

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La memoria entre baldosas y ferrocarriles. Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

Malala González*

* Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
e-mail: malalagonzalez22@gmail.com

Recibido: 17 de junio de 2017

Aceptado: 15 de enero de 2018

La memoria entre baldosas y ferrocarriles. Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

Resumen

El siguiente artículo indaga acerca de la articulación entre arte-ciudad a partir de dos performances que ponen en escena la memoria sobre la historia cultural de Buenos Aires. Problematizando las miradas sobre la ciudad tangible e intangible, y los modos de percibir el espacio público, estas propuestas aplican resistencias al olvido, en tanto focalizan su punto de vista en evocaciones de un pasado urbano latente. Nos interesa reflexionar sobre ellas, en tanto prácticas de memoria en tiempos efímeros, para pensarnos hoy como espectadores transeúntes y considerar que la experimentación de una dimensión estética de la ciudad es posible mediante estas prácticas performáticas. Volver a mirar a partir de una yuxtaposición entre pasado y presente, de eso se trata.

Palabras clave: Performance, ciudad, memoria, Buenos Aires.

Tiles, Railways, and Memory. Two Performances about the Cultural History of Buenos Aires

Abstract

This article explores the art-city articulation from the perspective of two performances about the memory and cultural history of Buenos Aires. Evoking a latent urban past, as a way to oppose resistance to oblivion, these performances problematize the perception of public space in general, and the ways of seeing and perceiving the city's tangible and intangible qualities in particular. The purpose here is to reflect on the possibility these performances offer of experimenting the city's aesthetic dimension, casting a new glance on it by juxtaposing past and present, and thinking of ourselves as transient spectators that, in ephemeral times, engage in the practice of remembering.

Keywords: Performance, city, memory, Buenos Aires.

La memoria entre baldosas y ferrocarriles.

Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

La ciudad se ubica constantemente entre lo tangible y lo intangible. Es cruce entre lo que vemos y lo inmaterial simbólico, cultural, estético que complementa aquello posible de ver. Su materialidad y forma proponen, al mismo tiempo, pensarla, transitarla y percibirla. Cual campo de tensión, es arquitectura y planificación a la vez. Es proyecto y realidad. Es pasado, presente e innovación. Así, se vuelve un rico escenario donde el tiempo tiene la capacidad de desplegarse de diferentes formas, sincrónicamente.

Por su parte, la ciudad de Buenos Aires no escapa a estos aspectos. Su historia cultural marca una constante tensión entre lo que sería la coexistencia y yuxtaposición de un tiempo pasado y un presente continuo que avanza constantemente hacia el futuro. Basta con ver las obras urbanísticas que luchan contra el paso del tiempo, eliminando las huellas de otras épocas, para dar lugar a eso tan sobrevalorado, lo nuevo. A raíz de ello, es recurrente encontrarnos con trabajos de remodelación y renovación dependientes del Ministerio de Ambiente y Espacio Público y de la Subsecretaría de Uso del Espacio Público (ambas áreas del gobierno de la ciudad) que apelan a una “modernización” urbana, avanzando sobre fachadas y estructuras arquitectónicas, generando, incluso, la demolición de edificios antiguos. Estas renovaciones, dadas por artefactos más tecnológicos, son transformaciones ligadas a la aceleración y agilidad del tiempo ciudadano, principalmente del tiempo destinado al tránsito para llegar de un lugar a otro. “Ganar tiempo”, ésa es la cuestión; porque el detenerse o contemplar parecerían ser dinámicas afines al pasado, para las que ya no habría lugar (¿ni espacio?). Mientras esto ocurre, el ritmo cotidiano no se suspende, sino que convive con todo ello y cambia posiblemente los recorridos acostumbrados por los transeúntes, generando así, paralelamente, nuevas

miradas transitorias sobre la ciudad “en obra”, sobre la ciudad “en derrumbe”, sobre la ciudad de “hombres trabajando, disculpe las molestias”. Carteles que anticipan al ciudadano que algo que había antes en ese lugar estaría sufriendo alguna modificación, incluso su borramiento.

Como si esto fuera poco, dentro de este paisaje urbano también convive un alto grado de publicidad comercial, que convoca intencionalmente la mirada de todo paseante, retroalimentando el simulacro de creer ver, aunque cada vez sea más difícil focalizar el ojo sobre un aspecto puntual. Por tratarse de un ambiente colmado de hiper-información visual, el espacio público se complejiza en una naturalización de aquello que nos rodea. Por ello, el poder contemplar algo que se aleje del orden del consumo y/o espectacular cotidiano no resulta nada sencillo. Sin embargo, no todo es aceleración y consumo, ni olvido o disolución del pasado. La ciudad puede ser memoria también.

A fin de observar algunos modos en que la memoria se manifiesta, gana territorio y aplica resistencia al paso del tiempo, para retrotraerse a un pasado latente, nos proponemos indagar acerca del arte performático, el cual tiene esa capacidad para capturar resonancias memorísticas y volverlas posibles. Reflexionaremos, entonces, sobre el ejercicio de memoria que dispara la posibilidad de una performance, cuando los tiempos de la contemplación estética parecieran tornarse al orden de lo inasible e incapturable.

