷ En el 3ltimo vag3n del Metro (especialmente en L3nea 1, 2, 3, 7, 8 y 9) se ha presentado un nuevo fen3meno social protagonizado por homosexuales que deciden tomar el Vag3n como un espacio de oportunidad para relacionarse y conocer a otras personas, cuyos intereses les han llevado a tener preferencias sobre estos vagones, se trata de un secreto a voces, ya bien conocido por personas con esa orientaci3n sexual y tambi3n por el Usuario en general.

¡Mujeres y niños primero! En el Metro también hay preferencias y éstas las tienen las mujeres y los niños, quienes tienen uso exclusivo de los tres primeros vagones, para evitar cualquier tipo de acoso por parte del varón. Ha habido casos en los que al encontrarse un varón en un vagón de mujeres, su presencia genera una especie de complicidad silente para presionar y lograr la salida de éste; las mujeres comienzan a golpearle con la mirada, con un gesto de desagrado e incluso a aventarle con el cuerpo, para así comunicarle que está invadiendo un espacio, que no le corresponde, ante ello, el varón agacha la mirada, finge estar dormido y no estar afectado por tal presión, cuida sus movimientos para evitar cualquier choque que pudiera culparle de algún tipo de “toque malintencionado” ya predispuesto por las mujeres, la presión puede ser tal que hay quienes han cambiado de vagón ante tal presión.

Hay mujeres que a pesar de que saben que cuentan con vagones reservados, se ubican sin problema en el resto de los vagones, más aún cuando se encuentran acompañadas de un conocido.

Los encuentros generados en el Vagón de las mujeres son particulares; además de que predomina una actividad peculiar, maquillarse. Es muy común observar la transformación de una mujer que entra al Vagón y utiliza su recorrido para maquillarse, es la protagonista de una escena particular, con habilidad y maña comienza un arrojado de gestos y movimientos manuales para poder llegar a la conformación de una bonita máscara. Los gestos mientras se maquilla pueden ser parte de un gran espectáculo de mimos, vemos cómo las mujeres alzan las cejas exageradamente para colocarse la sombra, estiran su rostro para colocar el rímel y entreabren su boca para colocar el labial.

Las Usuaris son espectadoras que procuran mantener una buena imagen y entran en una especie de competencia con las otras. A diferencia de los hombres, suelen mirar más a quienes les acompañan. Pareciera que se encuentran enajenadas por un ideal exigido socialmente de ser y mantenerse “bellas” en todo momento, y para comprobarlo suele compararse con las demás, observa sus cuerpos, sus peinados, el maquillaje utilizado, uñas, vestuario, etcétera, que les proporciona información, al parecer útil y valiosa. Una vez superada esta actividad, entonces utilizan el celular, leen o se sumergen en sus pensamientos. En estos vagones se llevan a cabo transformaciones asombrosas, el ambiente es distinto al de los vagones de los hombres, a quienes se les ve menos interesados en su imagen personal.

En los vagones de hombres, también hay ciertas consideraciones hacia las mujeres, algunos Usuarios suelen ceder el lugar a las mujeres presentes²¹⁸, lo hacen levantándose, mirándole y asentando con la cabeza, para indicarle que se siente. La

²¹⁸ Cabe mencionar que este gesto de cortesía no sólo se ofrece a mujeres, también a los adultos mayores. Debemos recordar que como parte del reglamento interno del espacio, los asientos individuales deben ser cedidos a mujeres embarazadas, adultos mayores o personas con discapacidad.

mujer agradece con una sonrisa que en ocasiones es reforzada con un “gracias.”²¹⁹. Ese gesto de cortesía no solo favorece a las mujeres, también a aquellas personas que astutamente saben manipular y chantajear al otro, colocándose frente a él, haciendo más evidente su cansancio y agobio, exagerando gestos faciales, posturas corporales o incluso apoyados de objetos externos como bolsas pesadas, hasta lograr su objetivo, que les cedan el lugar. Algunos se convencen de la actuación pero hay otros que fingen estar dormidos para evitar esa responsabilidad o cortesía social.

Conforme van pasando las estaciones, va creciendo el número de espectadores, se reduce el espacio personal, aumenta la temperatura y los olores corporales, a pesar de los ventiladores localizados en los techos del Vagón y de las ventanas de emergencia. Los cuerpos están muy cerca, aunque se mantienen en estado de alerta, cuando hay un ligero roce o choque ya no se pide perdón, ahora bruscamente buscan con la cabeza la justificación del mismo, si se trata de un accidente o de un movimiento mal intencionado. Entre más cerca, más alertas están. Sin embargo, a pesar de ese “estado de alerta”, descuidan en gran medida la distancia personal, ahora es íntima. Se ha roto la burbuja protectora y con ello ha entrado una especie de paranoia acompañada de agresividad.

La estación de Centro Médico ofrece otro respiro, ahí bajan muchos para transbordar a otra estación. Como el sonar de una chicharra en el salón de clases, esperan impacientemente el abrir de puertas para huir abruptamente de ese espacio atosigante. Salen con fuerza, sin importarles mucho el choque con los que afuera esperan sustituir su lugar, se abren paso ante ellos, éstos (los que se proponen entrar), han aprendido a colocarse a lado de las puertas, obedeciendo la regla: “permite bajar antes de subir”²²⁰, algunos distraídos o aventurados a no respetarlo, son empujados y arrastrados por los que bajan de manera desenfadada; el tiempo siempre está presente y para los entrantes es más reducido, por eso, con un comportamiento similar, entran con fuerza a ocupar su lugar en el vagón, sin importar haber empujado a quien entrara con él.

Finalmente, en la estación Lázaro Cárdenas ha terminado el rol de Usuaría y está a punto de comenzar un nuevo papel; antes de que suceda, aprovecho el recorrido a la próxima estación para prepararme. Mientras nos adentramos nuevamente en el túnel oscuro, llego a una de las puertas, las que no se abrían en las otras estaciones, toco la ventana con la huella de mis dedos, veo hacia la obscuridad y mientras lo hago comienzo a derrumbar poco a poco a la que fui en las otras estaciones, como si fuera

²¹⁹ Según Fernando Poyatos, dentro de la interacción hay procesos que complementan lo no verbal con lo verbal y viceversa, uno de ellos es el refuerzo que, como su palabra lo dice, refuerza y asegura la comprensión del mensaje. Véase al respecto: Fernando Poyatos. *La comunicación no verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, p. 81.

²²⁰ Hay reglas del Metro que nos son recordadas a través de unas bocinas situadas al interior del Vagón, además del “permite el libre cierre de puertas”, también emite el ya conocido timbre que nos advierte del próximo cierre de puertas.

cayendo a través de mi cuerpo, hasta llegar a mis pies, no puedo evitar los nervios, mi mirada se queda fija en la oscuridad, hasta que aparece la luz de la llegada de la nueva estación.

5.2 Vagonero en el país de las maravillas

Con una carrera constante y una llegada inesperada, aparece el Vagonero, como el conejo de Alicia en el país de las maravillas. Rompiendo con la linealidad de la secuencia y volviéndose protagonista momentáneamente, hasta que vuelve a desaparecer. Corriendo con el tiempo entre sus manos.

De vagón a vagón, calculando sus saltos, el cierre de puertas y la cantidad de público se mete con seguridad²²¹, autoridad y protagonismo, llega con sorpresa e ímpetu. La manera tan abrupta de ingresar, seguida regularmente de una carrera bien lograda, llama la atención de su público espectador, el cual es sorprendido por el contraste corporal que ve expuesto en el Vagonero.

“[...] ofrece una actuación en terreno propio [...] el individuo tiene la oportunidad de transmitir información acerca de sí mismo a través del medio escénico, pero no podrá ocultar los hechos que el escenario deja traslucir.”²²²

Hay un primer encuentro, hay expresión: “La expresividad del individuo (y por lo tanto, su capacidad para producir impresiones) parece involucrar dos tipos radicalmente distintos de actividad significativa: la expresión que *da* y la expresión que *emana* de él. El primero incluye los símbolos verbales –o sustitutos de estos- que confiesa usar y usa con el único propósito de transmitir la información que él y los otros atribuyen a estos símbolos. Esta es la comunicación en el sentido tradicional y limitado del término. El segundo comprende un amplio rango de acciones que los otros pueden tratar como sintomáticas del actor, considerando probable que haya sido realizadas por razones ajenas a la información transmitida en esta forma.”²²³ Invariablemente tanto lo que *da* como lo que *emana* el actor, involucran a la CNV, ambas están sujetas a la manipulación del individuo, pero también a la involuntariedad de las manifestaciones inesperadas.

Lo que emana un cuerpo siempre será una expresión más natural que lo que da, pues esta última tiene que ver con una idea formada, preconcebida; siendo así, habrá más posibilidades de entrever en el que emana a aquel que se es más verdaderamente, y será expresado de manera involuntaria, a través de “aspectos ingobernables de su

²²¹ Según Goffman, el control del medio puede proporcionar al equipo dominante una sensación de seguridad. Véase: Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 106.

²²² *Ibidem*, p. 107-108.

²²³ *Ibidem*, p. 14.

conducta.” El cuerpo nos delata. Cuando un individuo se encuentra dentro de una personificación es muy probable que haya elegido previamente aquella información que pretende transmitir, sin embargo en el tiempo real de la actuación, aun con la idea preconcebida, habrá expresiones que aparecerán de manera inesperada o involuntaria, contribuyendo y formando parte del mensaje expresado, pero también del sí mismo verdadero. El individuo tiene la capacidad de elegir *qué* comunicar, pero difícilmente tiene el control total de *cómo* lo comunica. De ahí la importancia de observar el cuerpo y no de escuchar las palabras. Cuando Goffman habla de los “aspectos ingobernables de la conducta”, habla de la posibilidad de que se dé una asimetría en el proceso de comunicación, el control por parte del individuo de mantener una imagen favorable y convincente ante el otro restablecerá la simetría de dicho proceso de comunicación y preparará la escena para una especie de juego de la información.

Esta manipulación que tiene el individuo de manejar sus mensajes con una mezcla de verdad y engaño es la que le permite regular un tanto su desempeño en la vida cotidiana, pues al encontrarse frente a otros debe mantener ciertos actos pero, por otro lado, su cuerpo manifiesta aquello que yace en el lado oculto y finalmente sale a la luz; hay ocasiones en las que el Vagonero al encontrarse frente a otros, descuida sus actos expresivos y bosteza, escupe, dice groserías, tira basura y lleva a cabo una serie de acciones que pueden afectarle ante su audiencia. Sin embargo, hay cierta conciencia de que son actos que afectan su imagen a nivel general, por ello en “las juntas de los miércoles” se advierte el cuidado de éstas expresiones que pudieran dañar al personaje social.

Los actores son una mezcla entre verdad y mentira. Tanto en la vida cotidiana como en el Teatro hay cierto grado de falsedad, engaño y fingimiento, somos lo que nos “conviene” ser, no los que verdaderamente somos. A un actor formal es quien se le ha encomendado no ser quien verdaderamente es: “Lo que uno llama ‘construir un personaje’ es en realidad el acto de fabricar una falsificación convincente.”²²⁴ Un actor social también se coloca en posiciones ajenas a su ser, entonces actúa ante los otros.

Cuando el Vagonero está en su escenario, se han cerrado las puertas y se ha levantado el telón. Antes de todo comienzo, hay un silencio, más aún cuando se trata de un espacio rodeado de anónimos, que seguramente aprendieron el viejo dicho de “no hablar con desconocidos”; aún así, hay un encuentro social y se ha delimitado el espacio, hay intimidad. El Vagonero ha quedado dentro, se ha enfrentado a su espectador, ha empezado el arte del manejo de impresiones, bajo un repertorio expresivo. Ese solo *silencio* en común y esa sola *presencia* ya los ha relacionado: “[...] dos cuerpos se relacionan a través de la distancia física y a través del tiempo [...]”²²⁵.

²²⁴ Peter Brook. *La puerta abierta*, p. 10.

²²⁵ Fernando Poyatos. *La Comunicación No Verbal*. Tomo I “Cultura, Lenguaje y Conversación”, p. 64.

Han comenzado a hablar, a través de esa comunicación que más que convencional es natural: la Comunicación No Verbal.

Existe una necesidad inmediata por definir la situación y, estando todos dentro del vagón y encontrados, contribuirán a una sola definición total, que implica un acuerdo real sobre cuáles serán las demandas temporariamente aceptadas. Será importante considerar la información que el individuo posee inicialmente o adquiere de sus coparticipantes, porque sobre la base de ésta comienza la definición y, por tanto, la acción.²²⁶

“Cuando un individuo llega a la presencia de otro, éstos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen. Le interesa su status socioeconómico en general, su concepto de sí mismo, la actitud que tiene hacia ellos, su competencia, su integridad, etc. [...] la información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada.”

El Vagonero presenta su *fachada personal* ante los Usuarios que, a la vez, a manera de audiencia, mantienen otra. La definición de la situación será dada también por aquella información obtenida de la apariencia²²⁷ (appearance) y modales²²⁸ (manner). La apariencia se refiere a “aquellos estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del status social del actuante. Estos estímulos también nos informan acerca del estado ritual temporario del individuo, es decir, si se ocupa en ese momento de alguna actividad social formal, trabajo, o recreación informal, si celebra o no una nueva fase de ciclo estacional o de su ciclo vital. Los modales, por su parte, se refieren a aquellos estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actuante esperará desempeñar en la situación que se avecina.²²⁹ El escenario o *fachada social* donde nos encontremos determinará la compatibilidad entre apariencia y modales, que a su vez influirá en la construcción de la *fachada personal*.

“Si el individuo ofrece a los otros un producto o servicio, con frecuencia descubrirán que durante la interacción no habrá tiempo ni lugar inmediatamente disponible para descubrir la realidad subyacente. Se verán forzados a aceptar algunos hechos como signos convencionales o naturales de algo que no está al alcance directo de los sentidos. En los términos de Ichheiser, el individuo tendrá que actuar de manera de

²²⁶ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, pp. 21-22.

²²⁷ Goffman relaciona la apariencia con el decoro, tiene que ver con la conducta del protagonista mientras es percibido en forma visual o auditiva por el auditorio, sin que entre ambos exista necesariamente un diálogo. Véase: *Ibíd.*, pp. 118-119.

²²⁸ Los modales son muy utilizados por los hombres de mundo como medio de autoencubrimiento, tienen que ver con la cortesía. Véase: *Ibíd.*, pp. 79 y 118.

²²⁹ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 36.

expresarse intencionada o involuntariamente, y los otros, a su vez, tendrán que ser impresionados de algún modo por él”.²³⁰

Los estímulos generados por un cuerpo activa los receptores del otro de manera directa, a partir de sistemas perceptivos, como llama Poyatos, compuestos por los sentidos humanos, olfativo, audición, visión, gusto, tacto.²³¹ “Si consideramos la percepción como una forma de contacto y comunión, el control sobre lo que se percibe es control sobre el contacto que se hace, y limitación y regulación de lo que se muestra es una limitación y regulación del contacto.”²³²

El Vagonero se coloca, en primero lugar, en una *distancia social* ante su público. Según Edward T Hall, ésta es la distancia adecuada para las representaciones teatrales, sin embargo, el Vagonero depende de las dimensiones del espacio, la movilidad y el recorrido en el Vagón, de ahí que en ocasiones pase de la distancia social a la *personal*, e incluso *íntima*; él va a la butaca y se mete en la tribuna ocupada por el público, desde ahí lleva a cabo su presentación y su actuación, sin la necesidad directa de poseer una duela que haga de escenario fijo.

Aunque los usuarios se niegan a la idea de relacionarse, ya lo han hecho de alguna manera, pues han asimilado la presencia del Vagonero en su rutina diaria, pues éste ha presentado la misma actuación ante la misma audiencia en diferentes ocasiones (por lo menos para los Usuarios frecuentes), por ello hay veces en las que a pesar del protagonismo, ya ha tenido un aprendizaje que más que familiarizarle con el Vagonero, le ha permitido tener un manejo corporal propio de las fachadas, es decir, sabe cómo responder ante la presencia de éste a fin de orientarse ante la situación definida. Los Vagoneros, por otro lado, buscan algo más de los Usuarios, al contar con un público presente, lo observan y se colocan dentro de una personificación. Aprovechan el silencio, la quietud y somnolencia del Usuario para aparecer, sobresalir y contrastar dentro del escenario pasivo.

Con dominio corporal inicia su “cantaleta”²³³ exagerando y amplificando la voz, por encima del paisaje sonoro ya encontrado, hace aparecer una serie de ademanes y gestos corporales que complementan su lenguaje verbal. Se trata de un manejo de voz, rostro y cuerpo. Cambia de orientación, dirección y sentido para lograr un “frente” ante todos los presentes, pues la disposición de sus asientos puede colocarlos, de pronto, a espaldas del actor.

El Vagonero ha aprendido a identificar a su público, a sus clientes, basándose en su apariencia y en los movimientos de su cuerpo, pues éste es el mejor emisor de

²³⁰ *Ibíd.*, p. 4.

²³¹ Fernando Poyatos. *La Comunicación No Verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, p. 68.

²³² Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 78.

