

Lorena Verzero

TEATRALIDAD, MEMORIA Y EXPERIENCIA EN LA CIUDAD-CUERPO: PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS EN LA BUENOS AIRES DEL SIGLO XXI

La autora analiza las performances Relato situado. Una topografía de la memoria (2016) de la Compañía de Funciones Patrióticas junto a la dupla de artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti y Campo de Mayo. Una conferencia performática (2016) de Félix Bruzzone, en tanto aparecen como ejemplos paradigmáticos de la idea de volver a transitar por espacios conocidos descubriendo otras historias que están silenciosamente inscritas en ellos. A lo largo del capítulo, despliega la idea de “ciudad-cuerpo” como espacio que es performado en cada acción artística, que se crea en cada intervención al tiempo que la hace posible. Las experiencias estudiadas no solo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma también a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. Mientras que la primera es literalmente una “deriva a pie” por la ciudad, un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida; la segunda compone una deriva a partir de un dispositivo multimedial. Ambas, en cualquier caso, amplían la experiencia del paseante/del espectador/del participante, lo sacan de la ingenuidad, lo hacen cómplice. El pasado reaparece en estas obras, en cada punto del itinerario, imprimiéndose sobre el presente, resignificando los espacios.

La vida en las ciudades puede ser definida por la experiencia del sujeto en sus recorridos. Esto es así desde los inicios de las ciudades modernas y se verifica de modo aún más contundente a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI. En el mismo sentido, es posible decir que la subjetividad contemporánea se define en buena medida por la experiencia de la ciudad. Olivier Mongin (2006) lo sintetiza en el concepto de *condición urbana*. Lo urbano en la actualidad no remite a las ciudades demarcadas territorialmente, circunscriptas, delimitadas, como podrían definirse las ciudades del pasado. La condición urbana contemporánea remite a un espacio continuo, ilimitado y poroso, que se nutre también de la discontinuidad y de la definición territorial y específica de cada ciudad. Es, entonces, esa condición urbana la condición de posibilidad de la experiencia a partir de la cual podría definirse la subjetividad en la actualidad.

Partiremos de las ya clásicas definiciones de “lugar” y “espacio” que dio De Certeau (2007) para luego reflexionar sobre cómo se pueden definir las ciudades. Para De Certeau, el lugar es el ordenamiento a partir del cual los elementos que lo ocupan entablan relaciones de coexistencia: “Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones” (p. 129). Implica estabilidad y, por lo tanto, es imposible que dos objetos ocupen el mismo lugar. El espacio, por su parte, lleva impregnada la idea de desplazamiento:

El espacio es un entrecruzamiento de movilidades (...) Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstan-
cian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad poli-
valente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.
(p. 129)

El espacio es entonces para De Certeau, “un lugar practicado” (p. 129). La práctica del lugar está dada por un sistema de signos interpretable. Es decir, el espacio se construye a partir de un sistema semiótico que otorga significación a un lugar. La interpretación de dicho sistema de signos posibilita el acceso a la significación del espacio. De esta manera, por ejemplo, la calle –que es *a priori* un lugar– se transforma en espacio al ser intervenida y se carga de valor simbólico al ser interpretada.

En consonancia con esta conceptualización, Mongin (2006) también define a la ciudad como un lugar practicado” (2006: 39). Y más adelante, incorporará el pensamiento arendtiano para exponer que la condición urbana está asociada a la acción, es decir, a la *vita activa* (p. 39). En la ciudad se valora positivamente la acción, la *praxis*, antes que la contemplación. Este espacio opera como intermediario entre individuos o colectivos. La ciudad es entonces el *ágora* contemporá-

nea, espacio-tiempo de la acción; espacio público (no asociable *per se* al territorio) para la visibilización política de las relaciones humanas. “Antes que nada –continúa Mongin (2006) en este sentido-, la *polis*, vinculada a la dimensión de la acción, cumple la función de ‘ofrecer’ a la *vita activa* un escenario político y no solo un teatro del espacio público” (p. 101). La acción, además, conecta planos de temporalidad, construye pasados y futuros en un despliegue activo en perpetuo movimiento. La intervención (artística) sobre ese espacio es ya política y participa de las disputas por la construcción del pasado (y, por ende, del futuro) de manera dialéctica a la construcción de la ciudad. Es decir, en una misma acción se inscriben la ciudad actual, las del pasado y sus posibles futuros.

En este marco, la característica diacrítica de esa experiencia urbana es, antes que nada, su carácter corporal. La experiencia urbana es, según Mongin, “ante todo una experiencia física” dada por tres tipos de experiencias corporales que conectan lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, y lo personal y lo impersonal (p. 32). Lo urbano se caracteriza por el flujo continuo entre los elementos de esos pares, en la imposibilidad de delimitación tajante entre ellos. Y es en la experiencia multidimensional de la ciudad, en la coexistencia de múltiples velocidades y temporalidades, que se proyecta el sujeto contemporáneo. En este punto, el teatro, en sus múltiples y plurisémicas formas escénicas y teatralísticas, en su carácter “expandido” (Sánchez, 2007), aparece como un objeto privilegiado a la hora de pensar la performatividad de la ciudad.