Para ello, retomaremos dos trabajos teatrales que se preocuparon por detener el flujo dinámico de la percepción diaria para dar lugar a otro tiempo: el tiempo de la obra, el tiempo de la performance. Dos obras en las que la puesta en escena de la memoria urbana permite que, sobre lo urbano cotidiano, se reescriban las prácticas de contemplación. Una puesta en abismo de la propia ciudad a partir de una contemplación de la dimensión estética de lo urbano. Un modo de hacer hablar a las baldosas, un modo de esperar el tren de otro tiempo. En definitiva, nos detendremos sobre estos modos de hacer extra-cotidianos, que ponen en abismo la representación al conjugar pasado, presente y futuro.

Primer caso: *Relato situado*¹

*Otras militancias, otras biografías, el mismo
barrio, cuarenta años después.*
Programa de mano de *Relato situado*

Un relato que ubica y señala sensiblemente la memoria urbana a partir de una deriva performativa por el barrio de Almagro de la ciudad de Buenos Aires. Un acontecer artístico que devela formas de entender un pasado socio-histórico que permanece latente en el paisaje urbano actual. Al volvernos espectadores transeúntes, “la obra” sólo se configura con el propio movimiento de caminar sobre lo tangible, para que así emerja lo efímero recordado. Nos hablan las paredes, las fachadas y la ciudad; nos interpelan sus baldosas refiriéndose a aquellos que vivieron, estudiaron y trabajaron en esas calles. Formas de hacer hablar a la ciudad como escenario viviente. Nos referimos a *Relato situado. Una topografía de la memoria*, intervención urbana realizada por la Compañía de Funciones Patrióticas² en 2016 y 2017, dirigida por Martín Seijo, propuesta como una aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Se trata de una performance urbana en la que la obra es el proceso, el recorrido, la deriva. Su gesto político radica en señalar y cartografiar lo pasado en el presente, generando un tipo de mirada diferente, extra-cotidiana, sobre la cotidiana y habitual. En ese gesto reside su eficacia: en hacer posible el volver a recordar. Así, *Relato situado* se

¹ En este apartado recupero algunos aspectos ya trabajados en la ponencia “Indagaciones performativas: La puesta en escena de la memoria urbana en *Relato situado*”, presentada en las IX Jornadas de Sociología organizadas por el Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, realizadas del 5 al 7 de diciembre de 2016. Agradezco a los comentaristas de dichas jornadas por sus aportes brindados para la presente reelaboración que, a su vez, amplía y profundiza aquella exposición.

² La Compañía de Funciones Patrióticas es un grupo que trabaja, desde el año 2009, en eventos performativos durante fechas clave: los días feriados. En estos días, la memoria de la historia oficial marca un alto en el calendario ordinario para establecer socialmente un gesto memorístico sobre el pasado nacional, oportunidad dedicada al festejo atravesado por el ocio que devela el cese de actividades cotidianas. Esa aparición esporádica y extra-cotidiana, que conlleva también todo día feriado, presenta para la compañía la particularidad –entre otras– de “actuar” sólo una vez. Es decir, llevar al extremo ese formato de aparición efímero teatral donde el suceso sólo se produce por única vez al tiempo en que es consumido. Si bien todo acto performativo teatral tiene en su esencia esa condición, es interesante que el grupo subraye “lo efímero como constante” (Seijo, *Compañía de funciones* 13). Con el tiempo, el poder realizar performances irrepetibles, aun cuando ya no se trate sólo de días feriados, será una constante grupal mantenida.

construye a partir de un recorrido por diferentes “baldosas de la memoria”³ ubicadas en el barrio mencionado, las cuales, emplazadas desde hace varios años, forman parte del paisaje urbano actual. Sin embargo, basta con caminar mirando hacia abajo, para observarlas y encontrarlas, y darnos cuenta de que no dejan de aplicar resistencia al olvido de aquellos fusilados, secuestrados, detenidos y desaparecidos por el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

El punto de partida para esta experiencia fue el espacio cultural “El umbral”. Allí nos reunimos y nos entregaron un mapa/plano —con las calles aledañas y algunos puntos situados correlativamente, a modo de “recorrido”— y un marcador para ir rellenando, completando con lo que quisiéramos durante la experiencia. Luego, en grupo, los espectadores salimos a la calle. La acción se iniciaba hacia el Punto número 1, indicado en el mapa. De manera muy espontánea, cual “turistas espectadores”, y sin un guía que nos acompañase, hacia allí nos dirigimos.

Poco a poco las calles fueron hablando a partir de los *performers* que “nos aguardaban” en diferentes baldosas para contarnos a quién estaban recordando, quién era aquél o aquella que era mencionado en esa baldosa en particular. Los relatos orales de sus historias de vida o del momento de su desaparición iban haciendo que esos protagonistas resurgieran de la mano de cada uno de los *performers*. Cada baldosa era una postal de memoria dentro del recorrido, a la que cada *performer* hacía hablar.