²³³ Es el discurso formado por el Vagonero, con el objetivo de describir las características básicas de su producto y el precio del mismo.

mensajes dentro del espacio: “[...] el actuante debe ser sensible a las insinuaciones y estar pronto para captarlas [...]”²³⁴. A través de la vestimenta, el género, la edad, el comportamiento, la actitud, y corporalmente -pulgares levantados, contactos visuales, asentamientos de cabeza, emisión de sonidos vocales (“shht shht, chiflidos”²³⁵)-, ha determinado quienes aceptarán su actuación y a quienes acudirán.

“[...] el individuo tiende a emplear sustitutos-señales, tanteos, insinuaciones, gestos expresivos, símbolos de status, etc. Como medios de predicción.”²³⁶

Un actor se alimenta de riesgos y el Vagonero también, se acerca a su espectador, le invita a participar en su actuación, rompe con la distancia mantenida socialmente para lograr mayor intimidad con quien le mira y se interesa en su ofrecimiento; su objetivo es convencer, seducir y provocar al espectador, cuando lo logra no sólo es remunerado, su personaje en sí, se mantiene con vida.

La presentación del Vagonero causa reacciones importantes en el espectador. El Vagonero llama la atención del espectador porque se permite hacer todo aquello que el segundo reprime: hablar exageradamente (a todos y a nadie); exponerse ante las miradas del otro colocándose en los puntos de mayor visibilidad, adquiriendo un movimiento corporal mayor. El Vagonero no sólo exhibe un producto, se exhibe a sí mismo, de esta manera, las miradas están sobre él, sobre el que más libertad de movimiento tiene sobre el espacio, y mayores riesgos toma estando en él; porque permanece en las puertas a pesar de la advertencia del timbre antes del cierre, que amenaza con aplastar el cuerpo o dejarlo fuera, el Vagonero incluso detiene el mismo cierre de puertas.²³⁷

Además de su actuación, el espectador ha aprendido a reconocer al Vagonero por su atuendo y accesorios: las bolsas negras, mochilas de bocinas, cabezas rapadas, camisetas sin manga, instrumentos musicales, etcétera.

²³⁴ Ibídem, p. 250.

²³⁵ Según Fernando Poyatos, hay estímulos verbales vocales que, a pesar de ello, son parte de la categoría No Verbal. Véase: Poyatos, Fernando. *La comunicación No Verbal*. Tomo I “Cultura, Lenguaje y Conversación”.

²³⁶ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 265.

²³⁷ Hasta hace algunos años, los elevadores causaban pánico en los Usuarios, esto se debía a diversas causas, una de ellas, la inseguridad de atravesar esas puertas amenazantes, capaces de cortarlo a uno en dos partes o dejarlo atrapado entre las mismas, si no se era lo suficientemente rápido para traspasar sus linderos antes de que las puertas cerraran. Véase Emilia Barrios. *Curiosidades del Conocimiento: de Macacos y Proxemia*.] Consultado día: 20 Septiembre 2010. Panamá Blog disponible en línea : [http://ebsideas.blogspot.com/2010/05/curiosidades-del-conocimiento-de.html.

Quizá hablamos de transportadores distintos, sin embargo, hay una sensación muy parecida, de alerta y hasta adrenalina cuando nos arriesgamos, aun ya sonado el timbre de aviso de cierre de puertas, a alcanzar meternos al vagón, incluso si nos asomamos y de pronto cierran, hay un ligero susto. Cabe mencionar que los Vagoneros han llegado a un dominio tal del espacio, que además de haber superado totalmente el susto ante el cierre de puertas, han violentado e interrumpido el mismo colocando un pie en medio para evitar que se cierre, incluso aún cerrado fuerzan manualmente las puertas hasta que logran abrirlas y hacer pasar a sus otros compañeros.

Algunas veces, la apariencia y vestuario del Vagonero no es del agrado del espectador. Aquellos que van con camisetas sin manga, dejando ver los diferentes tatuajes o collares de la Santa Muerte, son rechazados e ignorados en un grado mayor.

En cuestión de género, las mujeres Vagoneras jóvenes reciben mayor aceptación por los espectadores varones, al igual que aquellas que llevan a cabo su actuación acompañadas por un bebé en la espalda (que pertenece a otro rol), conmoviendo así a las mujeres que son madres o a hombres que de igual manera ven proyectadas a sus madres o esposas en ellas. Estas situaciones son aprovechadas por las Vagoneras; la primera, al recibir tal aceptación, exagera sus movimientos fingiendo no percatarse de las miradas levantadas; la segunda, exagerando también sus gestos de humildad y necesidad, manteniendo una mirada conmovedora, la cabeza agachada y un ligero alargamiento de rostro.

Según Goffman, el individuo transmite intencionalmente información errónea a partir del engaño o fingimiento, manifestados a partir de la CNV y Verbal. Cuando hay fingimiento, hay actuación, y cuando hay actuación hay ficción y nos convertimos en actores, manejamos la ficción dentro de una realidad social. Siempre existe cierto grado de manipulación de la información *dada* y *emanada*.

Se puede ejercer gran presión con la *mirada*, incluso es posible convencer a alguien a partir de ésta. El Vagonero, a pesar de la llenura de su escenario, debe mantener contacto visual con la mayoría de los presentes, con todos de ser posible, pues la mirada tiene tal fuerza que provoca una reacción inmediata en el otro, si ésta es positiva, le obligas a participar y cooperar (monetariamente hablando) o hay una reacción negativa también manifestada corporalmente, haciendo una seña de negación con la cabeza, obligando a desviar la mirada hacia el techo o suelo, o de manera extrema fingiendo estar dormido al paso del Vagonero por su lugar. Esto sucede mayormente con los músicos y teatreros del metro, aunque la técnica del contacto visual la llevan a cabo todos por igual.

El Vagonero músico “Mafafa”, actual músico del Metro y Vagonero durante 20 años, enseña a los *nuevos* a conocer y tratar al público; entre sus recomendaciones está el uso indispensable y constatación de la mirada como herramienta de manipulación: “Cuando se entra al vagón, sean pocas o muchas personas las que haya, vendas lo que vendas siempre se debe mirar a los ojos de los que se encuentren dentro, pues de esta manera los vamos a convencer, manipulándolos, chantajeándolos hasta que nos vean y se animen a cooperar, sólo así se gana bien; además, el cuerpo debe estar siempre visible y seguro.” Durante la investigación participante, en el rol de Vagonera y con disposición de aprender el papel, se ingresó al vagón y después de un gesto de ojos y un movimiento de cabeza dado por el Mafafa comenzó el boteo, pues él se encontraba tocando unas canciones; siendo el primer encuentro cercano con el público hubo una reacción corporal llena de inseguridad, temor y pena, por eso, al pasar entre ellos,

evitaba el contacto visual y pasaba apresuradamente y con la cabeza agachada, el resultado fue una monada recibida, tras aprender la experiencia del rol, entendía que la mirada era una herramienta fundamental en el encuentro con el público.

Así como el Vagonero ha aprendido a hacer uso de la mirada para identificar y convencer a su público, también ha sabido manejarse ante las miradas de los otros; recordemos que es quien mayor exposición tiene dentro del espacio por los puntos centrales donde lleva a cabo su acción y, por tanto, tiene un gran número de miradas sobre él; sin embargo, la experiencia y el actuar diario le ha permitido pasar sin dificultades ante tal exhibición, además, lo ha trabajado mentalmente, pues finalmente es un ser humano que se puede sentir atemorizado ante tal acto. Una de las recomendaciones entre ellos para evitar la pena es imaginar que el Vagón está vacío, los teatreros lo llamarían *la cuarta pared*, para lograr concentrarse y vencer toda perturbación mental y cualquier tipo de “pánico escénico”; al igual que el actor, esto será parte de las habilidades requeridas para su formación, porque una vez superada la pena, debe haber especial atención sobre cada manifestación, movimiento o mensaje enviado por su público.

Al vagonear con Adriana, Vagonera dulce, entramos a un vagón en que discutíamos quien pasaría primero, pues nos encontrábamos en los primeros días y la pena rondaba constantemente; de espaldas al público, como aquellos actores que se comunican de detalles inesperados esperando a no ser visto por el público presente, como en una especie de trasfondo escénico, ella dijo: “ay no, me da mucha pena que todos me vean.” Goffman al hablar del “mantenimiento del control expresivo”, menciona tres categorías de la actuación que adquieren significado, entre ellas, cuando un actuante puede actuar “de modo de transmitir la impresión de que está demasiado ansioso por la interacción o desinteresado en ella. Por ejemplo: tartamudear, parecer nervioso, afectado, puede tener inapropiadas explosiones de risa, reacciones momentáneas que lo incapacitan como interactuante; puede mostrar una participación o un interés excesivos, o demasiado superficiales.”²³⁸

El Vagón de las mujeres es de los públicos más buscados por el Vagonero, hay quienes presentan su actuación únicamente para ellas. Por ejemplo, “el flaco”, Vagonero disco que durante más de 8 años las ha mantenido como audiencia predilecta, presenta su actuación únicamente en los tres primeros vagones del tren, también elige material especial, se trata de un disco de melodías de intérpretes de género, de amor y desamor, temas que sensibilizan y acaban por seducir el oído de las presentes. Pasa un efecto muy parecido en los Vagones mixtos. Los Vagoneros dentro del reconocimiento de su público, identifican gustos, según las personalidades que logran ver, consiguen material que según el horario y el vagón, tendrán mayor o menor aceptación; por las mañanas venden mejor los discos de baladas, por las tardes los gruperos y de fiesta.

²³⁸ Véase: Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 63.

Los niños también resultan ser un espectador atractivo para el Vagonero. Cuando hay un niño presente y un Vagonero “dulcerero”, éste último comienza una manipulación corporal particular, se vuelve calculador, permanece más tiempo ante su mirada, resalta más el producto, todo con el fin de convencerlo, al tiempo, finge no tener conciencia de tal manipulación; seduce al niño y presiona al tutor de adquirir su producto, en ocasiones, la madre o el padre que le acompaña ignora la insistencia del niño, que no para de pedir y observar el producto del Vagonero; el usuario con un pequeño gesto de negación a través de un dedo movido horizontalmente, desanima la presencia del Vagonero, que está atento a todo este tipo de manifestaciones corporales y, habiéndolo entendido, se va; cuando ha logrado causar efecto con su manipulación, es llamado por el tutor quien le indica a través de otro gesto de mano ir hacia él, también puede entenderlo el Vagonero cuando el tutor introduce su mano al bolso para sacar algo, que al parecer es dinero.

Esta seducción y manipulación a partir de la actuación corporal del Vagonero no sólo se lleva a cabo ante los niños, sino también ante aquellos indecisos que a través de pequeñas miradas envían al Vagonero el mensaje de ser posibles clientes. El Vagonero se ha valido de este tipo manifestaciones corporales para identificar a su público (cliente), también lo ha hecho el público, quien ya sabiendo el recorrido del Vagonero por el espacio, espera la llegada a su lugar si es que le interesa el producto o servicio.

Cuando un Usuario pretende adquirir el producto ofrecido por el Vagonero, intenta hacerlo de la manera más “sutil” posible, buscando pasar “desapercibido”, evitando así quedar expuesto a las miradas del resto de los Usuarios; es probable que también se deba a las condiciones de informalidad bajo las cuales se encuentra el Vagonero, que le llevarán a quedar con una mala imagen, por consumir productos piratas y perpetuar con su acción una actividad informal. Dependiendo del tipo de Usuario-Espectador y el carácter que tengan, habrá una respuesta distinta, esto es, así como hay aquellos que llevan a cabo la relación en un acto totalmente No Verbal, hay otros que abandonan los temores de ser vistos por el resto de los Usuarios y con toda libertad se mueven, incluso se paran para buscar a quien viene protagonizando el acto.

Cuando el espectador tiene poco interés ante la presencia del Vagonero, evita contacto visual con él e incluso limita y cuida movimientos corporales que pudieran enviar un mensaje erróneo al Vagonero. De esta manera podemos ver que el Usuario, aunque en un grado mayor, también guarda cierta conciencia sobre los actos del Vagonero. Es muy común que el Vagonero reciba mensajes erróneos por parte del Usuario. Por ejemplo, cuando una mujer quiere sacar el celular de su bolso, estando presente el Vagonero, éste cree que es porque sacará la cartera y se acerca rápidamente hacia ella, aunque la mujer lo único que pretendía era ver su hora.

El Vagonero conoce al Usuario por género y edad, pero también por su vestuario y expresión corporal; sabe que los oficinistas tienen buena disposición, al igual que los

estudiantes, pero también huye de aquellos rostros gruñones y malhumorados con semblantes agresivos y molestos, reflejados a través del fruncimiento de frente y cejas. Es también a través del Vestuario que se guía para reconocer e identificar a sus perseguidores, vigilantes del Metro reconocidos por un traje gris de rayas, una “M” bordada en la parte inferior del saco y botas de militar.

En uno de los recorridos efectuados como Vagonera, fui acompañada por “el diapeto”, un niño Vagonero apodado así por la dificultad de poder pronunciar correctamente “de a peso”, debido a un problema de lenguaje. “El diapeto” iba “echándole por delante” y al realizar uno de los cambios, se asomó por las puertas del vagón para señalar con su mano y a la altura del corazón que venía un vigilante; tras la advertencia, fingí entrar al vagón como lo hace cualquier otro Usuario y comprobé que, efectivamente, se encontraba dentro un vigilante que de haberme visto vagoneando, inevitablemente me habría consignado a las autoridades. La advertencia de “el diapeto” fue totalmente No Verbal, pues habría sido un acto delator comunicarse verbalmente. Ese mismo día, comentándole la acción a otro Vagonero, fui aconsejada de tener cuidado con aquellos Vigilantes que astutamente viajan como Usuarios para sorprender al Vagonero en plena acción, “siempre fíjate en las botas” dijeron, o en los trajeados con una M en el pecho.

La presencia del espectador varía según los horarios, a veces hay públicos más grandes, otras veces hay poca presencia en el Vagón. El Vagonero niega su actuación a públicos reducidos (por ello evita los últimos vagones), pero también a públicos muy grandes que entorpecen su libre movimiento, de ahí que espere a que haya un lleno aceptable para poder entrar al Vagón. Hay ocasiones en las que a pesar de la llenura del tren, el Vagonero va y se coloca a las orillas de las puertas, grita desde ahí su cantaleta y con puro movimiento de cabeza y mirada atenta reconoce a los posibles compradores.

Hay factores situacionales y ambientales (por ejemplo lluvia o algún accidente o acontecimiento inesperado) que alteran el funcionamiento del tren y provocan retrasos momentáneos que suelen ser molestos tanto para el Usuario como para el Vagonero, pues ve afectado su recorrido y presentación. Tal molestia es expresada mayormente por el Vagonero, quien sale del vagón emitiendo una rechifla dirigida hacia la cabina de manejo, su acción es apoyada por el Usuario, quien además puede llegar a verlo como un acto heroico que le hace solidarizarse con el Vagonero, pues éste se ha atrevido a manifestarse y le ha sacado de la espera.

Algunos retrasos son a causa de las horas pico, los Vagoneros han calculado y aprendido que éstos suceden a las nueve de la mañana y seis de la tarde, por ello el Vagonero decide suspender su actuación, pues además de que los vagones tendrán mayor hacinamiento, comienza a expandirse y contagiarse cierta agresión e irritabilidad entre los Usuarios, esto es poco alentador y recomendable para el

Vagonero, por eso desiste y toma un pequeño receso, para ello, se dirige a la estación Jamaica, punto de reunión, quizá *región posterior ó trasfondo escénico* (backstage) del Vagonero, donde se relajan, tienen una mayor libertad²³⁹, se entretienen, comen o descansan; el trasfondo escénico es: “Cuando decimos que las personas que cooperan en la presentación de una actuación pueden tratarse con familiaridad unas a otras en tanto no se hallen ante el auditorio [...] Aquí, el actuante puede descansar, quitarse la máscara, abandonar el texto de su parte y dejar a un lado su personaje.”²⁴⁰

El lenguaje del *trasfondo* incluye: “[...]apodos, la cooperación en las decisiones por tomar, irreverencias y observaciones desembozadas sobre temas sexuales, efusivos apretones de mano, fumar, adopción de posturas descuidadas para sentarse o pararse, empleo de dialectos o lenguaje no convencional, cuchicheos y gritos, agresividad chistosa y bromas, desconsideración hacia el otro (expresadas en actos menores, pero potencialmente simbólicos), actividades físicas individuales de poca importancia como tararear, silbar, masticar, mordisquear, eructos y flatulencias. También en el trasfondo escénico el Actor puede criticar y resaltar defectos de su auditorio.”²⁴¹

Cabe mencionar, que aun encontrándose en esta región, el Vagonero no deja de serlo totalmente, muestra una faceta alterna de su actuación, convive con su equipo estando en personaje, sólo estando a solas, cuando se va a casa por ejemplo, abandona un tanto su personaje y se convierte en un Usuario más que ha terminado su rol, puede también dejar entrever un poco de lo que verdaderamente es:

“Uno de los momentos en que resulta más interesante observar el manejo de las expresiones es aquel en que un actuante deja la región posterior y penetra en el lugar donde se encuentra el auditorio, o cuando regresa de allí, ya que en esas circunstancias podemos constatar asombrosas adopciones y abandonos de papeles.”²⁴²

Hay algunos Vagoneros aventurados que positivamente, a pesar de las condiciones, aprovechan el desaire de sus compañeros y ofrecen su actuación colocándose en las afueras de las puertas e incluso metiéndose entre los apretados cuerpos de los Usuarios. Por ejemplo los Vagoneros bocinas, quienes utilizan su mochila para “hacerse espacio” dentro del vagón, aunque esto alimente el enfado de su público, no sólo por el empuje generado sino por el futuro intro musical a escuchar. El Vagonero también ha aprendido a lidiar con el retraso del tren y los malhumorados espectadores (caras duras e bloqueos corporales), aunque hay ocasiones en que la agresividad apremia y vemos frías peleas con desfuegos eufóricos por ambos equipos.