La performance goza de una amplia gama de definiciones, pero en los estudios escénicos existe acuerdo generalizado en que son dos los enfoques que permiten definirla: el primero, según el cual es un género artístico, con origen en el *performance art* emergente a fines de los años cincuenta. Y el segundo, según el cual la performance es una herramienta metodológica, una lente con la cual observar el desarrollo social, el desempeño de roles, la significación de normas y rituales, etc. En este volumen tomamos una aproximación a la performance en sentido metodológico, pero, a la hora de estudiar las prácticas escénicas, ambas definiciones convergen.

La idea de teatralidad también ha sido ampliamente debatida y definida. La ciudad es muchas veces aludida como escenario en el que se despliega la teatralidad social y, desde los estudios artísticos, es posible observar un plano más de profundidad representacional toda vez que el espacio público es ocupado por una acción artística. Como una *mise en abyme*, es posible distinguir la actuación dentro de la actuación en cada performance urbana.

Entonces, la ciudad es en tanto que es actuada. Y Buenos Aires, la “capital mundial del teatro”, es intensamente actuada. Entre las muchas definiciones de teatralidad, me interesa recuperar la provista por Gustavo Geirola (2000), que la define como la lucha escópica por la dominación de la mirada del otro. La ciudad es entonces, por definición, arena de esas luchas, y en Buenos Aires esas luchas son intensas.

Los cuerpos en acción performan la ciudad, la modelan, la construyen y la transforman. Los cuerpos en contacto contagian intensidades, transportan energías que trascienden calles, cruzan terraplenes y tienden lazos hacia otros barrios, desdibujando orillas, cruzando fronteras. La *ciudad-cuerpo* es actuada en la acción diminuta de un gesto, en la comisura de un labio, en un ronquido atascado en la garganta. La ciudad-cuerpo es materia que trae consigo los cuerpos enterrados, los cuerpos zombies, los cuerpos desaparecidos. La ciudad de Buenos Aires es también el río, performado en pinturas de comienzos del siglo XX, en cuerpos cayendo anestesiados de aviones, en barcos hundidos, en latas oxidadas que flotan enganchadas en madejas de pelos. La ciudad es cuerpo en los puentes que la separan y la unen a su conurbano, a los suburbios borgeanos, otrora de arrabales y cuchilleros, hoy de Kostekis y Santillanes. Esa ciudad-cuerpo que no duerme en su calle de teatros con marquesinas y neones, en su avenida más ancha del mundo, en el río sin orillas; esa ciudad-cuerpo desvelada de riesgo país y de “pobreza cero” es vuelta a poner en cuerpo por artistas sin nombre que la levantan y la andan, que la malabarean en los semáforos, que la huelen y la perfuman. La ciudad-cuerpo es performada por la toma de la calle en cada acción artística. La sinergia de los cuerpos actuantes es materia que se derrama sobre el asfalto y lo transforma. La afectación de los cuerpos en acción circula y hace vibrar muros, ventanales, árboles añejos. Y, como una estela, se mueve y avanza y circula, portando todos los pasados y todos los futuros.

La particularidad de los debates sobre las memorias en la Argentina nos lleva a interesarnos por los modos específicos en que se practican la revisión y la elaboración de la historia reciente. Ese pasado catastrófico –según Henry Rousso (2012)- define a las sociedades. Según este autor, es la *última catástrofe* a la vista la que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad; es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La *historia del tiempo presente* es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí y que en el Cono Sur ha tomado la forma de las últimas dictaduras cívico-militares. En este punto, vuelve a cobrar significación el discutido concepto de *posdictadura*. Son esos años catastróficos el lugar de gestación del trauma que se sigue elaborando a través de distinto tipo de mecanis-

mos, que se extienden desde los procesos judiciales hasta las prácticas culturales. Y –como sabemos– los distintos períodos políticos ofrecen diferentes modos de apropiación y de institucionalización de memorias oficiales. En estos procesos de elaboración del pasado catastrófico, las artes escénicas despliegan un papel fundamental, puesto que cargan con la tarea de “poner en cuerpo” experiencias traumáticas tanto a nivel individual como colectivo.

En este marco, es mi propósito analizar cómo ciertas escenas performativas que han sido pensadas como activación de una mirada sobre la historia están disputando no solo la legitimación de ese pasado, sino también la de su propio presente. Como objetivo de mayor alcance, que excede los límites de esta contribución, me interesa analizar las estrategias performativas puestas en juego desde las prácticas teatrales para desentrañar las voces que disputan su centralidad en el presente como período histórico. Estudiar en profundidad algunas manifestaciones artísticas en sus dimensiones social, estética y política. Esto es, analizar las tensiones por la construcción no sólo del pasado, sino también del presente al interior del campo teatral y en sus relaciones con otros campos.