Hugo Orlando Miedán tenía 29 años, militaba en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y estudiaba Arquitectura. El relato de Julieta Gibelli (*performer*) tenía que ver con un dibujo, con una casa que Hugo Orlando nunca llegó a construir. Miguel Arcuschin y Noemí Jansenson fueron secuestrados en la calle Colombres 31, y Laura Lina (otra *performer*) los recordaba pensando en la edad que tenían, 18 y 19 años, cuando esperaban a su bebé. Una correlación con fotografías familiares y caramelos “Media hora” fueron parte de su escena. Antonio Garbarino, Silvia Angélica Corazza e Ingrid Sidaravicius de Avena fueron retomados por María Fernández Lorea (*performer*), quien señalizaba la vereda y nos contaba sobre ellos. Al recuerdo de Alejandro Goldar Parodi (alias “Palito”), fueron dos *performers* (Felipe Rubio y Martín Urruty) los que le regalaron una canción de Los Beatles, pensando en lo que podría haber escuchado la noche que se lo llevaron al pintar en una pared la leyenda “Abajo la dictadura”. La historia de Gustavo Marcelo Juárez, quien logró escaparse de un primer secuestro “por hacerse el opa” en 1975 y que, en 1977, finalmente,

³ Artefactos realizados por Barrios x la Memoria y la Justicia desde hace varios años, las cuales habitan algunas veredas de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de baldosas artesanales específicas que (de)enuncian y localizan los lugares urbanos referidos a las víctimas desaparecidas del último golpe de Estado, y que reemplazan a las baldosas usuales aportando memoria y testimonio en lugares bien específicos.

no volvió, fue relatado por Urruty, ubicándose en un semáforo, al pie de la baldosa, muy cerca de la esquina donde el desaparecido siempre circulaba. Finalmente, muy cerquita de “El Umbral”, el recorrido terminó con la escena de María Paula Doberti (*performer*) recordando a los hermanos Daniel y Arturo Daroqui, a los que secuestraron en 1977. Sumándole a este relato, Doberti explicó la experiencia personal y fundacional que había sido la realización de estas baldosas de la memoria dentro de Escuela Manuel Belgrano del barrio de Barracas, allá por el año 2006. Como profesora de Artes Visuales de esa institución educativa, recordaba que ella misma había sido parte de la gesta memorística que arrancó diez años antes, cuando familiares de desaparecidos se reunieron en el Centro Cultural Casona de Humahuaca (del barrio de Almagro) para pensar colectivamente formas posibles de recuerdo urbano, señalando dónde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron, transitaron y/o fueron secuestrados.

Intercalados durante el recorrido, en algunas paredes había afiches pegados en donde se detallaban efemérides y datos cuantitativos que referían a la historia del barrio porteño visitado: la tradicional confitería “Las Violetas” y su año de inauguración, el Almagro Boxing Club, la radio cooperativista FM “La Tribu” –entre otros lugares– fueron destacados en alguno de estos carteles cronológicamente, como en otro se detallaba el dato lamentable de que en este barrio se había alcanzado el número más alto de desaparecidos: 147 dentro de toda la ciudad.

En otros momentos del recorrido, pudimos percibir *stencils* (sobre veredas y paredes) que nos sorprendían con la pregunta sobre si “¿la memoria divide?”. Por momentos no se sabía si estos enunciados eran parte intencional de la acción performática, porque todo el fragmento de ciudad intervenido, su condición de ficción-realidad, se volvía difuso. Todo parecía parte de la acción misma: quienes pasaban y escuchaban lo que los *performers* nos relataban, de pronto, se volvían espectadores turistas como nosotros. Todo era parte de una agudización de la mirada sobre aquello cotidiano vuelto a mirar(se). La memoria parecía salirse de lo cotidiano, para retrotraerse al espacio público actual y desplegarse como discurso que sobrevolaba en ese mismo momento: la construcción, el modo de hacer y de habitar sus calles. La deriva finalizaba con la vuelta al espacio cultural. Allí compartíamos, a modo de cierre, los testimonios de quienes querían comentar lo que habían dibujado y/o anotado en sus respectivos mapas.

Según comentaba el propio director, Martín Seijo, la acción propuesta estaba directamente entrelazada con la memoria; así lo explicaba en una nota periodística publicada cuando la deriva performática ya atravesaba su segunda temporada en cartel:

Entendemos que nuestro tiempo requiere de un arte cada vez más interactivo, que ayude a reconstruir lazos, a recuperar espacios, a crear otras temporalidades y mira-

das. Sabemos que estas baldosas forman parte de la ciudad, pero la vorágine cotidiana las torna un poco invisibles. Entonces, además de por supuesto destacar el trabajo de Barrios x Memoria y Justicia, la gran tarea que vienen realizando sin apoyo económico de ningún tipo, buscamos generar un recorrido que nos modifique y que asimismo se pueda modificar. Lo que queríamos problematizar es esa idea estanca que circula sobre la Memoria. No es tan cierto eso de que ‘todo está guardado en la Memoria’. En definitiva, es una construcción colectiva que debe apuntalarse en todo momento. Una instancia de negociaciones e imposiciones entre lo real-consumado y lo imaginario-utópico. En esta encrucijada se sitúa nuestro, y todo, relato (cit. en Halfon párr. 10).

El intento es el de generar lazos, pensar las prácticas de memoria como construcciones colectivas; tomar a la ciudad como escenario para interpelarnos; ubicarnos en ella no como en algo dado, sino proponiendo iniciativas desde el hacer.