²³⁹ Que nunca será igual a la de estar totalmente solos.

²⁴⁰ Erving, Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, pp. 145 y 123-124.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 140.

²⁴² *Ibidem*, p. 132.

El factor ambiental sigue presente, a mayor hacinamiento mayor temperatura y mayor irritabilidad. Las altas temperaturas²⁴³ provocan enrojecimiento, sudor y fatiga en el Usuario. El Vagonero está tan entrenado en el espacio que ante las condiciones ambientales sumadas a su actividad física, porta ligeras vestimentas que le mantienen fresco.

Por otro lado están los *factores olfativos* que están totalmente presentes en nuestro escenario. “El olor es uno de los medios más antiguos y fundamentales de comunicación. Su índole es primordialmente química y por eso se le llama el sentido químico [...] la gente no suele imaginarse que sirve para enviar señales o mensajes [...] constituye un importante medio de coordinación del comportamiento [...]”²⁴⁴. Los olores y humores corporales sumados a los olores propios del espacio también mantienen cierta afectación, más en el público que en el Vagonero, pues éste está tan en su lugar que incluso ha aceptado y se ha familiarizado con los olores, por más desagradables que sean son parte de sus días.

No obstante, con astucia, maña, y a pesar de todos los factores presentes, el Vagonero ha aprendido a moverse dentro de un escenario con públicos y condiciones diversas. Utiliza su cuerpo para abrirse paso, mira a quienes se encuentra en las partes medias y complementando con una seña de mano indica al Usuario que necesita pasar. Muchas veces el Usuario incluso antes de que el Vagonero se encuentre cerca ya le ha abierto el camino, ha movido su pierna, se ha cambiado de lugar o se ha acercado más hacia otros Usuarios.

El Vagonero ha aprendido a constituir una comunicación y lenguaje propio, basado en movimientos corporales y *estrategias escénicas* a partir de lo cual se comunica con su público. El “Mafafa” decía que en el Vagón, el Vagonero debía ser el gran actor, el personaje principal, el que llamara la atención por encima de todos y por ello tendría que tener una voz fuerte, manejar el cuerpo con gran seguridad y con una postura firme, pues si entrabas flojo y con pesadez, habría un mal recibimiento. “Si entras inseguro, la gente lo nota, si te da pena, la gente lo nota y si te ve así, no te da nada, pues él se ha impuesto sobre ti, pero cuando te impones y entras con fuerza y mucha seguridad hasta mejor te va.”

Los protagonistas por mantenerse en esa posición llegan a manipular a tal grado su actuación que más que actores se convierten en manipuladores o “calculadores” de las situación, como dice Goffman, tanto en la impresión que se pretende dar como en la reacción que se pretende lograr: “A veces el individuo actuará con un criterio

²⁴³ Según Poyatos, el calor y el frío son parte del tacto. El tacto es una serie de cinco sentidos dérmicos a través de nervios especiales cada uno: el tacto propiamente dicho, la presión, el dolor, el calor y el frío. Véase: Fernando Poyatos. *La comunicación no verbal*. Tomo I “*Cultura, Lenguaje y Conversación*”, p. 69. Por tratarse de un transporte subterráneo, en el metro pocas veces aparece el frío, es un espacio caliente.

²⁴⁴ Edward T Hall. *La dimensión oculta*, pp.62-64.

totalmente calculador expresándose de determinada manera con el único fin de dar a los otros la clase de impresión que, sin duda evocará en ellos la respuesta específica que a él le interesa obtener.”²⁴⁵ “El Mafafa” utilizaba los “con permisos” no por dirigirse con cortesía, sino para acrecentar su presencia dentro del vagón, pues su fin era ser visto por todos y generar bullicio a su paso, con lo que aseguraba su imposición, presencia y protagonismo dentro del vagón. No obstante, a pesar de tal manipulación, la actuación suele darse de manera inconsciente.

Asimismo, el Vagonero va presentando su actuación de vagón en vagón, y al pasar de escenario a escenario genera una especie de circuito conocido y respetado ya entre el resto de sus compañeros; se trata de un recorrido que sigue un *ritmo*, un orden establecido por la experiencia de su personaje y las condiciones del espacio.

Cada Vagón es una nueva actuación. Por más repetida e identificada que esté la acción del Vagonero, nunca habrá una representación igual, porque ni él hará uso de los mismos estímulos verbales, ni se encontrará ante el mismo público. Siempre hay un nuevo comienzo: una llegada intrépida, la permanencia de un equilibrio ya dominado, el acomodo de la bolsa negra oculta en una mano y el producto exhibido en la otra, todo logrado en cuestión de segundos, el entrenamiento constante lo ha permitido. El Vagonero nunca se toma de los tubos, necesita sus manos para la actuación, el control está puesto en la fijeza de sus pies y la fuerza de su torso, su trabajo es de cuerpo.

La duración de la actuación es determinada por la distancia de una estación a otra, nunca es exacta, menos cuando hay retrasos o paradas inesperadas, el Vagonero ha aprendido a adaptar su actuación, alarga o acorta cuando es necesario: “Cuando el recorrido se prolonga un poco, es la condición del pasajero la que cambia: soporta menos la mirada de los otros y no se atreve a mirarlos tanto. El mirón guarda distancias [...]”²⁴⁶. Pocas veces ha quedado atrapado en un escenario cuando termina su actuación, si esto sucede espera la llegada a la estación próxima para hacer el “cambio” de escenario, o contempla la actuación del compañero Vagonero que probablemente venía detrás.

A pesar de la cantaleta, que es utilizada para “reforzar” la actuación del Vagonero, la mayoría del encuentro suele darse de manera No Verbal. El Vagonero y el Usuario en un mismo espacio, se encuentran en una Comunicación constante No Verbal. Esa comunicación ha permitido la existencia de un “lenguaje particular y propio” de este encuentro. Mientras que el Vagonero se encuentre dentro del Vagón con las puertas cerradas, que volverán el acto más íntimo y seguro, se mantendrá activo el lenguaje de la CNV.

²⁴⁵ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 18.

²⁴⁶ Marc Augé. *El viajero subterráneo*, p. 93.

“El espectáculo del metro nos ofrece más que otros la ocasión y el medio de apreciar lo que puede ser, no la personalidad media del usuario, sino el conjunto de imágenes y de sugerencias a las que todos los usuarios deben reaccionar, aunque sea para rechazarlas o para fingir ignorarlas [...]”²⁴⁷

Todo espectador tiene una reacción, sea esta positiva o negativa, también el rechazo y la indiferencia son una forma de reacción, que está recibiendo el Vagonero, como respuesta de su actuación.²⁴⁸

Un usuario puede expresar rechazo, desagrado e incluso molestia ante la actuación de un Vagonero, esto se puede deber a distintas razones. Además de la estigmatización dada al Vagonero por ejercer una actividad informal e invadir un espacio de servicio público, tal desagrado puede ser expresado con el torcimiento de ojos y boca, encorvamiento de cejas y ligera inclinación del cuerpo hacia el lado contrario de la presencia del Vagonero; esta negación también puede darse por *factores situacionales y temporales* que guían el rol de usuario, por ejemplo, la preocupación generada por el retraso hacia su destino pueden modificar y determinar sus estímulos no verbales, endureciendo su rostro, tensando su cuerpo, manifestando inquietud a través de un tic de movimiento de pie constante.

El Vagonero se encuentra actuando un personaje de riesgo, de persecución, por ello ha aprendido a tener un mayor control sobre su escenario. Espera el cierre de puertas antes de iniciar su acción, da una revisión general al Vagón para asegurarse que no haya algún “espía” (vigilante) dentro del lugar, utiliza las bolsas negras para ocultar su mercancía, hace cambios de vagón a vagón velozmente y sin dejar de observar hacia fuera mientras que lo hace; adopta una postura firme ante su público, para evitar cualquier crítica sobre algún malhumorado u opositor que pudiera encontrar.

Ha generado una comunicación secreta, un lenguaje subterráneo y particular con su público espectador, pero también con sus propios compañeros Vagoneros, que les permite comunicarse o sobrecomunicarse, exclusivamente entre ellos, a través de códigos internos que han generado y mantenido, conformando así una *“connivencia del equipo”* y de manera no verbal, dadas las condiciones informales bajo las que se encuentra:

“Un tipo importante de connivencia del equipo se encuentra en el sistema de señales secretas a través del cual los actuantes pueden recibir o transmitir subrepticamente

²⁴⁷ *Ibidem*, P. 87.

²⁴⁸ Una mujer al subir un “Venta-disco” o “Bocinas”, como se llaman entre ellos, se tapa los oídos y pone un gesto de molestia por el ruido emitido en su traslado, el gesto implica un ceñimiento de cejas, respinga la nariz y con sus dedos índice, cubre sus oídos y trata de bloquear todo sonido acercando sus codos a su cara, esto sucede justo frente al bocinero, que ignora la acción, aunque se da cuenta, éste es llamado por una persona que al alzar un dedo indica una compra del disco.

información pertinente, pedidos de ayuda y otros asuntos relacionados con la presentación satisfactoria de una actuación.”²⁴⁹

Cuando están en acción, se advierten de la presencia de un “boina”²⁵⁰ (policía operativo) con una seña en la cabeza que simula una boina, o del vigilante, señalando con la mano a la altura del corazón. Mantienen esta comunicación en todo el espacio, no sólo en los pasillos, también de vagón a vagón e incluso de tren a tren. Esta comunicación los une e identifica y consolida como equipo y personaje, incluso el modo tan particular de llevarla a cabo forma parte del atractivo de la presentación del Vagonero ante el Usuario:

“[...] en todas partes los compañeros de equipo emplean un lenguaje de gestos y miradas aprendido informalmente y a veces inconscientemente, lenguaje mediante el cual se confabulan para transmitir señales e indicaciones para la puesta en escena [...] A veces, estas indicaciones informales o “señales significativas” inician una fase de la actuación [...]”²⁵¹

Además de utilizar este lenguaje para prevenir ser “cachados” en su actuación, lo utilizan para agilizar y llevar a cabo su mismo rol. Se señalan de Vagón a Vagón si permanecerán una estación o dos en el Vagón; con un gesto en los dedos si hay un vigilante o si viene alguien más que él; cuando accidentalmente quedan dos Vagoneros dentro del mismo Vagón, generalmente el primero en llegar toma la decisión y comienza, o permite a su compañero que pase primero, indicándolo con un movimiento de cabeza, en dirección al recorrido a realizar. Los Vagoneros se basan tanto en esta comunicación interna, que los días de junta (miércoles) discuten nuevas formas de comunicarse para cuidarse de las autoridades o simplemente lograr mayor fluidez en el espacio.²⁵² Más que ocultarse por tal persecución han adoptado nuevas formas de movimientos dentro del espacio que le permiten perpetuar su existencia.

Y ha aparecido la realización dramática, la puesta en escena, con inicios y finales ya viciados en nuestro actor, el Vagonero, quien se presenta y actúa de manera dominante, con una *actuación disciplinada* y ya bien conocida. Así, provoca una reacción en su público, ambos ignorando la teatralidad del encuentro, ambos ignorando la frescura de la construcción de la vida cotidiana: “Y esto parece ser así porque el trato social ordinario se coordina, al igual que una escena, por el intercambio de acciones, apariciones y respuestas terminantes dramáticamente

²⁴⁹ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, pp. 190-191.

²⁵⁰ También se han generado sobrenombres, calificativos o palabras claves que les permite tener una referencia inmediata de los otros.

²⁵¹ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 194.

²⁵² En una ocasión, en una de las juntas se abordó la posibilidad de crear una especie de “guardia” que se encargara de proteger a los Vagoneros de ser llevados por algún boina o vigilante. Entre los diferentes puntos de vista, hubo propuestas de señales de mano que indicarían la presencia de las autoridades, se trataba de una especie de circuito humano que llevará el mensaje de estación a estación.

influidas. Aun en manos de actores inexpertos los guiones pueden adquirir vida porque la vida en sí es algo que se representa en forma dramática. El mundo entero no es, por cierto, un escenario, pero no es fácil especificar los aspectos fundamentales que establecen la diferencia.”²⁵³

¿Van a casa ó se van de casa?

Al final del día, cuando sube al Vagón y éste se encuentra vacío, el Vagonero, en compañía de su equipo, se comporta de una manera muy parecida a la de casa, pareciera que está en la cómoda sala; ignorando un tanto a los pocos Usuarios presentes, toma asiento, se pone cómodo, sube los pies al otro asiento y se recarga en el respaldo, si viene un Vagonero disco, hay fondo musical, peticiones personales e incluso interpretaciones espontáneas; si hay Vagonero dulcero, es hora de un antojo; si traen un producto de novedad, juega con éste, o cuenta y acomoda su mercancía y las ganancias acumuladas; juguetea en el Vagón como si éste fuera un espacio fijo, se vuelve imperceptible la manera en que mantienen el equilibrio ante el movimiento. Va desapareciendo, entre las entrañas del túnel, hasta que ha desaparecido. Es el primero en llegar y el último en irse.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 82-83.

CONCLUSIONES

Teatralidad de la Vida Cotidiana es una oportunidad para suponer que, en algún momento, todos somos personajes, y para renombrar a los individuos como *actores*, los espacios como *escenarios* y los observadores como *espectadores*. Es la posibilidad de enunciar que en la vida, mientras que vivimos, *actuamos*. Es un pretexto para ubicarnos en un escenario subterráneo y dirigir los reflectores hacia un acto cotidiano, de ahí el tratamiento de teatralidad, no por igualar conceptos o faltar al respeto a los principios y disciplina del arte teatral, sino para identificar elementos del Teatro en un contexto social. Después de todo, hasta cierto punto la Vida Cotidiana es más visible en el Teatro que en la vida misma.

Y es que, como seres socializados, hemos tenido un aprendizaje cultural que nos ha entrenado y posibilitado para adquirir a lo largo del día y de nuestra vida un repertorio de personajes y papeles que hemos sabido adaptar. Entonces encarnamos y construimos constantemente personajes que, al ser reconocidos por nuestra experiencia previa, adquirida en nuestro desarrollo dentro de un contexto cultural y social, ya hemos sabido presentar y representar. Tal habilidad nace de una especie de repetición cotidiana generada en nuestra actividad diaria. Una cotidianeidad que por su mismo concepto ha sido desairada y poco revalorada.

No obstante, tales actuaciones requieren de esfuerzo y necesidad por manifestar y presentar de la manera más conveniente nuestro personaje, por ello, hacemos uso de un repertorio que hemos conformado a lo largo de nuestra vida. Dentro de éste encontramos aquellos estímulos generados a partir del *cuerpo*, que hace de principal herramienta de expresión y comunicación humana, al generar un lenguaje particular "corporal", que nutre nuestra actuación y nos permite comunicarnos integrando procesos conscientes e inconscientes, de manera voluntaria e involuntaria, aquello que nos sea necesario. Estamos hablando de la Comunicación No Verbal, una disciplina de gran presencia en la vida social, que está compuesta por acciones e inter-acciones humanas en un escenario que permite el nacimiento de nuevos fenómenos sociales.

Siempre que haya un espacio vacío habrá posibilidades de que nazca un fenómeno nuevo: el vagonerismo lo es. Más aún, cuando se ha mantenido vigente por más de cuarenta años, surgiendo casi de manera paralela al espacio que da el nombre, el Vagón, y en su totalidad, el Metro. El vagonerismo no sólo es un fenómeno social, también es un fenómeno comunicativo. Su personaje principal, el Vagonero, mantiene un lenguaje particular de comunicación que ha emprendido diversas búsquedas y habilidades exigidas por las condiciones del espacio, éste que además, por la misma causa, permite que sea identificado de una manera particular, además de que le ha dado el papel protagónico dentro del espacio, por la apropiación, conocimiento y control que tiene sobre él.