Segundo caso: *El ferrocarril es futuro*

Para este nuevo caso, nos trasladamos dentro de la misma ciudad a otro de sus espacios públicos, más precisamente a un edificio público histórico: el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. En esta ocasión, la obra evocada es una “conferencia performática” de cruce entre las artes visuales, el teatro, la performance y el ensayo crítico denominada *El ferrocarril es futuro*, de Patricio Larrambebere y Ezequiel Semo, organizada en 2017 para la tercera edición del ciclo “Territorios en conflicto”. Estas coordenadas advierten que se trata de una experiencia diferente a la de *Relato situado*, por tratarse de un evento ya no en la calle misma, sino dentro de un teatro del circuito oficial, dentro de una sala teatral convencional, la Luisa Vehil. Sin embargo, al ingresar en ella, rápidamente evocamos un gesto urbano de otros tiempos: debíamos pasar por la ventanilla de una boletería de estación de tren antigua para recibir nuestro pasaje, un *ticket* de cartón, que un *performer* vestido de guarda nos marcaba para poder sentarnos. Una vez realizada esta acción, ya estábamos listos para tomar nuestros respectivos asientos. El viaje se iniciaba:

El proceso histórico del ferrocarril es un constituyente fundamental y reflejo de la actual situación de la Argentina. ¿Se puede leer la historia y los distintos procesos que involucraron al país a través de nuestros ferrocarriles? ¿Es el ferrocarril un espacio de la utopía como sociedad? La pertenencia y el ser ferroviario aún subsisten en algunos rincones de nuestra dilatada y fantasmagórica geografía (Larrambebere y Semo, Programa de mano).

El espacio escénico dispuesto para la conferencia estaba habitado por un banco, unos carteles de estaciones y una pantalla central, en donde veríamos parte de los registros audiovisuales y fotográficos que daban cuenta de la problemática tratada. Como se trataba de una conferencia, los tres *performers*, vestidos como antiguo personal ferroviario, daban inicio a lo que sería una especie de clase sobre la historia, estado y preservación del ferrocarril urbano. En un micrófono con pie ubicado hacia el lateral derecho, uno de ellos (el propio Larrambebere) comenzaba su parlamento; nos hablaba a nosotros, ahí sentados, sobre aquel afuera, la ciudad, y más precisamente sobre el estado actual de las estaciones de tren.

De los diferentes segmentos tratados escénicamente se desprendía una gran preocupación: las estaciones “reformadas” por el gobierno de la ciudad y su falta de preservación en tanto patrimonio. Claramente, la conferencia planteaba –con vasto conocimiento en el tema– que las obras realizadas habían tenido una paupérrima preservación y tratamiento sobre el patrimonio histórico de estas locaciones. La ausencia de ferrouurbanística (el paisaje alrededor de las estaciones, plazas, plazoletas, accesos) parecía ser una constante en la poca planificación que rodeó a estas obras de renovación. Los arreglos en estos lugares llegaron a reemplazar lo irremplazable, modificaron ángulos y escuadras en paredes y columnas, hubo falta de terminaciones, ahuecamientos y claras huellas de humedad, se registraron desagües mal emplazados y espacios vacíos (cual patios ciegos) generadores de suciedad jamás eliminada, soldaduras mal realizadas, carteles de estaciones impresos en lonas de *plotters* (por lo que, a escasos dos años de algunos arreglos realizados, el estado actual ya presenta deterioro). En definitiva, daban cuenta de diferentes aspectos que denotan un descuido general en materia de “modernización”. En varios de los casos presentados y proyectados en esa pantalla gigante se evidenciaba y señalaba críticamente la falta de ensayo de materiales, el descuido y la desprolijidad acontecida. En muchas de las estaciones, por ejemplo, la de Belgrano R, denunciaban la falta de gálibo y el caso de una estructura de 140 años de antigüedad que había quedado sepultada por los escombros.

De esta manera, los *performers* denunciaban el maltrato que estos espacios públicos han sufrido, como si no fueran parte de los ciudadanos, es decir, desentendiendo a que la arquitectura patrimonial puede ser preservada como bien compartido. Borrón y cuenta nueva, pero una cuenta muy mal planificada y tristemente desempeñada como política pública.

Presentados varios casos, uno de los *performers* nos advertía que el problema no era la falta de capacidad o conocimiento sobre el tema de mantenimiento o construcción, sino que, por el contrario, se evidencia un desinterés por hacer las cosas de mejor manera. Explicaban incluso que en una de las estaciones de la ciudad funciona un taller de obras civiles, al que evidentemente no se habían preocupado en consultar antes de comenzar los arreglos.

A medida que la conferencia continuaba, la Agrupación Boletos Tipo Edmondson (ABTE)⁴ se hacía cada vez más presente en los relatos, por lo que advertimos que sus realizadores, Larrambebere y Semo –integrantes de ella– no eran improvisados en el tema, sino todo lo contrario. Los registros proyectados indicaban trayectoria e investigación sobre la problemática ferroviaria, como un baluarte que dicha agrupación viene defendiendo desde hace unos cuantos años. Asimismo, el *ticket*-boleto que nos habían entregado al entrar –nos informaron– había sido parte del material patrimonial obsequiado por el Museo Nacional Ferroviario “Raúl Scalabrini Ortiz”. Es decir, todo comenzaba a resignificarse, algo auténtico y palpable databa de una coyuntura muy disímil a la actual y ese pasado se hacía cada vez más presente en escena.

Comenzaba a emerger la evocación de una época en la que la prosperidad y la fuente de trabajo significaban seguir apostando al ferrocarril. Pueblos conectados federalmente, empleos en varios focos del país y traslados de todo tipo de productos a un costo más económico que el alcanzado por los camiones actuales. Un pasado muy diferente del actual en el que pueblos, ahora “fantasmas”, debieron desaparecer por la no llegada del tren.

Pero no sólo aquello quedó en el olvido. En otro de los registros de los videos presentados, los realizadores avanzaban sobre la idea de descuido del patrimonio al mostrarnos el monumento “A la insignia patria”, cuya imagen con un hombre sobre las vías del ferrocarril evocaba la idea del progreso industrial y proletario instalada durante el primer peronismo (1945-1950). El monumento devenía otro claro ejemplo de descuido en que no sólo resaltaban sus partes destruidas, sino que esa imagen era símbolo de lo actual –es decir, de la ausencia de una apuesta seria por mejorar el sistema ferroviario federal, dejándolo en el olvido, sin tener políticas públicas que apelen a su restauración–.

Momentos más tarde, Juan Carlos Cena, el tercer *performer*, intervenía en la charla y decía que “ser ferroviario es parte de nuestra identidad”. La escena pasaba, entonces, a ser una conferencia biodramática en la que el propio Cena nos contaba sobre sí mismo, sobre su vida y recuerdos en primera persona, sobre cómo había sido para él haber tenido un oficio y formarse en él; incluso, sobre cómo el haber podido trabajar en el ferrocarril le significó pasar de los pantalones cortos a los largos, una huella clara impregnada en su vida respecto a su tránsito a la adultez. Nos compartía que el ferrocarril era, para él, acero, carne, movimiento, lo real y lo maravilloso, al tiempo que nos mostraba imágenes fotográficas de diferentes ferrocarriles actuales en otras partes del mundo. En esos países –agregaba entonces– hay ferrocarriles de pasajeros y de carga, algunos de hasta trescientos vagones que atraviesan dos continentes y todos son bienes estatales. El ferrocarril es futuro, aunque

⁴ La ABTE es proyecto artístico autodenominado así en homenaje a los boletos antiguos. Desde 1998, fecha de su fundación, sus trabajos están vinculados a la preservación de la cultura ferroviaria.

en este país no se lo considere. Y cerraba su escena diciendo “El ferrocarril, ante todo, es memoria”.

Luego, el último de los registros proyectados aludía a una intervención realizada por la ABTE en la estación ferroviaria del barrio porteño de Coghlan (inaugurada en 1891) al haber homenajeado su 126 aniversario. Para aquella ocasión, los integrantes de la agrupación se habían organizado con materiales (tizas) para dibujar, cual pizarrón, sobre la arquitectura tapiada por las obras de remodelación, una imagen muy particular: la fachada de la antigua estación. El video daba cuenta de cómo los transeúntes cotidianos observaban la acción de dibujar con tizas sobre esas maderas bloqueadoras, sobre las cuales, poco a poco, iba emergiendo el relieve del paisaje evocado. Algunos consultaban de qué se trataba, otros pasaban sin reacción alguna, mientras que algunos más se animaban a colaborar con la obra y dibujaban también. Finalmente, la obra completa agregaba el gálibo de la estación, sus columnas, su cartel tradicional, dando lugar, efímeramente, al recuerdo y proyección real sobre el espacio intervenido. La acción, sin duda, generaba pliegues dentro de la panorámica visual en torno a ese rincón de tránsito de la ciudad, instalando y retrotrayendo el pasado, haciéndolo presente.

De esta manera, la performance terminaba dejando un sabor amargo en los espectadores. Un tiempo pasado se había evocado, nostalgia y melancolía... Pero, ¿cuánto podíamos hacer para recuperarlo? El propio Cena, al finalizar la acción, nos saludaba y decía “hay que hacer lo que hacen estos chicos (Larrambeberé y Semo), no olvidar: la cultura nos salva”.

Entre baldosas y ferrocarriles

Pareciera que la memoria dentro de la ciudad necesita resituarse. Lejos va quedando la idea de monumento fijo, volviéndose endeble frente a lo efímero y performático. La memoria se metamorfosea como aquello que, de pronto, vuelve a emerger. Y la preponderancia de los lugares destinados a ejercitarla así lo demuestra, colaborando en señalar parte de este cambio de paradigma contemporáneo palpable dentro del paisaje urbano actual.

Cada artefacto que se propone recordar, siempre e indefectiblemente, se vuelve contingente y determinante respecto a su sitio de emplazamiento, en relación con la historia de ese lugar, al arraigo y a la posibilidad de plantear dos tiempos: el pasado y el presente de manera dual. “En el espacio leemos el tiempo”, decía Karl Schlogel (2007) en un libro que lleva por título esas palabras, como un modo de leer lo espacial en tanto escenario temporal, de proponer al monumento como una “imagen-tiempo” a partir de su condición específica. Sin embargo, el tiempo presente tiene algo de desarraigo, implica cierta des-territorialización al colaborar en una suerte de desaparición de la trayectoria de las cosas

(Chul Han 42). Esto hace que tengamos que pensar en otras formas de memoria para no olvidar, en otra permanencia del recuerdo que se torna cada vez más fugaz y se disuelve entre las manos sin lograr ser aprehendido. Por ello, la categoría de lo monumental-efímero,⁵ aunque resuene algo paradójica, parece reafirmarse.