Cabe mencionar que a pesar de la teatralidad que proponemos ver en el Vagonero, el Teatro y la Vida Cotidiana nunca mantendrán condiciones similares; la construcción de un personaje social nunca será igual que la de un personaje escénico de teatro. El Teatro y la Vida Social persiguen procesos y realidades diferentes, por ello, a pesar de la cercanía que pudiera existir, y la delgada línea que los pudiera separar, nunca serán iguales. Los Vagoneros no son personajes dedicados al Teatro, son personajes dedicados a la Vida Cotidiana, por tanto son actores sociales. Lo más cercano al proceso teatral que hubo al llevar a cabo esta investigación es el hecho de haber construido un personaje ajeno a los roles personales y luego salir de él, y, además, exponerlo ante una realidad social y ante otros personajes sociales que experimentaron cierto convencimiento; tal construcción fue resultado de una búsqueda y entrenamiento provenientes de enseñanzas formales de Teatro, quizá sin ese entrenamiento no hubiera sido posible llevar a cabo tal actuación, quizá si no se tratara de papeles familiarizados a nuestra vida sería difícil actuarlos.

La preparación de un actor de teatro implica un entrenamiento físico e intelectual con un grado mayor complejidad que incluye una disciplina y método; si bien todos los humanos tenemos la capacidad de aprender y conocer, entrenándonos y formándonos como actores escénicos, no todos podrán superar las dificultades exigidas por el arte escénico. El Teatro es una síntesis de la Vida Cotidiana, una compresión de tiempo y espacio no encontrada en la cotidianeidad. El Teatro busca acciones significativas, la vida está llena de ellas, pero se dan de manera repetida; el Teatro toma una, la resignifica y la presenta.

La preparación de un actor social, aunque también tiene un entrenamiento físico y mental encontrado en su contexto cultural, estará falta de esta formación académica, formal y consciente que lleva a cabo aquel que busca hacer Teatro. La diferencia entre uno y otro, además de la formación, es la consciencia del acto y sus acciones. No obstante, habrá actores sociales que con un buen entrenamiento cultural y social lograrán encarnar y personificar con mayor facilidad su rol social, aunque no estén enterados de ello, su entrenamiento lo dará el actuar diario, pero aun así no se tratará de un actor escénico, sino de un actor social.

El encuentro entre Vagonero y Usuario no sólo es un enfrentamiento de cuerpos, también es el inicio de una relación "corporal" dada a partir de la sola presencia de los mismos, puesto que hay acción y reacción, emisión y recepción de mensajes *del cuerpo*; es una relación que se ha dado por las condiciones que mantienen en común: son humanos, persiguen objetivos similares y se encuentran en un mismo tiempo y espacio. Es una muestra del comportamiento y comunicación dados dentro de un grupo social en un escenario concreto, público y cotidiano, que es limitado por las condiciones espaciales impuestas por las paredes de un Vagón que al cerrar las puertas convierte aquel escenario en un espacio de intimidad, expresión y manifestación.

Incluso a pesar de la quietud, silencio, indiferencia y rechazo, hay reacción, por tanto hay comunicación y relación.

Cuando las puertas del Vagón cierran, se ha generado un espacio de intimidad e intercambio de meneos, gestos y posturas dadas no sólo por el Vagonero, sino también por parte del Usuario, que aunque se encuentra en una posición más pasiva, reacciona ante la presencia de quien viene protagonizando en el espacio y se encuentra en la posición activa.

De esta manera ha consolidado y perpetuado su actuación y existencia, y por tanto su personaje, aferrándose a la actuación dada dentro de un espacio que le sugiere la creación de nuevas habilidades y posibilidades de manifestación. También su actuación dependerá en gran medida de la presencia constante y diversa de un público, a través de una gran congregación y tránsito, ubicado en las entrañas de la ciudad, el Metro, uno de los escenarios públicos más significativos de la vida social, un medio que además guarda particularidades y características que lo convierten en un escenario con posibilidades de presentar nuevas formas de manifestación y, por tanto, de comunicación, debido a las condiciones espaciales en él encontradas y por tratarse de un medio subterráneo.

Quizá las relaciones corporales o formas de comunicación dadas en el Metro puedan ser difíciles de fijar o sistematizar, debido a que se tratan de estados movibles y transitorios, líquidos y fugaces, sin embargo, éstas son quienes permiten que se dé tal fenómeno y de manera tan auténtica, al grado de despertar el interés de estudiosos y artistas diversos que se han visto muy atraídos por este espacio. Además su estudio y observación mantienen un enfoque multidisciplinario con posibilidades de ser visto y estudiado desde diferentes áreas de conocimiento.

Teatralidad de la vida cotidiana es una invitación para observar la vida desde una butaca de Teatro, como un verdadero espectáculo donde interactúan y se enfrentan constantemente cuerpos humanos que no nos resultan ajenos. Cuerpos que se manifiestan, se mueven, se aquietan, brincan, caminan, observan, huelen, avanzan y retroceden en un escenario permanente conocido como realidad social, que nos es muy ajena a la realidad teatral. Cuerpos que relatan historias íntimas plagadas de emociones y sentimientos humanos, y dibujan pinturas a partir de sus movimientos, colores y sombras manejadas a partir de diversos ritmos y velocidades, influenciadas por tendencias propias de una época, propias de un momento de vida que nos toca presenciar.

El Metro y su teatralidad alojan una muestra significativa de cuerpos en movimiento y manifestaciones de una época, de un año, de una forma de vida, que nace, se reproduce, se mantiene viva y forma parte de la identidad colectiva que nos define

como humanidad, que permite el funcionamiento social a partir del comportamiento y procesos comunicativos dados en un espacio concreto, con personas concretas, protagonizando en el tiempo.

¿Cuándo somos los que somos?

La vida social también es la imposibilidad de mostrarnos realmente como somos, pues generalmente somos los que no somos, esto es: amigos, estudiantes, hijos, etcétera, siempre tenemos tintes del personaje que relacionamos con algo o alguien más, pero pocas veces estamos libres o cercanos a los que somos, el verdadero y despojado de alguna relación, aunque pudiera ser que mientras somos todos esos, vamos dando un tanto del sí mismo verdadero, aún así...¿cuándo somos mayormente el verdadero?, cuando llegamos a casa y estamos a solas ante la falta de testigos que pudieran aprovecharse de la vulnerabilidad de mostrarnos tal cual.

Quizá es muy probable que así sea, ser los que somos verdaderamente cuando no hay nadie que lo contemple, cuando no hay testigos, alguien que juzgue o critique, alguien que observe nuestros actos más auténticos. Si esto es así, si guardamos en la intimidad las muestras más grandes de lo que somos, podríamos decir que siempre somos quienes no somos estando en interacción social, en este sentido, seremos “actores sociales” y dejaremos de serlo ya encontrándonos en nuestra guarida, ahí nos despojaremos de esa denominación. Entonces, ¿somos un sí mismos social más que personal? Podría decir que somos la suma del sí mismo verdadero y el sí mismo socializado o con un aprendizaje cultural.

No obstante, no resultaría conveniente mostrar a aquél más cercano al verdadero, pues nos pondría en una situación vulnerable. De ahí que la socialización tenga un objetivo, mantener cierta regulación en el comportamiento y, por tanto, formas de manifestación del individuo. Por ello, nos resulta conveniente adoptar todos los roles que podamos interpretar durante el día para que, más que mostrarnos a nosotros mismos, tengamos la oportunidad de combinarlo un tanto con lo que nos propone la sociedad.

Quizá esto es un acto liberador y no enajenante, quizá nos interesa tomar tal combinación para no estar en una situación de peligro, quizá nos convenga tener cierto grado de inconsciencia, pues ser conscientes de todo cuanto pasa puede resultarnos un tanto enloquecedor. Se nos llama personas socializadas, con aprendizaje cultural, es posible que exista cierto grado de manipulación y perversión, sin embargo, también es un estado de confort que nos permite estar dentro de una burbuja de seguridad, sin hablar con el otro, sin mirar al otro, sin tocar al otro. Quizá esa es una de las características de la sociedad actual, dejando de lado todas las denominaciones posibles a encontrar. Quizá esa es nuestra libertad, estar aprisionado

en sí mismo. Lo interesante aquí, es que aun tras esa decisión y esa condición, el cuerpo nunca deja de comunicar, se aísla pero para ello retoma una postura, para arrojar información al otro y al medio. También es posible que “esa realidad social” bajo la cual nos encontramos adquiera cierto grado de ficción, pues finalmente nos encontramos siendo quienes no somos de la manera más fiel posible.

De ahí la imposibilidad de que seamos todos actores, si no estamos dispuestos a exhibirnos a nivel social, mucho menos lo estaremos para estarlo a nivel escénico; hay pocos arriesgados a ello.

Nota final

Este trabajo es resultado de un encuentro personal que tiene que ver con el cuerpo y las posibilidades de manipulación y sorpresa que puede llegar a manifestar. Hace falta salir a un espacio concreto para observar un espectáculo de cuerpos, moviéndose en diferentes maneras y en todas direcciones.

Todo espacio social con presencia humana es un posible escenario para observar un sinfín de espectáculos, por lo menos eso fui entendiendo a lo largo de esta investigación que tuvo su nacimiento en las entrañas de la ciudad, dentro del gran gusano naranja que recorre las profundidades de la urbe, encargándose de trasladar una especie de espectáculo subterráneo protagonizado por actores ocasionales que generalmente ignoran saberlo.

Ese fue el primer descubrimiento, el *espacio*, peculiar y con características particulares persiguiendo recorridos llenos de vida, movimiento y presencia humana, se trata del Metro y su exigencia de tiempo que nos invita a quedarnos ahí, a congregarnos, generando muestras vivas y representaciones corporales. Hemos mencionado el segundo encuentro, el *cuerpo*, que no sólo vino a reiterar y significar el espacio encontrado, también se ha convertido en el principal elemento de esta investigación.

En la medida que fue pasando el tiempo, eran el Metro y el Cuerpo la combinación clara para iniciar una investigación, faltaba encontrar el modo de hacerlo y no me equivocaba pensando que lo encontraría estando en el espacio y entre los cuerpos humanos danzantes, sin embargo, no me limité a emprender búsquedas externas, no del espacio sino del cuerpo, de ahí la presencia del Teatro.

Comenzó la búsqueda de talleres y cursos de Teatro, en los que fui adquiriendo un conocimiento más formal y un entrenamiento mayor que me permitió utilizar mi propio cuerpo como instrumento de trabajo; los resultados y descubrimientos que obtenía me permitían tener mayores posibilidades de exploración en el terreno de investigación que pretendía abordar, al cual fui dedicando un tiempo mínimo de una hora diaria de observación.

Curiosamente en las clases de Teatro entendía más el tema e investigación y en el espacio de estudio comprendía más sobre las clases de Teatro. Esos talleres fueron generando nuevos caminos y nuevas búsquedas relacionadas con el cuerpo y su entrenamiento, la danza se sumaba al aprendizaje. Comenzaba la investigación documental pero también la observación de campo. Dos horas diarias para empezar, alejadas y diferenciadas de la primera observación más involucrada con el rol de usuaria más que de investigadora.

Con una libreta en mano y una lapicera preparada me dispuse a iniciar formalmente la observación de campo, obtuve de ella la misma frialdad del cuaderno que delataba mi presencia y modificaba los actos de aquellos que, percatándose de los instrumentos y mis actos, fácilmente identificaban que me encontraba obteniendo información de ese espacio. Cifras, horarios, acciones, objetos, datos que alejados del verdadero interés. Además de ser identificada por los viajeros y volverse compleja la tarea de observar a personas que nunca serían las mismas y que salían de mis posibilidades de observarlas con detenimiento, comenzaba a volverse caótica la investigación, hacía falta algo, que no supe que era hasta que apareció... tal como aparece el conejo de Alicia en el país de las maravillas, con un gran brinco que más que llamar mi atención me atrajo de inmediato, era el Vagonero y así como en la película, tras volverse un ser misterioso y con una carrera constante, comencé a seguirle.

Los Vagoneros además de adoptar al Metro como su lugar de trabajo, conocen el espacio y podría decir que a los viajeros diarios, esa deducción comenzaba a interesarme, después de todo ellos invertían gran parte del día estando ahí. No me encontraba descartando a los Usuarios, que llamaron mi atención en un principio, simplemente había elegido a quien se encontraba en una posición más activa. Pero los Vagoneros saben de su espacio, lo conocen y también identifican fácilmente a aquellos que pudieran perturbar su actividad. Un tanto ingenua comencé a seguirlos durante un par de días, los suficientes para que me lograsen identificar y colocar bajo los focos rojos de peligro.

Había una nueva necesidad, tenía que confirmar mis suposiciones encontradas, necesitaba más información que ya no podía ver, pues tenía que guardar cierto límite, para evitar delatarme ante ellos. Una noche, perseguí a un Vagonero hasta donde era su base, me confié por la edad que tenía (aproximadamente 8), fui haciendo el cambio de Vagón con él, bajamos en Pantitlán, donde le esperaba el resto de su familia, decidí acercarme, sin tener una estrategia en mente, les comenté que era estudiante y quería conocer más de cerca su actividad, de inmediato se alarmaron y evitaron seguir la conversación. No era el modo correcto o conveniente de acercarme, aunque uno de ellos decidió explicarme las causas de la precaución que toman ante los extraños, era Alán.

Al siguiente día, siendo cerca de las 3 de la tarde, del mes de Mayo, por las observaciones pasadas había identificado el principal punto de reunión de los Vagoneros. Esta vez había decidido poner en práctica todo lo que había aprendido en Teatro, pretendía convertirme no sólo en una investigadora estratégica, sino en un nuevo personaje, sería Vagonera y para ello requería de una historia y una caracterización adecuada. Ese día decidí utilizar una vestimenta particular, un tanto parecida a la de los Vagoneros, me despojé de algunos accesorios y me colgué un

lenguaje particular. Para construir un personaje es necesario poner en práctica no sólo un repertorio de técnicas aprendidas en el teatro, sino también en la vida misma.

Ahí estaban, en el punto de reunión, con su mercancía, saludándose de mano, como ya había identificado anteriormente. Entonces me acerqué y pregunté por Alán, el Vagonero que había conocido la noche anterior, algunos me ignoraron, otros me dijeron que no había llegado, entonces conocí a Toño, quien comenzó una especie de interrogatorio, los otros me observaban de reojo. Le dije que era un viejo amigo y que le había dicho que quería trabajar ahí. Toño de inmediato me dijo que él me ayudaría, por suerte, había una junta en un rato, era la oportunidad para aparecer por primera vez ante el grupo.

Dieron las cuatro de la tarde, sentí mucha adrenalina pero también temor, más cuando supe que la junta sería a las afueras de la estación Velódromo. Salí con Toño y nos acercamos al grupo que, ya reunido, estaba conformado por más de cien personas. De inmediato identifiqué a quien era el líder, un tipo alto, lleno de tatuajes y rodeado de otros Vagoneros. “Acérquense”, dijo, sentí que mi corazón se salía, la manera de dirigirse al grupo era sumamente agresiva e intimidante; al terminar la reunión, me presentaron como nueva integrante, formalmente, por lo menos para ellos, ya era una Vagonera.

El “blanca”, mano derecha del líder, se acercó y me sugirió algunos productos que podía comenzar a vender y el modo de hacerlo y me aconsejó que acompañara a Toño para perder la pena y aprender a moverse en el Metro. Así fue. Toño quería saber más de mi vida y yo de su vida y su actividad, tantas preguntas por parte de éste me llevaron a pensar en una adecuada historia que debía tener para mantenerme “segura” al ser parte del grupo. Ahora sería Ana, tendría dos hijos y un esposo celoso.

Poco a poco aprendía el movimiento en el Metro, al principio la pena de encontrarme expuesta ante los demás pasajeros me distraía totalmente, poco a poco fui controlándola, aunque nunca del todo. Toño fue el primero en enseñarme un poco, hasta que apareció su novia, entonces comencé a acercarme a distintos Vagoneros, procurando estar con diferentes; poco a poco se acrecentaba el tiempo invertido en el espacio de estudio, sería delator estar dos horas, no habría una verdadera necesidad de trabajar, por ello, ahora eran mínimo cuatro horas, el tiempo pasaba rápidamente. Conocí a varios Vagoneros, algunos me aconsejaban, otros se aprovechaban de la falta de experiencia, pero comenzaban a reconocermme como parte de su grupo.

Ya tenía sobrenombre, era la “güera”. A pesar de que llevaba más de dos semanas conociendo y viviendo como Vagonera no lo era aún, pues no me encontraba vendiendo nada. Aún mi personaje no estaba construido. Entonces, apareció “el Mafafa” quien se convertiría en el más importante entrenador de la profesión. El día que lo conocí consolidé el personaje, pues no sólo se trataba de estar cerca de ellos,

sino hacer como ellos, a pesar de los pretextos por evitar vender sola en un Vagón me obligó a ir por cualquier producto y comenzar. Así lo hice. Pidiendo información al resto de los compañeros de las dulcerías acerca de los lugares donde obtenían su producto, salí en busca de ello, cada vez era más cercana a una Vagonera.

Entonces, entré en personaje, no como extra, ni ayudante, sino como protagonista, con un público propio, entré al vagón y, siguiendo los consejos del Mafafa y sin aún creer lo que estaba a punto de hacer, comencé la venta de mis dulces. Ni en una semana podía controlar la pena que me generaba encontrarme frente a un grupo de extraños siendo Vagonera, pero todo es cuestión de entrenamiento y, como dice la frase, el tiempo da grandes soluciones.

Poco a poco me convertía en una Vagonera completa y era reconocida por el grupo de Vagoneros, viví persecuciones, injusticias, escuché problemas, recibí castigos, ganancias, etcétera. Ahora pasaba la mayor parte del día con aquellos Vagoneros, conocía más de sus vidas, utilizaba sus señalamientos y maneras de moverse en el Metro, podía ver de cerca gran parte de lo que son y hacen, pude saber que el Metro más que un lugar de trabajo es otra manera de sentirse en casa, es un hogar alternativo, pero también pude convertirme en alguien que no soy.

Toda esa intimidad sólo era posible obtenerla de esa manera, volviéndose uno de ellos, sin que ellos lo supieran, no por mentirles o perjudicarles, sino por rescatar de la manera más objetiva y menos manipulada aquella forma de vida y movimiento que definen al Vagonero como es, desde su esencia. El aprendizaje del Teatro y del Cuerpo fue fundamental para la construcción de un personaje presentado ante un espacio concreto como lo es el Metro.

BIBLIOGRAFÍA

ADAME, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Universidad Veracruzana Editorial, Xalapa, 2005.

AMEZCUA, Vizania. *Pasos en el escenario. Memoria de la Compañía de Teatro del Estado de Nayarit XX Aniversario*. CONACULTA, México, 2009.

AUGÉ, Marc. *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1994.

AUGÉ, Marc. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. (2ª edición), Gedisa Editorial, Colección El mamífero parlante. Barcelona, 1998.

AUGÉ, Marc. *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.

BROOK, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. Ediciones el Milagro, México, 1993.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Editorial Nexos, Barcelona, 1986.

DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial, Madrid, 2004.

FERNÁNDEZ, José. *La comunicación en las relaciones humanas*. Trillas, México, 1990.

GARCÍA, José Lorenzo. *Comunicación no verbal: Periodismo y medios audiovisuales*. Editorial Universitas, Madrid, 2000.

GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu editores, S. A. (1959, año de la primera edición en inglés).

GONZÁLEZ Montes Berta. *Comunicación y Relaciones Humanas*. Universidad Nacional Autónoma de México, Toluca, 1996.

HALL, Edward T. *La dimensión oculta*. Siglo XXI, vigesimoprimera edición, México, 2003.

HELBO André, (et. al). *Semiología de la representación. Teatro, Televisión, Cómic*. Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano.* Editorial Gedisa, Colección *El mamífero parlante*, 1ra edición, Buenos Aires, 1988.

KNAPP L. Mark. *La Comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno.* Paidós Comunicación, México, 1991.

MENGJEL, Alberto. *Leyendo imágenes. Una historia privada del arte.* Bogotá, 2002.

MINGUEZ Vela, Andrés. *La otra comunicación: Comunicación No Verbal.* Esic., Madrid, 1999.

LECOQ, Jaques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral.* Editorial Alba, Barcelona, 1997.

PAZ, Octavio. *Teatro de Signos.* Selección y montaje Julián Ríos, Editorial Espiral/Fundamentos, Madrid, 1974.

POYATOS, Fernando. *La comunicación No Verbal.* Tomo I “*Cultura, lenguaje y conversación*”, Biblioteca Española de Lingüística y Filología, Madrid, 1994.

PRIETO, Antonio y MUÑOZ Yolanda. *El teatro como vehículo de comunicación.* Editorial Trillas, México, 1992.

RICCI, B. Pio E. *Comportamiento no verbal y Comunicación.* Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

RULICKI, Sergio. *Comunicación No-Verbal. Como la inteligencia emocional se expresa a través de los gestos.* Granica Editores, Buenos Aires, 2008.

SANTIAGO, Paloma. *De la expresión corporal a la Comunicación Interpersonal.* Nancea, Madrid, 1985.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura.* Editorial Península, Serie Historia, Ciencia, Sociedad. Barcelona, 1986.

TORRAS, Meri, (et al). *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental.* Grupo de investigación Cuerpo y Textualidad, Universidad Autónoma de Barcelona, Editorial Mirabel, Barcelona, 2006.

URPÍ, Montse. *Aprender CNV. La elocuencia del silencio,* Editorial Paidós, México, 2004.

WEISZ, Gabriel. *Tribu del infinito. Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación.* Árbol editorial, 1992.

Tesis

GARCÍA Gutiérrez, Sonia. (2005). **Análisis de la Comunicación No Verbal**. (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación), UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Clasificación: 001-00424-G0-2005.

En línea

MARRERO, Isaac. **La producción del espacio público**. Revista de Antropología e investigación social. (con)textos (2008) 1:74-90, Publicación bianual. ISSN: 2013-0864. Universidad de Barcelona. Disponible en línea: <http://www.con-textos.net/es/art%C3%ADculo/la-producci%C3%B3n-del-espacio-p%C3%ABlico-> [Consulta en mayo de 2010].

ÁLVAREZ DE Arcaya Helena. **La comunicación no verbal**. *Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas*, 2003, (Publicación en línea). Disponible en línea: http://www.ugr.es/~pwlac/G19_19Helena_AlvarezDeArcaya_Ajuria.html [Consulta en marzo 2009].

SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO METRO. Cronología de construcción, La Red, Líneas. México. Disponible en línea: <http://www.metro.df.gob.mx> [Consultada en junio 2010].

Otras fuentes

UNA JORNADA SOBRE RIELES: *la situación laboral de los Vagoneros del Metro de la Ciudad de México*. Mesa redonda realizada en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en el marco del Ciclo: *Los otros trabajos*, organizado por el Posgrado en Estudios Sociales de la Unidad Iztapalapa. (28 de Abril del 2010).

NUÑEZ, Nicolás. *El actor con A mayúscula*. Taller de Teatro Participativo. Notas de clase. Casa de Lago UNAM, México, 2009.

ANEXO

MEMORIAS DE UNA VAGONERA

Advertencia. Los siguientes escritos forman parte de las bitácoras de investigación de campo participante. He intentado rescatarlos tal y como fueron escritos en su tiempo, para con ello conservar de manera fiel las expresiones y madurez que reflejaban parte de la construcción del personaje de Vagonera. Cabe mencionar que sólo es una parte del trabajo, pues su totalidad es de gran extensión.

Descubriendo al Vagonero

28 Marzo 2010

He decidido observar al Vagonero como personaje principal del Metro. Comienzo a hacer viajes en los que espero su presencia, pero tardan en aparecer, por ello, decido comenzar a seguirlos. Primero hago viaje de Tacubaya a Centro Médico y viceversa, luego al ver que aparecían pocos, decido hacer el viaje completo. Al llegar a Pantitlán, identifico un grupo de Vagoneros. Me quedo cerca de ellos, simulando esperar a alguien. Su dominio, su comportamiento, sus gestos y todo lo que los vuelve “identificables” me convencen de que es “el personaje”.

Estación Pantitlán, me encuentro en una concentración de Vagoneros, al parecer identifico un líder que por su actitud y comportamiento me atrevo a señalar, pregunta a los Vagoneros cómo van, cuánto han ganado, este trae los billetes en sus dedos, ¿es el líder o algún Vagonero que demuestra con esos billetes que lleva una importante ventaja monetaria sobre los otros, este sostiene una relación con una Vagonera, se besa con ella.

Me vuelvo sospechosa al estar tanto tiempo frente a ellos, pues llevo aproximadamente 40 minutos; decido tomar viajes en el tren y permanezco dentro del vagón en espera de la llegada de un Vagonero. Entra un niño Vagonero, comienzo a seguirlo y hacer cambios con él, se da cuenta de ello, me mira cuidadosamente, pero sigue vendiendo, hasta llegar a una estación en que decidió quedarse sentado y me observó, tuve que simular que me quedaba dormida para eliminar sospechas, tras ese acto, retomó la venta.

Es curioso, en la persecución de un Vagonero me he movido de un vagón a otro de una manera muy similar a éste, por tanto me he comportado un poco como tal, puesto que adquiero una velocidad para calcular el tiempo de un extremo a otro y así cambiarme a la próxima estación, la gente abre paso, se quita, mueve la pierna etc.

Al llegar de nuevo a Pantitlán, el niño sale del Vagón y se encuentra con un grupo de Vagoneros, adultos y adolescentes. Decido acercarme a ellos.

Cuando me acerco a este grupo de personas, con la idea de que soy estudiante de Derecho, pretendiendo defender “su causa”; sin embargo, por las condiciones informales bajo las que se

encuentran, han perdido credibilidad sobre cualquier persona, también sobre los estudiantes; se van con el pretexto de que alguien más los esperaba, menos Alan, quien con otra actitud, decide justificar las razones de tal rechazo. Pido poder acompañarlo en sus últimas ventas y lo permite.

Alán tiene 20 años, es Vagonero disco. Trabaja en diferentes horarios, generalmente de 1 en adelante, no estudia puesto que le es necesario el trabajo, “gano hasta 800 pesos en un día y hasta 1200 los fines de semana” porque las familias salen a pasear. “Los garroteros” les llaman es como tus maestros te enseñan, me dice Alan. Se vende desde los primeros vagones y de ahí para atrás, se inicia cuando se cierran las puertas.

Hay un líder, “pelón y gordo” que hace base en Pantitlán, a él hay que pagarle un poco más de 1000 pesos para poder trabajar incluso toda la vida en el Metro, cada Vagonero elige los horarios y el tipo de música que quiere vender.

Alán trabaja hasta muy tarde, a veces hasta que cierra el Metro, durante el día, ofrece discos de diferentes géneros musicales: salsa, guaracha, cumbia, etc., dependiendo el tipo de gente y la hora. “No me gusta esta música pero es la que se vende, una vez comencé a vender *psycho* porque me gusta, me compraban chavillos de esos que se ven fresillas pero pos yo iba “aca” escuchando música que me gustaba”. Alan sabe el movimiento de los trenes, conoce a los que manejan y a los que trabajan en su línea y a los que no, se saludan de mano. Hoy me saludaron de mano.

La mercancía cada uno la compra y elige su música, se compra en Tepito de a \$2.50 o 3 pesos; le ganas hasta 8 por disco, “si sale”, “se gana bien”. Estuve poco tiempo “vagoneando” con Alán. Le pedí acompañarlo en sus ventas al siguiente día, me citó a la diez de la mañana en Pantitlán.

Cita con Vagonero Alan

29 Marzo 2010

Llego Puntual a mi cita con Alan, el primer Vagonero que conozco. Han pasado 20 minutos de la hora esperada, me encuentro en un escalón de la terminal Pantitlán, frente a un grupo de Vagoneros, aproximadamente 10 personas, hombres y mujeres jóvenes, el círculo crece y se deshace con la llegada y partida de los trenes. Se saludan de mano, mirándose a los ojos; en ese punto de reunión abordan y bajan del tren, se van de uno por uno, pareciera que hay un orden. Sólo se concentran en la parte delantera del tren.

He conocido a un monitor de estación, éste me cuenta que ellos tienen la obligación de denunciar a los “vendedores informales” que se encuentren en las instalaciones del Metro, me lo dice de una manera burlona y poco formal, cuando termina de contármelo salimos de cabina y simbólicamente corre a uno que se encontraba cerca y saluda a otro que va llegando. Los jefes de estación y operadores del tren pasan cerca del grupo, sin decir nada, permiten que el Vagonero lleve a cabo su actividad sin problema.

Han pasado más de una hora y media. Alan no llegó, sin embargo, he observado a los Vagoneros, intento entender su dinámica. Me marché para planear una nueva estrategia de contacto.

Toño

30 Marzo 2010

Tras el plantón, decido tomar nueva estrategia. Utilizo a Alan como contacto. Llego a Pantitlán y me dirijo a un nuevo Vagonero, es Toño. Le pregunto por Alan, me contesta que no ha llegado, le digo que lo busco porque me metería de Vagonera, de inmediato se ofrece a ayudarme. Me dice que vayamos a la junta que estaba a punto de iniciarse, acepto. Me decía que no parecía Vagonera, que aparentaba ser estudiante, además físicamente era diferente a ellos, le contesté que al igual que ellos necesitaba comer.

La junta era a las afueras del Metro Velódromo, estaban cerca de cien Vagoneros reunidos, también el líder, con un aspecto grotesco, estaba nerviosa. Comenzó la junta, con gran agresión y intimidación, al final fui presentada como Vagonera formal. Todos me observaban, los Vagoneros principalmente se acercaban a preguntarme sobre mí. Yo no tenía bien definidas las cosas, sobre todo, la historia que les contaría. Sentí acoso por parte de algunos, por ello, pedía a Toño que me permitiera irme vagoneando con él. Estuvimos cerca de una hora vagoneando, los otros me identificaban estando dentro del espacio.

El movimiento de los Vagoneros

1 abril 2010

Es un día festivo. Suben dos chicos al Vagón, hombre y mujer, el primero manda a la Vagonera al siguiente Vagón y él se queda, ambos comienzan su venta y hacen el cambio a lo largo del Vagón. El usuario reacciona de diferentes maneras, a veces es indiferente, en otros deja pasar al Vagonero, pareciera que ha asimilado la presencia diaria de este.

Un Vagonero se comunica con otro a través de las ventanillas, se trata de señales identificadas entre ellos, gestos de rostro o de mano.

Se encuentran dos en un mismo vagón, él la deja vender primero. El Vagonero no solo se reconoce físicamente, también “sonoramente”, la música de los que traen bocinas al estar en una estación, me indica la presencia de uno, voy hacia él, va de dos en dos estaciones; su música es de niños sobre catecismo y religión, un niño lo observa, luego ve a su papá que con un movimiento de cabeza y una mirada indica a su hijo que puede pedirlo, el menor levanta la mano para pedir uno, el disquero va rápidamente hacia él y lo entrega.

Los Vagoneros siempre observan su espacio y a los usuarios. No comienzan su labor hasta que las puertas se cierran, quizá algunos por seguridad de no ser descubiertos. Los que traen reproductor de video, entran al Vagón y sin pronunciar de principio alguna palabra, dejan correr el material visual que traen vendiendo, después inicia su cantaleta, saben calcular el tiempo antes de llegar a la próxima estación. Identifico un grupo de músicos, reunidos en Pantitlán.

Siendo Vagonera

19 de abril 2010

Aquí hay que olvidarse de la pena y el miedo, eso no te da de comer!

Conozco al “Mafafa”, su nombre es Hugo, tiene 31 años, lleva trabajando en el metro cerca de 8 años como músico. Comenzó a prepararse para vagonear y me fui con él. Yo cargaba los discos que venía vendiendo pues aún no tenía nada para vender. En una de las vueltas, le pedí que me dejara ofrecer el disco, para perder el miedo. Cuando pasé por los lugares de los Usuarios, me sentí con pena, pasé rápido y me dieron solo una moneda por la actuación del músico, no sabía cómo decírselo a Mafafa, pues me sentía culpable de tan poca ganancia. Mafafa comenzó a reírse, pues entendía lo que había pasado.

La enseñanza comenzó, cuando pidas dinero tienes que ir con mucha seguridad e imponiéndote a la gente, busca la mirada de cada uno, preséntate ante ellos para que de esa manera los presiones, pasa lento y ruidosamente, utiliza el “con permiso” y el “disculpe” para que te notes y ellos sepan que estas ahí para pedir, si pasas lento, rápido e insegura, como lo hiciste, nadie te va a dar, pero si los buscas y presionas con tu presencia, con tus ojos, ellos sacaran algo y el que vaya a un lado dirá a pos también le doy, es algo que se contagia, búscalos, sé agresiva que mucho depende de la actitud. Entendí que no se presenta únicamente el producto sino también el cuerpo.

Ese mismo día, el Mafafa me orilló a iniciar e ir por un producto, el que sea. Fui a la dulcería a las afueras de la estación de Puebla, el lugar de los Vagoneros y me di cuenta de que también había una dinámica particular, elegí un producto y regresé al Metro. Ahora traía una bolsa negra, podía comenzar a vagonear de manera independiente, pero fui con el Mafafa y este le pidió a otro Vagonero dulce que me enseñara. Ricardo me llevó, entramos al vagón, saco el producto y dijo: tu producto tiene que lucir, coloco tres series de dos bubulubus en mi mano izquierda y me dijo, la gente no te ve a ti solo a tu producto, olvídate de ellos, entramos y comenzó a gritar la cantaleta de venta mientras yo levantaba mi mano con los dulces él gritaba, luego lo hice yo. Comencé a Vagonear.

Día de junta

12 Mayo 2010

Es miércoles, llego a Jamaica, eran cerca de las 4 de la tarde, la junta iba a iniciar, encuentro a los teatreros Paco y Valentín quienes pocas veces acuden a junta y esta vez irían para evitar ser molestados por el líder “pa que no la hagan de pedo, ay que llevarla tranquila”, saben de los castigos que se dan cuando no se acude a junta. Llegamos los tres a la reunión, que se lleva a cabo fuera de la estación Velódromo.

Llegamos tarde y todos se dieron cuenta de eso, pues al llegar voltearon y alguien dijo: ¡ahí vienen! seguro se trataba de ellos pues hablaban de los “artistitas”; la junta ya iba avanzada, me dio gusto saber

que ya reconocía a la mayoría. Vi a los de la mesa, (los hermanos güeros), pidiendo dinero, astutamente intenté irme del otro lado, aún así, llegaron y me pidieron cooperación, para qué, les pregunté, es tu cooperación, me respondieron y sin darme más detalles, les di 20 pesos.