Ahora bien, si estas modificaciones del paradigma urbano-memorial indican la necesidad de pensar en lo intangible para generar el recuerdo, entonces lo performático, como práctica de la memoria, puede colaborar con ello. Es decir, modos que habilitan pensar en otras formas de percepción y mirada. Memoria ligada a algo que no perdura, que se vuelve fugaz como el instante mismo, pero que es necesario que se rehaga constantemente cuando su naturaleza es intermitente.

Tanto en *Relato situado*, como en *El ferrocarril es futuro*, habría una puesta en relieve del tiempo pasado que es constituyente del tiempo actual. Ambas performances rescatan, como ejercicio a contrapelo, parte de nuestro paisaje urbano para volver a mirarlo.

Tanto las baldosas como las estaciones de tren son parte del territorio de conductas cotidianas, donde, permanentemente, se negocian las relaciones interpersonales dentro de un “marco puramente acontecimiental” (Delgado 50). En el espacio público, los sujetos nos organizamos cotidianamente a partir de un orden social conformado por conductas cuasi-predecibles, volviendo a la ciudad un lugar practicado, transitado, habitado en constante fluctuación y movimiento. Transitamos por esas baldosas, esperamos un tren en esas estaciones. Lo que define a esta espacialidad es entonces el puro acontecimiento de ese “entre” –que se produce *entre* los habitantes y la arquitectura transitada, *entre* mirar y ser mirado, *entre* vagabundear y dirigirse a un espacio concreto–. Espacios de tránsito, de movimiento en el que el anonimato es primordial, a partir del cual logramos fundirnos en ese ser conjunto. La ciudad se vuelve escenario. Nada allí parece predecible y, al mismo tiempo, todo se supone en un ordenamiento y conducta esperable.

No sabemos quiénes son los que transitan con nosotros, a dónde van, pero aun así mantenemos una distancia y un juego concertado en el que cada uno permanece en su camino y practica un rol, el de ser ciudadanos, y cuyo vínculo únicamente se establece a partir de una pequeña máscara: el rostro (no familiar, no conocido). La vía pública se vuelve “un espacio sonámbulo, siempre superficial, en el que la cara se convierte en la fachada y en el que todo debe ser negociado porque todo es problemático” (Joseph 79). Sin embargo, cualquier acción disruptiva –que intente subvertir su orden esperable– será suturada para mantener esa estabilidad pretendida, internalizada y hasta automatizada. Porque intervenir artísticamente un espacio público urbano puede, también, aportar pequeñas arritmias a

⁵ He trabajado sobre esta conceptualización. Véase González, “El insomnio de la memoria”; “Indagaciones performáticas”; “Configurar el relato”; *La Organización Negra* y “Monumentos efímeros”.

su orden cotidiano habitual. Posibilidad que se traduce en cambios efímeros, cambios para establecer otro espacio-tiempo (propio de la obra) y otro juego de miradas que las mayormente acostumbradas: de pronto éramos turistas en el barrio de Almagro (y pasábamos por la salida de un casamiento en la puerta de una iglesia), de pronto un grupo de jóvenes rescatistas de un patrimonio histórico dibujaba con tizas sobre las maderas de la estación del barrio de Coghlan y algún transeúnte colaboraba con la acción...

Las obras performáticas llaman a la mirada del transeúnte, reactualizando un juego de presencias que varían el mirar y ser mirado. Entonces, nuevamente, a diferencia del espacio privado –sobre el que se espera cierta certidumbre o estructura propia del adentro, de lo cerrado–, la vía pública es el escenario elegido para este tipo de prácticas que ponen en tensión ese afuera en común, dando lugar al acontecimiento, la ambivalencia y la extrañeza que dispara dialécticamente la escena. Una microutopía que se despliega (como otro lugar) dentro del espacio público cotidiano.

Dar cuenta de lo subjetivo, de los pequeños relatos, coloca a la experiencia en un lugar privilegiado. Pareciera que el sujeto encuentra en la micronarración un modo posible de construir la Historia, las historias, propias y colectivas. Cada experiencia relatada es narración de un pasado y se conecta con un universo más abarcador, señala el arraigo del sujeto dentro de una sociedad particular. Así, memoria individual y memoria colectiva se forjan y se complementan al servicio de un recuerdo mayor a partir de este tipo de prácticas.

Las intervenciones que suponen esa posibilidad de interrupción juegan con el contraste de niveles entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano, generando una dirección contraria en el acto del recordar. Es la baldosa cotidiana la que vuelve a hablar. Es la estación de tren que han reformado la que, aún reformada, puede ser restaurada y no quedar en el olvido. Es ese artefacto de memoria ya instalado, como señalamiento, el que se refuncionaliza mediante la acción. Tanto la Compañía de Funciones Patrióticas como la Agrupación Boleto Tipo Edmondson posaron su ojo en develar que aquello ya estaba, que permanecía de algún modo pero que resulta necesario volverlo a contemplar.