En la junta hablaron todo el tiempo e indirectamente de agresión, se quejaban de aquellos que nunca bajaban a junta, entre ellos músicos, artistas y algunos piratas que ni siquiera pertenecían a la línea. Los líderes pedían golpearlos para hacerse obedecer, “bájenlos o que les faltan huevos”, decían. La junta terminó con la famosa novatada, había dos nuevos, todos se emocionan y esperan este momento para golpear al otro ¡aquí se entra con madrazos!

Se fueron retirando y “el blanca” me seguía, pues tenía que darle dinero, estaba hablando con algunos cuando vi que la payasita se iba y la seguí, para ver si decía algo del dinero que le presté, curiosamente ahora me huye por eso. Me acerque a ella, ahora se había arreglado más, no sé si se debía al comentario de la novia de Alan que según tenía una enfermedad terminal. Vestía con medias, botas y estaba maquillada y peinada diferente. La saludé, le pregunté por su estado de salud y conmigo pone una cara de angustia tremenda, como para evitar cobrarle, en fin, le dije que se veía muy bien.

La payasita se fue y el blanca me seguía, se acercó y le di los 50 pesos. No dijo nada, sólo los contó. Le dije a un disquero que necesitaba la bocina pues yo la iba a ocupar. Le dije que quizá no iba a hacer uso de las bocinas, pues le intentaría con el dulce. Me ve extrañado, los que mejor ganan son los bocineros y yo me negaba a la facilidad que ofrecía; la realidad era que no quería ser reconocida ni arriesgarme a que me llevaran con las autoridades, pues los bocineros por el tamaño de su mochila se delatan rápidamente, además, pesaban demasiado. Creo que no importaba mucho lo que vendiera, lo que debía hacer era vagonear.

Se acercó el “deforme” y el “niñote”, y el primero comenzó a acusarme de haber defendido a un músico. No me quedé callada, le dije que lo único que quería evitar era que los usuarios tuvieran una mala impresión y si lo veían agresivo, después no le iban a comprar; el Niñote apoyó mi comentario, y eso me dio seguridad de continuar en la conversación hasta llegar a un punto en el que fuera finalmente criticada, pues el “blanca” y el “deforme” dijeron que yo actuaba así, porque aun no recibía tanta agresión por parte del usuario, que no me hacían malas caras o evitaban que pase, y eso lo iba a aprender con el paso del tiempo.

Les dije, me voy a chambear. Subí a Velódromo y encontré al señor de lentes y dos vendedores más, disqueros y el flaquito de los abanicos; comencé a medio quejarme con ellos de que entre tanta cooperación me habían dejado sin dinero; para qué lo utilizan, les pregunté, uno de ellos me explicó que era para alguna vez que necesitara también les pidiera, el cobro semanal no tenía justificación, eran 50 pesos, y eso que se trataba de la línea más barata, en la verde, decían, cobran hasta 400 pesos, pero también se vende más y mejor.

He notado que algunos disqueros no respetan hacer base y se suben al final de los vagones para ir vendiendo, también, que cuando llegan a Pantitlán se quedan con su música puesta por si alguien quiere comprarles.

Me subí de inmediato con ellos para ir hacia Chabacano y ahí encontramos a la morena, Fabiola la envidiosa y el señor Cesar. De pronto vimos venir detrás de nosotros a 3 boinas en nuestra dirección; todos nos asustamos, una dijo ya valió madre, la morena se puso nerviosa, lo dijo con su rostro. Todas comenzaron a guardar su producto, yo no, creía que era más que obvio que estábamos ahí reunidas. De pronto los policías se dirigieron a César para indicarle que estaba en el lado de las mujeres; Fabiola comenzó a desatar su furia y agresión con puras groserías “no manches Cesar has de tener una vergota para que vengan tres boinas por ti, estas muy cabron!, los policías se notaban molestos, pero también temerosos, yo no sabía qué hacer, esta mujer seguía provocándolos groserías, indirectas y más.

Llegó “el rocker” y se acercaron también a él, se puso más agresivo. La morena a los dos les dijo “ya no los peles, ahorita corres al segundo vagón”.

Subí al tren con Fabiola, que continuo su alboroto señalando a dos hombres que iban en el Vagón, no que nada de hombres grito, luego terminó coqueteándoles. La gente nos observaba, ella no paraba de decir groserías. Nos fuimos vendiendo juntas, era mi oportunidad para que dejara de caerle mal. Los que me compran me piden con dedo o me chiflan.

De regreso, me vine de nuevo con ellas, la morena y Fabiola. Se fueron platicando con un lenguaje agresivo y altisonante, un chico que venía frente a ellas optó por cambiarse de lugar ante su comportamiento y lenguaje. “Ahorita le parto su madre si lo veo con la otra” decía. Fabiola dijo que había perdido el miedo a los policías cuando se madreó a una boina, no hay que dejarse, dijeron. Es muy grande el coraje que le tienen a los policías, pues además de que les quitan su dinero, se las llevan detenidas durante el día; ¿no te ha tocado un operativo verdad?, pregunto la morena, cuando te toque sabrás.

Las Vagoneras son “bravas”, no se dejan de nadie y en ocasiones utilizan sus dotes de mujer para intimidar a los policías. En una ocasión, la mamá de la novia de Alan, que vendía chicles, se acercó a un policía y le dijo: ¡que pasó papacito, hoy no me vas a agarrar!

Cuando estoy en un ambiente así, dentro de un vagón, por un lado, me siento como observadora enterándome de cómo piensan, se comportan, se expresan; por otro lado, veo la reacción del usuario que reafirma la impresión negativa de un Vagonero como alguien de bajo mundo por su forma de hablar y pensar que reflejan ante el modo de comportarse.

Me fui “echándole”, con mi producto, en un vagón, dos tipos me vieron desde que entre de una manera morbosa, aproveche como un día me recomendaron y efectivamente me compraron. De regreso me encontré a la hija del Niñote, me dijo ándale mujer y me fui con ella, echándole, antes en mi vagón encontré a dos más que le echaron antes que yo.

La hija del “Niñote” se quejaba del dolor en un pie. Me fui de regreso con ella y hablábamos de dinero, qué hacia ella con el dinero, íbamos con un gordito y Vicente, yo lo uso para mí, decía, lo que quiero lo compro. De ida también me fui con la del copete, Monste, un disquero que la acompaña, la pretende.

Después, me encontré con la hija menor del “blanca”, que me pidió le dijera a su papá que estaba trabajando hasta Jamaica, luego vi que otro Vagonero iba tras ella, para encontrarse.

Fui a la dulcería, atienden muchachos muy coquetos. También se dan cuenta de mi ritmo de trabajo, no quiere chambear dicen, solo viene por una cajita diario.

De ida me encuentro al “Charmin”, uno de los músicos, me preguntó mi nombre, de regreso vi a Chilaquil. Me fui vendiendo los bubulubus, mamut y en Panti no me quedaba mucho tiempo sólo veía a el “niñote” de lejos y el a mí, para romper tensiones, lo saludé de lejos.

Estando en Jamaica encontré a Daniel, hijo del niñote, lo salude y comencé a trabajar con él, le regalé un mamut, muchos de los Vagoneros se alimentan de los propios dulces que venden o de puestos ubicados a las afueras de las estaciones. En los “cambios” me encontré a Adriana, Charmin y Chilaquil con quien me fui platicando la importancia que había de agradecerle a los Usuarios y regalarles un momento de desestrés musical.

En las juntas el niñote habla de manera independiente con músicos y teatreros, pues son los que menos están en ellas. Utiliza amenazas para obligarlos a asistir.

Identifico a un grupo de seis niños trabajando como Vagoneros, dos de ellos hijos del señor disquero de Oaxaca, se trata de niños de 10 y 5 años, rebeldes, agresivos y mañosos, no estudian. Tienen un trato pesado con los Vagoneros adultos, hacen del baño dentro del Metro y ofenden a todo cuanto sea posible. No venden nada, botean, es decir, piden limosna en un bote.

Hay otra pareja más, niño y niña de aproximadamente 6 años, también botean, se trata también de hijos de Vagoneros adultos, que incluso trabajan en otras líneas. La tercera pareja es conformada por “Diapeto” y su hermana.

Diapeto es un niño de aproximadamente 8 años de edad, vende paletas de menta de 1 peso, tiene problemas de lenguaje, a ello se debe su apodo, pues a la hora de ofrecer su mercancía grita “paletas diapeto”. Me ha salvado de ser detenida por un vigilante que de manera estratégica venía escondido en el Vagón y se hacía pasar por Usuario para sorprender a los vendedores; Diapeto, sin conocerme me advirtió con una mirada y señalando en su pecho que había un “m”, pues éstos traen chaquetas negras con una “m” bordada en la parte superior. Diapeto trabaja con su madre y una hermana de edad parecida.

Observaciones: Debo tener mayor concentración tanto en mi actuación como Vagonera como en la historia que he contado al grupo. En el Metro soy una mujer casada con dos hijos y un esposo celoso.

En riesgo. Niños Vagoneros

13 de Mayo 2010

Comienzo a vagonear, hay poca gente y Vagoneros. El tren viene muy lleno, me bajo en Mixiuhca y veo de lejos a los músicos pues ahí hacen base, me acerco a saludarles e identifico un payasito clown nuevo,

se ve diferente, saludo a todos y mientras que conocía al nuevo clown, el saxofonista intentó advertirnos del operativo que venía hacia nosotros, con un leve golpe en el pie a Charmin y gestos con el rostro, pero nosotros, metidos en la plática no los vimos. Todos se pararon y se pusieron nerviosos, eran 4 trajeados de negro que se acercaban a nosotros, todos salieron del tren; de pronto nos dicen, vámonos, nos hicieron la seña también con la mano, en realidad yo aun no sabía bien que sucedía, aunque hice mas pequeña la bolsa que traía en las manos, muchos dicen que me ayuda que no me veo como Vagonera; seguido de ese vámonos, un vigilante pidió que abordáramos el tren, ¡a huevo!, dijo el saxofonista, vámonos, la perdonaron; nos subimos al tren y vimos como de pronto se llevaron a Rosita, la niña que vende alegrías, por poco y me subía a ese Vagón con ella, la vi de lejos cuando vendía y la agarraron con las manos en la masa.

Nos subimos al tren y el saxofonista se fue platicando conmigo, me contaba que debo aprender bien a ver quién viene en el vagón, que no me confié como muchos de que no hay nadie y que guarde mi producto para no ser obvia, que me fije en los zapatos pues son particulares en los vigilantes, que cuando haga el cambio también observe bien y tenga mucho cuidado; no pasa nada grave, decía, solo pérdida de tiempo y dinero, tu multa con el juez, dijo.

Casimiro, es un clown que lleva más de 10 años trabajando en el metro, generalmente en la línea 2, da clases particulares en la Roma, es casado y con hijos.

Mientras yo iba con el saxofonista, el Charmin iba trabajando en el otro vagón. Cuando platico con los Vagoneros dentro del vagón, en ocasiones, se me olvida que están presentes los Usuarios y que debo mantener la impresión de Vagonera.

De ahí me fui con ellos de nuevo, para que el saxofonista me fuera dando más claves de cómo cuidarse ante una detención, aunque también me dijo que cuando me agarraran ni de a pedo se las hiciera, siempre y cuando no me agarren con las manos en la masa, pues si no estoy tocando dijo y, me quieren llevar me les niego ahí si puedes hacerlo, pues no es un delito cargar tu instrumento o sí?

Ellos se bajaron en Mixiuhca su base, yo me seguí a Chabacano donde me encontré a la niña Vagonera hermana del "Diapeto", él y su hermana tienen problemas de lenguaje, no hablan bien; la niña me había estafado poco antes, diciéndome que tenía que ir por su hermano, era mentira. Son niños que lo "son" cuando les conviene también son mañosos y calculadores.

He notado que algunos de los policías mantienen una relación con los Vagoneros, incluso les permiten entrar gratuitamente, esto ocurre en la estación Puebla. Llego a Chabacano, me encuentro a varios Vagoneros, pregunto si alguien se "va" y nadie contesta. Me siento nerviosa por el operativo, por ello siempre procuro ir acompañada de alguien que identifique de manera más rápida a los vigilantes.

Cuando un tren viene muy lleno, decido esperar otro que vega más aligerado y me ubico al inicio del tren, suelen venir más vacíos los de Pantitlán a Tacubaya.

Actitud

24 Mayo 2010

Hoy es un día en el que me presento como una mujer débil, de verdad estoy cansada y esa actitud se refleja totalmente en mi trabajo. Es una actitud que no solo notan los mismos compañeros Vagoneros, sino también el usuario y la respuesta en este último se ve reflejada en la venta; muchos me han aconsejado que cambie mi actitud, que aquí en el metro todo se vende y que el éxito de ello radica en el verbo “el verbo es el que vende”, también la postura y presencia, la actitud que les presentes, si te muestras apagada, te vas de corrido y te da pena, lo notan, lo transmiten, lo sienten y entonces no te compran.

Llego a Chabacano y encuentro a un par de Vagoneros que se suben conmigo, esta vez entro en el vagón y espero a que los dos le echen, justo cuando iba a empezar se sube el señor Rufino y sube el volumen a su bocina, al verme me dice: me hubieras chiflado.

En Jamaica saludo a algunos otros, me voy a Pantitlán y vagoneo. En una ida, hay algunos que se acercan a aconsejarme que meta otro tipo de producto, me preguntan siempre qué estoy vendiendo y “si ya me raye”.

Conozco al Mesero, Aldo, un Vagonero de 23 años de edad, casado con un hijo, al irnos me platica que tiene un trabajo más, de mesero, junto con toda su familia se encargan de los banquetes, por eso es que a veces no va a trabajar, aunque tiene el compromiso de ir a dejar la tanda y porque finalmente es una entrada de dinero. Vende cuadernillos temáticos.

En una llegada a la base, estando con el Mesero, con quien estaba trabajando, vimos a la Morena, él se dirigió a ella y recibió insultos y regaños por los atrasos que tenía por la tanda, él intentaba dar explicaciones y adquiriría una postura sumisa, le tenía miedo y respeto, agachaba la cabeza ante ella, no lo bajo de pendejo groserías e insultos, pues “la gente que estaba en tanda era gente de huevos”. Las tandas son un sistema de ahorro llevado por la Morena en el que participan la mayoría de los Vagoneros, dando cien y doscientos pesos diarios de tanda para ahorrar.

Irse en los primeros vagones tiene una lógica, pues comienzan a vagonear del conductor hacia atrás, para que al llegar a Pantitlán, los deje donde se empieza de nuevo, se busca agilidad de esa manera.

Conflicto con Usuarios

25 de Mayo 2010

Llego a Chabacano donde ya regularmente hago base, ahí me encuentro con dos Vagoneros, entramos en el siguiente vagón, comienzan a darle, luego entra el sr de Oaxaca en Jamaica, me termino bajando en Velódromo, ahí me hablan por teléfono, esta uno de lentes gay nunca había hablado con él, insulta y es agresivo con la gente, su producto es un disco de mujeres que sólo vende en los tres primeros vagones pues en los otros, asegura, no se vende.

Este día venía en un vagón con Andrés, uno fuerte que entrena box y juega a la pelota en las juntas, tiene buen físico, me meto a su lado en un vagón lleno y de pronto una usuaria le pregunta si va a bajar, pues él tenía en el piso su bocina, para que me des permiso decía ella, aunque pasaba sin ningún problema, la irritabilidad a esa hora (de 6 a 8) es alta, hay retraso, que provoca lentitud en trenes y hacinamiento mayor, él susurro una respuesta negativa y de ella se escuchó un “ashhh”.

Otro caso similar, de conflicto con usuario fue cuando encontré al rocker en Chabacano y decidí venirme con él, su imagen es descuidada y su corte exagerado, nos metimos al primer vagón de las mujeres y una chava se molesta porque la empuja, esta viene con alguien más, emiten un “ashhh”, “ashhh” qué pregunta el otro y sin ninguna pena continúa diciendo pues si quieres mamacita, sino vete por otro lado, aún sabiendo que viene en un vagón exclusivo de mujeres y que no debe molestarlas, ellas ante su imagen quizá decidieron quedarse calladas. Dentro del vagón y con una voz alta llena de leperadas me contaba que ya no vivía con su esposa desde hace unos días, pues un día que decidió irse a echar una chela ella fue hasta donde él estaba y enfrente del Niñote y compañía le quiso gritonear, “que vaya y chingue a su madre y que le vaya a gritar a la más vieja de su casa, que me grite frente a ellos no se lo voy a permitir, ni que fuera que”, todo esta conversación llamaba y sorprendía a todas las que iban alrededor.

Este día fue de retrasos, mucho hacinamiento, esto entorpecía el trabajo de todos, nadie se subía a vender pues estaban llenos los vagones. Algunos bocineros utilizan su bocina para hacerse lugar, a pesar de la falta de espacio, esto ocasiona el enfado de los Usuarios.

De regreso a casa me voy con los adolescentes, Beto y su hermano, vienen golpeando puertas, utilizando los tubos para columpiarse y me platican de niñas Vagoneras que les gustan de otras líneas o del otro bando.

Me encuentro a Rosa, la mujer dominante del otro tramo de la línea. De igual manera me encuentro al Chaparro, hermano del Blanca, se ofrece a llevarme a comprar dulce.

Al final me encuentro al Blanca, quien me aconseja que la venta está en el verbo y en la manera en que lo dices en el vagón, me quiso decir que dependía mucho del uso del espacio que daba para que sea exitosa mi venta o no, llegó un tren y dijo, mira ve el vagón, cuando entras comienza a gritar, no dejes de hacerlo hasta llegar a la otra puerta, ahí no te quedes callada como viendo si alguien te va a comprar porque eso desanima mucho, tienes que seguir gritando, seguido hasta el otro, y al final es cuando ves a todos para ver quién te va a comprar. Entendido, dije.

Voy rumbo a Velódromo directa a junta, en el viaje se sube un disquero que al parecer pertenece al otro lado, de lejos saluda a otro chavo, también Vagonero, este le ofrece un puño al revés que abre y cierra, creo tiene que ven con la llenura del vagón, son gestos, manos, nada verbal.

Me he dado cuenta que si bien entre lo que vende el Vagonero es producto quemado y “calado” entre ellos mismos, lo que ven que funciona en el otro, pero también mucho tiene que ver con la actitud y con esta idea de que lo que sea se vende teniéndole fe. Por otro lado, lo que consume el usuario habla un poco de él, pide algo, desprecia, vuelve a comparar, algunos compran por comprar y a veces lo hacen por contagio de alguien más, es como la cooperación para los músicos. Compran abanicos para el calor, los famosos llaveros apretables, el cubo súper-dinámico, los huevos de pulparindo, bubulubu, congelada, polvitos, chicles, cacahuates, hay productos repetidos entre ellos.

Llego a junta casi a la media después de las 4, veo a todos dispersos, al parecer no ha comenzado la junta, llego a saludar a los que encuentro desde la salida del metro, y de inmediato me gana la idea de grabar ahora que todos están dispersos y se trata de un espacio abierto. Me coloque detrás de una virgen para hacer una prueba pero era difícil, de pronto vi venir a los músicos, los salude estuve un tiempo con ellos, con el señor Leo, el señor Rufino, a quienes les pedí que posaran para el video pero de mi cámara, quería tomar esa convivencia que por el tiempo de espera se había prolongado. Vi a lo lejos bajo el puente al Niñote y al Blanca y a los de la mesa, algo estaba ocurriendo pues no comenzaba la junta, platicaban a lo lejos.

La tardanza de la junta hizo que algunos se desesperaran, entre ellos el de las rastas, quien decidió irse aunque finalmente no lo hizo, regresó cuando comenzó la junta, de hecho, el Niñote preguntaba por él a el Charmin, cuando iba a contestar venia el otro y el Niñote empezó a agarrar de bajada al charmin, le dijo al rastas así como vas llegando suéltale un putazo, ya iba a empezar a soltar mierda de ti, aunque no era verdad eso. Estando antes con el Charmin, en el momento que el rastas se fue, Charmin me platicaba que debería entrar de artista si eso me llamaba la atención también me contó que el Mafafa, es decir, Hugo, fue quien le enseñó a vender, era una presión bien grande, me decía, me subía con él y se me quedaba viendo bien feo si me equivocaba, todo el tiempo me cagaba frente a todos y cuando nos bajábamos pura regaño, me decía: o haces las cosas bien o te dedicas a la carpinteadada, lo decía muy molesto, pues si te vas a subir al vagon es porque harás las cosas bien, a pesar de la presión fue quien mejor me ha enseñado a trabajar en el metro, se la sabe y más conoce a la gente, sabe como pedirles dinero.

El Niñote está enojado, viene agresivo a preguntar quién faltaba para anotarlos esta vez, no se quedan callados, agredía a algunos, señalaba a otros, estaba molesto. De pronto nos comunicó lo del fuerte operativo que vendría para el próximo lunes que ahora no era a delegación sino Torito directo. El Niñote pidió que a todos los ausentes les echaran, se enojaba de que nadie dijera quien faltaba pero también agarraba de bajada a los que decían, de nuevo en esta ocasión sentí nervios y hasta miedo.

El blanco entro mas de lleno con el futuro problema del operativo pues iba a estar fuerte, dijo que trabajemos con humildad, que todo eso de no tirar basura y no tener desmadres ha ayudado a que se vayan los boinas del otro lado, entonces si ayudábamos, debíamos poder con ellos, tenemos que organizarnos dijo, propuso armar una especie de vigilancias par que cuiden durante cierto tiempo a los otros de los boinas pues ahora si van directo al torito, o mejor avisen a sus casas si no llegan un día completo o por celular entre ustedes. Quedamos ver para la próxima lo de la organización de equipos de Vagoneros para vigilar, aunque esto fue descalificado por los mismo Vagoneros de que ya hubo intentos fallidos.

En una ocasión, al subir a un Vagón, uno de los de la mesa que identificó a otro que no iba a junta, le ordenó no subir, el otro lo ignoró, en ese momento el de la mesa subió al Vagón y le soltó una puño en la cara, yo espantada salí del Vagón, las puertas cerraron y ellos se fueron peleando. Todo por la orden del líder de “bajar” a los que no asistieran.

Fiesta en Jamaica

27 de mayo 2010

Hoy debo ir a Candelaria, a cambiar de mercancía pues ya está resultando sospechoso para mis compañeros Vagoneros que traigo lo mismo siempre. Al llegar ahí decidí ahora por dulce caduco y lo pedí como en clave. Del que nos gusta a los Vagoneros, le dije, de inmediato me atendieron, me llevaron a la parte trasera de la dulcería, donde estaban las cajas de producto. Ahora ya era reconocida como “cliente”. Ahí mismo me dieron dos chetos (chatarra naranja) para borrar fecha de caducidad. Ahora no era Maribel, ahora era Vagonera, fuera remordimientos y más acercamiento a sus maneras de practicar el vagonerismo, lo más curioso es que de verdad me manejaba, pensaba y actuaba como tal. En un principio, mi aspecto personal les generaba duda pero ya “en personaje” y con el lenguaje que ya manejaba se convencían de que era una Vagonera.

Cuando salí de ahí, tras una apresurada adquisición y limpieza de mercancía, me di cuenta que sentía una adrenalina y un ritmo que antes no había sentido, o por lo menos no era consciente de ello, era realmente una Vagonera, pensaba como una, actuaba como una, compraba como una y tenía una maña aprendida, nunca me había sentido tan Vagonera como ese día, la construcción del personaje en su dimensión psicológica estaba dando resultados; mantenía un ritmo calculado, medido, ahora entendía eso de que el tiempo es dinero, uno de sus lemas y, entre más rápido te muevas, más productivo y rentable serás. Ese día pensaba regresar por lo menos dos veces más a surtirme de mercancía, cuando antes duraba hasta dos semanas con una misma bolsa.

Salí de prisa, con ambición en mente, esa que en ocasiones te hace ver a tu público Usuario como monedas y billetes que necesitan los bolsillos de los Vagoneros y ahora lo necesitaba en verdad yo, además invertí hasta el último peso, no tenía ni para el regreso a casa. A veces se pierde esta idea de que el otro es humano y si, uno intenta encontrar técnicas para acercarse, convencerle y lograr que compren, pero siempre con el objetivo de obtener dinero, sin querer de verdad mantener una relación,

es mas a veces ni los rostros se ven, sólo la mano estirada con el dinero, lo curioso es que en este hambre por ganar y querer ser eficaz Vagonero logro más empatía y acercamiento con los Usuarios.

Me dirigí a la base donde generalmente echan su relajo y conviven los Vagoneros, Jamaica, muchos se bajan ahí especialmente para convivir con el otro, para ver a quien encuentran o simplemente para sentarse a descansar un poco.

Llego y saludo a los que hay con una muy buena actitud, con energía a diferencia del día pasado, estrecho fuerte y recio la mano; estaba Luis, el Gael, su novia, el de los bubulubus, el gordito de arete, Beto y algunos otros, comienzo a echar relajo con ellos pues había retraso y mucha gente esperando; los trenes llenos, no se podía ni entrar y no nos quedo otra que ponernos a echar fiesta, sinceramente yo la empecé, forcé un poco esa convivencia al pedir al de los bubulubus, el hip-hop-ero que bailara, como crees decía, bailo pero ponme una buena dijo, se la puso un disquero y comenzó el baile, todo lo grabé; de pronto llegó la hija del señor Fabián, la embarazada, alguien gritó ahí viene la hocicona, ella mientras saludaba grito ¡chingue a su madre quien haya hablado me vale madres quien sea! y se fue a sentar del otro lado. La fiesta continuó, el bubulubu bailaba, los otros cantaban, gritaban, echaban relajo; éramos tantos que hasta los Usuarios se nos quedaban viendo por el desorden que teníamos, para otros éramos indiferentes, aunque no nos ignoraban; de pronto llegó Daniel y comenzó a tomar video, yo pensé que era porque se unía a la fiesta, pero luego mientras seguía grabando me acerque a ellos que estaban con la embarazada, el teles (el deforme) y el señor Rufino de Oaxaca, entonces, la embarazada me dijo en un tono agresivo, a mi ni me grabes, me puso la mano, Daniel me dijo que si estaba grabando era porque le enseñaría el desmadre a su papá, el Niñote para que los descansaran a todos, la embarazada agregó: me cae de madres que todos esos putos están descansados la próxima semana por su desmadrito; ahí entendí que estaba yo también formando parte de ese video tomado por Daniel y que me iba a poner en una postura mala si lo enseñaba a su papá, de inmediato tome mis cosas y me aleje para irme en el siguiente tren y comenzar a vagonear.

Me fui en el siguiente tren hasta adelante, tuve que esperar para ello a que pasaran dos, iba sin vender, comencé en Pantitlán, sola, todos se quedaron en Jamaica. Mientras vagoneaba tenía buena relación con los clientes Usuarios, me sonreían, preguntaban cosas, si uno me compraba comenzaban varios a hacerlo. Ya he aprendido a identificar a quien quiere comprar, en su rostro, sacan su cartera o hacen un movimiento con la mano.

He encontrado que me gusta vender en los tres primeros vagones de mujeres, pues vienen vacios y las ellas tienen un ambiente menos tenso, los hombres además de que sueltan fuertes olores, son morbosos, intimidan más y me vuelven insegura, aunque debo ver su reacción también como Usuarios, a veces se siente esa amabilidad, la mirada lujuriosa, el jugueteo, como me observan, como les doy lastima a aquellos que quizá ven en mí una hija, éstos generalmente me compran; las mujeres por lo contrario, me barren y observan de una manera más crítica y en cuestión de imagen.

Hoy me sentía con mucha seguridad, aferrarme a vender y desahogar mi carga pesada, me hacia moverme más rápido, me compraban, use una estrategia de venta, de Pantitlán para Chabacano, encuentro a un público de usuarios que vienen relajados, vagones ligeros, medio vacios, la gente está

acompañada, platica, sin estar acelerados y tranquilamente ponen atención hasta en los Vagoneros a ellos si hay que venderles bien el producto y por ello, hay que presentarse mejor pues tienen el espacio para verte y escucharte. Cuando no vendo, me siento expuesta sin resultado, pienso que no provoqué que me compren porque no soy buena ofreciendo, y yendo por la filosofía del Vagonero de que lo que sea se vende no me podía quedar atrás.

Me desesperan algunas personas que han escuchado mi verbo un rato y me quieren comprar cuando ya voy a hacer el cambio al llegar a otra estación.

De Chabacano a Pantitlán, meto la mercancía más difícil, pues es un público grande y variado que me da mayores posibilidades de compra, además me hace sentir segura, pues no estoy expuesta a ser observada por todos, la gente me tapa y eso me permite vagonear mejor. Me aferre a vender todos los tamborcitos sobrantes, le echaba al verbo y hasta modifique diciendo que sería buena oportunidad de compartir con la familia, trabajo etc. Hubo respuesta positiva, se vendieron todos, lentos pero seguro. Yendo con esa seguridad saqué las paletas y con un verbo reforzado vendí dando el precio de 3x5, igual, hubo respuesta positiva, quizá no se acabaron pero sí compraron algunos.

Yendo a Chabacano, me subo en Pantitlán y un usuario me pregunta sobre la estación Velódromo, iba con su esposa y un chico de mi edad, no me vieron como Vagonera, sino como usuaria, su sorpresa fue tal cuando comencé a vender que hasta soltaron en risas, también me compraron, me veían y reían, eso he notado que pasa en varios casos, en ocasiones me subo y espero a que cierren y avance, no me identifican como Vagonera y cuando comienzo mi verbo si hay más de dos sorprendidos, se les nota en la cara. Me observan todo mi modo de vestir y actuar; he de confesar que cuando siento que me miran así, intenta entrar en mí ese malestar mental de por qué hago esto, tienen razón ellos, no soy de aquí, no debería estar haciendo esto, pero en cuestión de segundos y después de una reflexión, entro de nuevo en personaje y me acuerdo del porque lo estoy haciendo.

En esas idas y vueltas me iba de pronto con grupos de Vagoneros que salían de Pantitlán, dos veces los encontré, pues a veces se van haciendo los mismos recorridos, se esperan y van pasándole uno por uno. Iba el que siempre canta, Montse, Beto, otro disquero, un mujer y el hijo del señor de Oaxaca; yo venía un vagón antes, nadie suele subir en el segundo viniendo de Pantitlán, siempre empiezan en el tercero por la ausencia de personas, sin embargo, yo pruebo desde el segundo vagón en esta ocasión; al hacer el cambio, me encuentro con ellos, vienen con su música de gruperos, uno cantando, el niño peleando y aventando patadas a Beto que viene comiendo; están todos juntos al principio del vagón, del otro lado los usuarios, como si les huyeran, en ocasiones, las chicas Usuarías son molestadas por los coquetos Vagoneros adolescentes. Comencé a grabar esta escena, les pedí que le bajaran para echar mi venta, hasta le cantaban más, algunos Usuarios se reían, ellos venían sentados, el niño golpeando y cantando el corrido fuerte, no le importa su alrededor, finalmente y aunque se olvide de repente, es un niño y a los niños les importa poco guardar apariencias.

En la base veo a la Morena recogiendo tandas, el señor de las tortas dando de comer a varios Vagoneros y Daniel se acerca para preguntarme por qué estoy enojada, yo tomo mi papel y le expreso que no me

advirtió el motivo por el que grababa, me dijo es que si les digo les vale madres a todos y no le bajan a su desmadre.

En una bajada intenté en Pantitlán vender mi luneta como lo hizo Fabián o los disqueros, quedándome del otro lado, donde salen todos de los Usuarios y pasan para salir del metro. Cuando estaba intentando hacer esto desde la salida, me di cuenta que hay dos chavos más vendiendo lo mismo, esto me hace sentir mal pues no había visto a nadie, a no ser Fabián, vendiendo este producto, y eran 2. Sentí una gran competencia y los intenté reconocer para ver si eran de aquí; llegue con los otros, estaba Vicente y pregunté y esos qué, ni los conozco, adopté una actitud más de Vagonera echándoles tierra pues comenzaron a vender lo mismo que yo, ni te preocupes me dijo, son de pasillo, de los que están saliendo, solo suben a ofrecer y cuando no están es porque se bajaron de nuevo.

Hoy me cansé verdaderamente y entendí que el trabajo de Vagonero es un trabajo de cuerpo, de resistencia, de fortaleza, de estar corriendo, cargando, cuidándose y mostrándose firme para cualquiera que pudiese pasarse sea usuario o del mismo grupo de Vagoneros.

Mercancía

29 de Mayo 2010

Voy a Candelaria a comprar producto para vender.

Llego a Jamaica cerca de las 6 de la tarde. Encuentro a Beto hermano de Marco, a su mamá y unos Vagoneros más, los saludo, llevo la cámara y esta vez sí pienso sacarla. Me encuentro a Rubén, el enamorado de Montse, comienzo con él a vender, a dar vueltas, trae vendiendo sus discos, yo comencé con el chocolate pero el sol y el retraso hacían que nadie me comprara, eso me desesperó, ya me había recomendado una Vagonera que era mala época para el chocolate, otra, me había recomendado que según el clima del día me estuviera yendo a comprar diferentes productos, en la mañana chicle, luego abanico, congelada y en la noche chocolate.