Es decir, no toda acción artística de intervención urbana performática tiene que tener por objeto presentar un elemento nuevo sobre el espacio intervenido, sino que –como en los dos casos aquí expuestos– el acto puede concretarse sobre algún artefacto ya previamente colocado, sea la baldosa o la pared tapiada de la estación de Coghlan o la mirada en la próxima estación a visitar. Entonces, la memoria grupal vuelve a estar viva para ser reconstruida dentro de un suceso, recorrido, transición temporal, al poner el cuerpo en la deriva callejera o en la espera de un tren y mirar a nuestro alrededor. Así, la acción artística realiza una reflexión múltiple sobre el espacio, los objetos que lo componen y sus efectos (Aguilar 145), además de poder pensarse como una obra de arte público, que instalaría y extendería su labor al público mismo:

[...] tomándolo como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana (Duque 141).

En este sentido, la interpelación al espectador-transeúnte se vuelve pragmática. Hacerlo recordar no sólo esa Historia que ya es parte de nuestros circuitos urbanos diarios –a partir de los nombres que nos rodean y que enunciamos para dirigirnos de un lugar a otro–, ni recordar solamente que el pasado es siempre una evocación crítica desde el presente –como un mecanismo de la propia memoria como parte del proceso natural de olvido–, sino atender también al micro-relato que cada una de estas performances han permitido emerger. Salir a la luz, develar, focalizar, darle luz a esa baldosa o a la estación pasada, al monumento olvidado, desde un modo performático, y así leer la ciudad desde una capacidad de recuerdo en tanto capacidad de percepción sensible.

Última parada

Los cruces espacio-temporales aquí tratados (entre lo cotidiano intervenido y lo artístico como extra-cotidiano) y la activación de otro tipo de memoria, remiten a lo que Jan Assmann (“Communicative and Cultural Memory”) denomina “memoria cultural”. Ésta sería una forma colectiva de memoria, compartida por un número de personas que otorgan cierta identidad. La memoria cultural sería una clase de institución que se transmite de generación en generación a partir de cosas –platos de comida, ritos, imágenes, historias, textos– que no tienen una memoria por sí solas, pero que sí pueden hacernos recordar porque acarrean recuerdos en los que nos vemos inmiscuidos, como “otros lugares de memoria”. Entonces, concretar otros “modos” de memoria, otros monumentos posibles, también podría llevarnos hacia ese lugar de reivindicar los pequeños relatos, de atender a lo que la vida cotidiana acarrea como identidad contemporánea.

Por su parte, *Relato situado* fue haciendo que esas pequeñas historias –pequeñas por lo particulares– emergieran de las baldosas para no quedar en el olvido o simplemente lexicalizadas en el tránsito habitual de quienes pasan al lado de ellas. Si bien las baldosas por sí mismas las rescataban de algún modo, al ser agrupadas y mencionadas en colectivo como parte de un todo (la obra), adquirirían ahora otro(s) sentido(s); entre ellos, aumentaban y expandía el orden semántico de lo barrial. Porque lo interesante, entre estos aspectos que venimos desarrollando, fue la capacidad de conectar ese espacio público, ese barrio, con la historia, la memoria y lo actual del paisaje que vemos. Articularlos mediante una funciona-

lidad social, entendiendo parte de nuestro presente, leyendo parte de ese pasado inscripto en sus veredas.

Por otro lado, *El ferrocarril es futuro* generaba, con su ensayo crítico, una nostalgia de un pasado que dejó sus huellas en innumerables testimonios de vida, en gente dedicada a ese oficio y que hoy, por tener una industria paralizada, ya no puede desempeñarlo más. Un pasado de índole federal en el que la historia de nuestro país puede leerse a partir del trazado del mapa de esas vías férreas. Desde unitarios y federales, desde desarrollismo industrial, hasta periodos neoliberales de privatización de las empresas estatales. Hablar de los trenes es hablar de historias particulares, pero también de la historia compartida a nivel federal por la envergadura alcanzada en la actualidad respecto al estado de los trenes en todo el país.

Entonces, al ser partícipes de estas experiencias, lo colectivo trasciende a sus realizadores y nos compete directamente a todos los asistentes –como parte de ese grupo de espectadores transeúntes y teatrales, como bloque no individual que, cual turistas de una ciudad mostrada, fuimos recorriendo sus diferentes cartografías–. Ahí, lo colectivo se desprende de una memoria conectada a partir de muchas historias pasadas, en una macro-historia contemporánea que nos compete a todos; una experiencia colectiva entre lo barrial y lo federal como pertenencia, entre el ámbito más acotado dentro de la ciudad –la vecindad– y la posibilidad de pensar en vecindades o pueblos que desaparecieron.

En ambas performances, el procedimiento de intervención teatral se volvió una aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Modos de hacer, de rescatar lo subjetivo y lo político de la experiencia individual, pero compartida colectivamente. Decíamos que la obra era el proceso y el ensayo crítico, radicando en ello su capacidad política de señalar y cartografiar lo pasado en el presente. En este sentido:

Para muchos ya no será lo mismo volver a caminar por esas calles después de participar de *Relato situado*. Si se venció algo de la indiferencia, entonces la experiencia artística cumplió con su función de contrapoder, que demuestra su compromiso cuando construye una nueva relación con un mundo que creemos tener naturalizado (Méndez párr. 6).