Comencé a vagonear, a pesar de la actitud tan negativa que tenía. Era un mal día como vendedora, por tanto, como Vagonera. Rubén se acercó y me criticó, dijo que era necesario cambiar de cara para que comenzara a irme bien, me animó, yo cargué la culpa a mis “hijas y preocupaciones de mujer casada” ante lo cual, me respondió “yo debo 13 mil pesos, estoy peleado con mi familia, no tengo a nadie y mira mi sonrisa”, vamos a Puebla me dijo, para que te despejes; en Chabacano nos encontramos a una señora de las congeladas muy lépera, me dijo que me veía muy fastidiada, qué estas vendiendo me preguntó, chocolate le conteste, no pues no, eso no se vende ahorita y añadió, ¡así es esto de la venta, un día te puede ir bien chido y otro de la chingada, además hay productos que a lo mejor funcionaron bien un día y al otro “namas” no la puedes levantar! Me recomendó salir a despejarme, ¡vete con este mugroso a comer!, dijo, entre broma le dije, ¡ah si éste nunca me dispara nada!, la mujer dijo ¡ah chinga, como no, no andes diciendo, órale cabron págame dos, me dio una y otra a él, Rubén pagó rápidamente.

Rubén y yo nos fuimos en el siguiente tren, antes, el señor César me compró un chocolate, cuando nos subimos, le grito a Rubén que me encargaba y cualquier cosa se la pagaría. Nos bajamos en Velódromo

pues venia realmente lleno el tren; nos dirigimos al principio del tren, comenzamos a trabajar juntos hasta que nos encontramos a el Blanca y su esposa, cómo vas me dijo, mal, respondí, te ves desesperada comenta, no sale ¿verdad? Me sugiera trabajar desde Ciudad Deportiva a Pantitlán únicamente, me acompaña para ver como trabajo, quiero escuchar como gritas, me dice; un tanto nerviosa, subí al Vagón y comencé a “echarle”; al terminar, el Blanca me dijo que lo hacía bien, me preguntó dónde había conseguido mi mercancía pues era fina y cara, y por ello, se debería vender muy bien, aunque hace calor y la temporada pide otro producto, me sugirió vender congeladas, por el calor ¡te saldrá más chido!

Este matrimonio es diferente al del Blanca y la Morena. Aunque ambos son líderes, el Blanca es más tranquilo y menos abusivo que el Niñote que además de intimidar a todos, quizá para conservar el poder a través del miedo, hacen de proveedores y tanderos para tener cierto control sobre los Vagoneros.

Por primera vez mostré la cámara de video que traía, a Rubén, le dije que me la habían ofrecido en quinientos pesos. Creí que se alarmaría, pero no, como buen Vagonero, se interesó por ella. Le propuse que la probáramos y comencé a grabarlo mientras vendía. Se bajó en Puebla para irse a casa, yo me encontré con otros Vagoneros, Marco, el Chimuelo y el hijo menor del Niñote, los grabé con el mismo argumento, algunos se cubrieron, otros lo permitieron; de pronto subió al Vagón el del hip-hop, se sintió agredido por la cámara, me dijo que no lo grabara pues si era de la policía lo metería en problemas, estaba preocupado, más por lo del operativo, para tranquilizarlo le di la cámara y le dije, grábame, para que veas que no es para nada malo, así yo también salgo y me puedes acusar, agregue, pero insistió y continuó diciendo que al ser de la policía no me harían nada. Lleve a cabo toda una labor de convencimiento para que se sintieran tranquilos, funciono, pues poco tiempo después hasta pedía que lo grabara cantando sus “improvisaciones”. Hice algunas grabaciones y ellos me protegían al hacerlas, les daba la cámara también a ellos.

Seguimos grabando hasta que llegamos a la base y encontramos al Niñote y su familia, todos arreglados, al parecer irían a una fiesta, el Niñote estaba sentado junto al cuarto de operaciones de conductores, después me enteré que estaba corriendo a todos los que estaban echando relajo en Jamaica aquella vez; a algunos corriéndolos pues los había suspendido y habían asistido, a otros regañándolos; lo salude de lejos, de pronto, el deforme me llamo frente al Blanca y me dijo ¡verdad que le eche huevos al pirata aquel, no vi, dije, para evitar involucrarme en chismes.

El hip-hop-ero me dijo que no le dijeron nada pues su tía era conocida por los líderes, aunque si le advirtieron que le bajara al desmadre. Estuvimos un rato ahí, conviviendo con ellos, había varios en la noche, eran cerca de las nueve.

Estando dentro del Vagón, un tanto distraída escribiendo un mensaje, llegó el Niñote sorpresivamente y me preguntó que a quién le escribía, se asomó al celular, que tapé de inmediato pues tenía una nota sobre ellos y él se ofendió y me preguntó que si podía ver, le dije que no, pero luego le comenté que le estaba enviando un mensaje a mi esposo para que fuera por mí pues ya es tarde, insistente preguntó dónde vivía, contesté que en la colonia Bellavista, ah con razón te me hacías conocida, me dijo, yo voy mucho por ahí, afortunadamente en ese momento se cerraron las puertas y me fui.

En el regreso me encontré con los músicos, el tilico y Charmín. Me subí a cantar con ellos. Mientras planeábamos llegó el señor de Oaxaca, Rufino.

Psicología de Vagonera

30 mayo 2010

Llego al Metro cerca de las 14:00 horas, estoy en Chabacano, me voy vendiendo paletas, no pasa nada, hay un hacinamiento importante, de pronto entra en la próxima estación Daniel, me asusta y me comenta que va a Candelaria, que si quiero ir con él, era la oportunidad para conocer las famosas "maletas" donde se surtía. Seguimos vagoneando hasta llegar a Pantitlán, no había muchos Vagoneros a esa hora, o llegan muy temprano o después de las cuatro de la tarde.

Cuando llegamos a Pantitlán debíamos ir a base para respetar el orden y el lugar de los pocos Vagoneros presentes, que si lo permitían también podías irte con el próximo. Daniel me dijo que si quería me diera otra vuelta y me alcanzaba en Jamaica para ir a Candelaria, trate de acelerar mi trabajo pues si iba con Daniel necesitaría dinero para invertir bien. Entonces me fui vagoneando, de pronto, por la ventanilla vi la señal de una compañera Vagonera que me indicaba con su mano un dos, venían dos Vagoneros en el siguiente vagón, yo con señas también, le dije que estaba bien, asentando con la cabeza, aún así hice el cambio para confirmar el gesto que me habían enviado, efectivamente se trataba de dos Vagoneros en un mismo escenario.

Continúe vagoneando hasta Jamaica, me doy cuenta que he dominado algunos movimientos del cuerpo dentro del vagón, aunque venía ocurriendo de manera inconsciente; ahora ya no necesitaba de los pasamanos tampoco, tenía un buen equilibrio. Cada Vagonero tiene su modo de moverse dentro del vagón y fuera de él, hay quienes emprenden carreras para llegar a la segunda puerta y vender en las partes medias, otros inician desde la primera, como yo. He comprobado que entre más se permanezca en las partes medias con el producto en mano y en movimiento hay mayores posibilidades de que el Usuario se interese en consumir, sin embargo, hay ocasiones en las que dar el cambio a un cliente o no pasar rápidamente a lo largo del Vagón cuando hay tumulto, impide hacer el cambio de Vagón, cuando esto sucede, algunos Vagoneros deciden irse al final y poner el frente hacia la ventana y otros más ambiciosos se mantienen en venta, si no es que hay otro Vagonero que viene atrás. Los que permanecen dos estaciones apuestan por convencer a aquel Usuario dudoso, pues teniendo el producto más tiempo en el Vagón acrecenta las posibilidades de compra, generalmente lo hacen los disqueros.

Ayer hubo un hecho curioso, yo traía prisa por vender en cada vagón, el mayor producto posible, así que aceleraba mi ritmo, hacia un cálculo inconsciente de mi recorrido en el vagón, dejando el tiempo pertinente para que me compren; en una ocasión pasando por el vagón, tomaba el tiempo, exponía mi producto y me compraron varios, como 6 personas, todas distribuidas a lo largo del vagón, entonces apenas me alcanzó el tiempo para pasar y cobrar, la mayoría tenía el dinero en la mano; había quienes con un "shit shit" me llamaban, y no se trataba del comprador directo, sino del que venía a lado y ayudando al interesado me llamaba, mientras el comprador estaba sacando el dinero; en los horarios de salidas de trabajo, los Usuarios, al venir acompañados de sus colegas de trabajo, se animan más a consumir productos y retan a alguien a disparar a todos. Los niños a pesar de que son dulces, reciben

una instrucción directa de sus madres de no pedir y lo que más me impresiona es que aproximadamente la mitad si voltean a ver el producto como queriéndolo pero la otra ni caso hace.

También he aprendido que al entrar a un Vagón debo hacer una revisión general para identificar a algún posible vigilante que de manera estratégica haya subido para cacharnos vagoneando. Para ello, busco algún hombre con chaqueta negra y una “m” bordada o me fijo en sus botas de militar.

Bajé en Jamaica para esperar a Daniel, quien llegó en el siguiente tren. Le dije que esta vez si me llevaría a las famosas “maletas” pues siempre me engañaba. Me cito nuevamente, aunque yo ya sabía que su madre la Morena, se lo había prohibido.

A las seis de la tarde, fui a Candelaria, ahí encontré a un vendedor de otra línea cargado de imágenes de San Judas; dentro de mis compañeros Vagoneros la mitad son seguidores de San Judas y la otra son fieles a la Santa Muerte. En la dulcería ya era amiga de los chalanos del dueño “el güero” quien me aconsejaba que vender. Se trataba de una dulcería que mantenía precios muy baratos pero porque se trataba de mercancía caduca, los Vagoneros se encargaban de borrar con thinner la fecha de caducidad. El “güero” me decía: llévate el producto con fe, échale ganas y se vende muy bien.

Al regresar al Metro me encontré con el señor Rufino (el de Oaxaca) y su familia mixteca, el hijo menor del Niñote y otro Vagonero que era nuevo. Estuve un tiempo jugando con los niños y unas payasitas que acababan de llegar. Era día de San Juditas, muchos habían faltado por ello.

Comencé de nuevo a vagonear, me fui en el vagón que venía medio lleno, se me complicó mucho vender, pues estaba muy apretado y causaba mucha molestia en la gente, me baje y decidí esperar en Velódromo. Subí a un tren más vacío donde era más fácil vagonear. Mi actitud era muy positiva y eso lograba transmitirlo a los Usuarios, por eso, había mayor respuesta. Les gritaba: “ya llegaron los dulces de la felicidad! ¿Quién dijo yo? Comenzaban a desatarse sonrisas entre los Usuarios.

Llegué a la base, Pantitlán, ahí estaba la Morena, el Niñote, el Blanca y la embarazada. Los saludé y el Niñote un tanto agresivo me dijo que le prestara mi celular, pues quería ver ese video que había tomado cuando todos traían su desmadre en Jamaica, sin pensarlo se lo di y con una seguridad que no sé de donde salió pues traía varios videos de todos le dije, dámelo, yo lo busco. Le enseñé un video de ese día y lo vio junto con la Morena, me regañó pues yo también había estado ahí, lo acepté. La embarazada me había delatado. El Niñote estaba enojado, comenzó a mentar madres y a amenazar que correría a todos los que estuvimos ahí. De inmediato, para demostrar su poderío corrió a la primera, al ver tal acción, decidí hablar con él para confesar que yo había iniciado el relajo, pues no sabía que era un problema.

Hablé con el Niñote y le dije: la neta la neta, yo fui quien inicio todo, le pedí al chavo que bailara para grabarlo pues me gusta bailar eso y de ahí se desato todo, él sorprendido me decía: o sea que tú fuiste la iniciadora, si lo fui le dije, con una cara de desagrado me dijo: ora sí que me estas dejando desarmado, ya no me los puedo chingar, tu eres la única culpable, pero también reconozco tu valor civil de confesarlo, al chile, y la neta sé también que eres nueva, me caes muy bien porque eres diferente a toda esta bola, tu no vienes a echar desmadre como ellos, yo me quedaba callada aunque le dije, pues si,

consciente o inconscientemente lo hice, así que tu sabes, si me dijo, ¡jora sí que te viniste a bajar los calzones frente a mí! No sabía que contestar ante tan fina frase, chale pensaba decía él, esta cabron, mas por lo que se trata, debes saber que ese tipo de desmadritos me generan muchos pedos, es motivo suficiente para que nos vengán a chingar por ocasionar desorden en las vías, te voy a contar que antes ese rincón era mi cantina, yo ahí me iba a chupar y drogarme todo el tiempo, hasta que las cámaras nos grabaron bajo vigilancia y nos chingaron, por eso evito que hagan esos desmadres porque les damos armas para que nos chinguen. Si, entiendo le decía, no supe actuar como una vulgar aunque también entendí que no le sacaba de onda que no dijera groserías, más bien él se esforzaba en hablar bien o mejor y cuando decía una grosería hasta disculpas pedía por hablar así. Me preguntó, qué te afecta menos hija, que te descanse y no vengas a ganar nada o que me des dinero, hay muchos castigos aquí, que no me diga el peor pensaba, en eso insistió, cuál te conviene, segura le contesté ninguno, chale hija me decía, tú me caes bien, me cae de madres que a ti ni pio te iba a decir, así que si te preguntan díles que si me manche contigo pero no te preocupes va, me dio la mano, le sonreí y quedamos bien, se generó algo distinto, creo que ese acercamiento sirvió en algo, él se dio cuenta de algo bueno y a la vez me acerque más.

Buena decisión de decir la verdad pensé. Me fui en el siguiente tren el paso a despedirse nuevamente de mí, ya se iba y yo me fui en el siguiente tren, dándole al chocolate, presentándome con seguridad, cambiándome a tiempo de vagón, en uno de los vagones venia un señor que me compró y comenzó a platicar conmigo.

En base de Chabacano me encontré con Fabiola, iba con una de sus hijas, con esa mujer intento hablar bien, es brava, salude a su nena, me contó que tenía tres niñas, me enseñó su panza con estrías, yo le dije que se veía muy bien, que ni mamá parecía, apenas tiene 22 años. Haz visto a mi novio, preguntó, no sé quien aunque muchos me preguntan por ti, sonrió, son modos de ganarme a las mujeres, estrategia, mas a una brava como ella.

Antes de irme encontré a un grupo de Vagoneros que venían con collares y playeras de San Judas. De igual manera, varios Usuarios lo portaban.

También conocí a Lola, la madre de Diapeto. Me dijo que estaba vendiendo mal, que ganaba poco. De pronto, llegó su hija y de inmediato le pidió el dinero que llevaba, comenzó a regañarla, pues era poco, le dijo que era una huevona pero la niña sonreía y la ignoraba, siempre estafa a todos. Aquí los niños son explotados por sus padres, no los envían a la escuela, sólo trabajan.

Ese día estuve en el Metro hasta las once de la noche. Había pocos Vagoneros.

Esta vez vengo con actitud y seguridad, de pronto me doy cuenta que ya soy toda una Vagonera, no me equivoco en mi discurso aunque se trate de productos diferentes, lo sé vender, pero soy amable y considerada con los Usuarios, intento molestarlos lo menos posible, cuando alguien va hablando grito más bajo, trato de no incomodar a los que van parados y cuando tengo que pasar lo hago pidiendo una disculpa de antemano, aunque mis compañeros con mayor experiencia y maña avientan el cuerpo y se ofenden si no les permiten pasar.

Sé que debo de dar por terminado mi trabajo de investigación, el tiempo planeado ya había pasado, era hasta el mes de mayo, sin embargo, quería ver como afectaba la conducta del Vagonero ante el supuesto operativo que vendría, por ello quise recoger las observaciones de estos días, por lo menos los primeros. El martes recibí comentarios, nada pasaba, todo era al parecer normal.

Hoy llegué a junta, directa, intenté llevar la cámara y hacer unas grabaciones; el “Niñote” llamó a todos, comenzó a hablar como siempre y esta vez paso al frente a los de la “fiesta” de Jamaica, algunos temerosos faltaron y otros los iba señalando de uno en uno, yo pensé que por haber hablado con él había quedado solucionado todo pero no, me paso al frente sin dejar de decir aquí, todos son iguales; de pronto nos sometió a una especie de acribilla general, qué les hacemos preguntaba a todos, algunos gritaban ¡pásalos por la fila india!, otros ¡refrescos para todos!, y algunos más ¡descánsalos!, gritaban como si se tratara de salvarnos la vida o matarnos, la mayoría opinaba que nos mataran, en sentido figurado, comencé a darme cuenta de lo agresivo que pueden ser y de la maldad que hay entre ellos, quizá siempre lo han sido, pensé, y la familiaridad que había logrado no me dejaba verlo; tuve una sensación rara, parecida a *Nicole Kidman* en *Dogville* al ser traicionada por todos o Jesús antes de ser mandado a la crucifixión.

Me quede callada, no tenía argumentos a favor y además no sabía que decir porque cualquier cosa era motivo para ser molestada y humillada; como nadie dijo nada acordaron descansarnos a todos una semana. Tema seguido, los músicos y la lista de los que podían seguir trabajando, los otros, derecho a madrizo, después, fila india, pegarles a los nuevos y los que estaban en Jamaica ese día; se alimentan de esa agresión.

Mis propios problemas y esa situación me pusieron de mal humor, de inmediato me fui sin saludar a nadie, no di cooperación ni dinero al Blanca, me salí con Valentín y Paco; a Valentín le hago saber que traigo mi cámara, me hace a un lado pues no quería ponerse en riesgo; el Niñote los enfrenta pues tenía mucho que no daban cuota, quería quitarles la pelota.