Tomamos este último fragmento de la nota periodística de Mercedes Méndez, en la que hace referencia a una huella y transformación que la performance habría instalado en los transeúntes espectadores una vez finalizado el evento, contemplando la posibilidad de volver a pasar por ese mismo lugar intervenido. Coincidimos con ella en que, al igual que los espectadores de *Relato situado* en torno al barrio de Almagro, tampoco será igual volver a transitar la estación de Coghlan o la de Belgrano R (o cualquier otra estación) luego de

haber visto *El ferrocarril es futuro*, porque tendremos oportunidad de volver a mirarlas, indagar en sus detalles, prestar atención a sus “remodelaciones”, o preocuparnos incluso al enterarnos de que otra estación pueda ser remodelada.

Estas transformaciones en lo cotidiano nos hablan de una dimensión estética de la ciudad, aquella que se percibe desde lo sensible, que emerge como una imagen dialéctica *benjaminiana* y que aquí podemos retomar como aquella que:

Se construye e instala desde el hacer, marcando su otredad como un recorte que fragmenta lo espacial. Un despertar visual. Un despliegue que la teatralidad acontecida desarrolla dentro de un espacio en el que no se la esperaba. Ese punto de contacto entre dos temporalidades conformaría una heterotopía –simultaneidad y coexistencia de muchos espacios en un mismo lugar real– al transitar, como diría Foucault “la época de la yuxtaposición, la época del cerca y lejos” (1986, 22-27), como un rasgo propio del espacio-tiempo contemporáneo (González, *La Organización Negra* 283).

Recapitulando, en este trabajo quisimos dar cuenta de dos experiencias performáticas que se constituyeron a partir de una búsqueda por la memoria urbana: la búsqueda como proceso, la obra como acto. Una con recorrido por las calles, otra con proyecciones dentro de una sala convencional sobre ese recorrido. Ciudad-teatro / teatro-ciudad. La clave de lectura residió en pensarlos al unísono, en pensarlos en paralelo. Arte, memoria, política y ciudad, al servicio de una performance.

Asimismo, quisimos dar cuenta de prácticas artísticas que pusieran en escena la memoria a partir de buscar lazos de resistencia contra el olvido. No dejar pasar por alto aquello que pisamos o que nos rodea como paisaje urbano, al ser rescatado desde el suceso efímero. Esto sería, dentro del paradigma contemporáneo, pensar que –a pesar de todo– la memoria aún necesita arraigarse a un sitio específico, pero lo interesante es que ese instante de aparición en el que emerge no deja de ser fugaz... como el recuerdo mismo.

Tal vez se trate de eso, de generar nuevas apropiaciones sobre el espacio público, de poner el cuerpo en primer persona, de dar voz a los protagonistas de sus calles y oficios, y descubrir desde allí qué tenemos y qué tienen para decir(nos) desde un lugar descolocado y desacostumbrado al cotidiano. Descolocamiento que, seguramente, tendrá que ver con volver a mirar desde otro lugar aquello que miramos a diario. Tal vez de eso se trate, de seguir indagando formas de intervenir e interpelarnos urbana y performáticamente.

Como bien advertimos al inicio de este trabajo, la ciudad tiene su lado tangible y su lado intangible, como dos caras yuxtapuestas de una misma moneda. Por ello, apoyados en lo material de su arquitectura, fuimos en busca de prácticas que nos pudieran hacer reflexionar sobre lo que se manifiesta sensiblemente. El gesto de recordar, de plantear

otros sentidos sobre el paisaje urbano actual, es apropiarse de lo cotidiano para generar sobre ello una reflexión crítica y –por qué no– a partir de allí producir una posible transformación.

Bibliografía

- Aguilar, Miguel Ángel. "La dimensión estética en la experiencia urbana". *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona-México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, pp. 137-149.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin-New York: de Gruyter, 2008, pp. 109-118.
- Chul Han, Byung. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015.
- Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- González, Malala. "El insomnio de la memoria en tiempos efímeros". *Afuera. Revista de estudios y crítica cultural*, núm. 16, 2016, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. "Indagaciones performáticas: la puesta en escena de la memoria en *Relato situado*". *IX Jornadas de Sociología*, Universidad de La Plata, 2016, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. "Configurar el relato: Estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario nacional". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso"*, vol. 45, núm. 2, 2015, pp. 119-132, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- González, Malala. "Monumentos efímeros en la ciudad. Narrar la Historia a partir de imágenes móviles". *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Eds. Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco. Santiago de Chile: RIL Editores/Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 389-400.
- Halfon, Mercedes. "Pasos de la patria". *Página 12*, 5 de marzo de 2017, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- Joseph, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1988.

Larrambebere, Patricio y Ezequiel Semo / Agrupación Boletos Tipo Edmondson. *El ferrocarril es futuro*. Ciclo de conferencias performáticas "Territorios en conflicto". Sala Luisa Vehil del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2017.

Méndez, Mercedes. "El contrapoder del arte, en una gran propuesta". *La Nación*, 12 de marzo de 2017, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.

Seijo, Martín. *Relato situado. Una topografía de la memoria*. Compañía de Funciones Patrióticas. Punto de partida: Umbral Espacio de Arte, Buenos Aires, 2016-2017.

Seijo, Martín. *Compañía de funciones patrióticas*. Buenos Aires: Libretto, 2015.

Schlogel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela, 2007.