DERIVA URBANA

Los flujos se imponen a los lugares.
(Mongin, 2006: 22)

Con motivo de las conmemoraciones de los cuarenta años del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, entre marzo y abril de 2016 se han estrenado y repuesto una cantidad de obras memorialísticas, como *Etiopía* de Mariana Mazover (2015, reestrenada en 2016), *Vidé/ la muerte móvil* de Vicente Muleiro con dirección de Norman Briski (2014, reestrenada en 2015 y 2016) o *La fundación* de Susana Torres Molina con dirección de Héctor Levy Daniel (2016), entre muchas otras. La Compañía de Funciones Patrióticas (coordinada por Martín Seijo e integrada en ese entonces por Laura Lina, María Lorea, Daniel Miranda, Felipe Rubio, Martín Urruty y Julieta Gibelli) junto con las artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti estrenó en ese contexto *Relato situado. Una topografía de la memoria*.

Relato situado es un proyecto performático que la Compañía y la dupla de artistas visuales desarrollan desde 2015. Desde el comienzo del proyecto hasta 2020, han llevado a cabo las siguientes experiencias:

- *Acción de memoria urbana* (2015),
- *Una topografía de la memoria* (2016-17),

- *La memoria en el Centro* (2016),
- *Almagro tiene memoria* (2017),
- *Lanús tiene memoria* (2017),
- *El sentido de la memoria* (2018)
- *Los barrios tienen memoria* (2018)
- *Memoria de Campo de Mayo* (2018)
- *Memoria de la Reforma* (2018).
- *Exilio en Bahía* (2018);
- *Avellaneda tiene memoria* (2018);
- *Mujeres construyen memoria* (2019):
- *Los barrios tienen memoria* (2019);
- *UNQ tiene memoria* (2019);
- *No tiene swing (pero fue real)* 2001; (2019);
- *Los barrios tienen memoria* (2020);
- *Memoria del aislamiento* (2020).

Los *Relatos situados* proponen una intervención urbana con una metodología de acción definida a partir de la noción de “deriva a pie”. Lina, Seijo y Doberti recurren a Guy Debord y al situacionismo para la conceptualización de sus recorridos urbanos. Los artistas retoman la palabra de Debord en su definición de deriva, según la cual ésta es una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden (en Laura Lina, María Paula Doberti, Martín Seijo, inédito).

Una deriva es, entonces, un recorrido por una zona de la ciudad que fue seleccionada para ser intervenida. Es un recorrido no aleatorio, un desplazamiento que pone en suspensión la cotidianeidad para dejar lugar a una experiencia particular. Como en toda acción en el espacio de la ciudad, durante la deriva lo azaroso se vuelve protagonista y la performance es la experiencia estética, política y social de la

que se forma parte.

La segunda “deriva a pie” del grupo, *Una topografía de la memoria* (2016), consistió en la intervención de algunas “baldosas por la memoria” del barrio porteño de Almagro y se convertiría más adelante en el sello del grupo. Al año siguiente volvió a presentarse con modificaciones, fue seleccionada para integrar la programación del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en su edición del año 2017 y se hizo una función especial el 8 de julio de 2016 en el marco del I Simposio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina organizado por el equipo de estudios homónimo que coordino en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

Las “baldosas por la memoria” son realizadas barrial y colectivamente a partir de una iniciativa que desde 2006 lleva adelante el movimiento Barrios x Memoria y Justicia. Las baldosas buscan reconstruir la historia de vida de los detenidos-desaparecidos y señalar los espacios en los que han vivido, estudiado, militado, simplemente transitado e, incluso, desaparecido. Ha habido distintas etapas en la conformación de las baldosas y estas son de construcción colectiva y barrial. Cada una es única en tanto el diseño forma parte del proceso de construcción colectiva.

LA EXPERIENCIA URBANA DE LA DERIVA

Los espectadores que desean asistir a *Una topografía de la memoria* son citados en Umbral. Espacio de Arte, un centro cultural del barrio de Almagro. Al llegar, reciben un plano de la zona y un marcador de color a elección. Una vez conformado el grupo de espectadores/participantes, se dan las siguientes indicaciones: deben salir a la calle en grupo, dirigirse hacia la derecha y, luego de dos cuadras (200 metros), girar hacia su derecha. Al dar las consignas, los artistas insisten en que el grupo permanezca unido, que nadie se disperse. Con esas escuetas indicaciones, una materia para compartir, los planos y los marcadores, el grupo sale a la calle expectante y algo inquieto. Por un momento, la calle por la que hemos venido, la calle que todos hemos transitado al menos una vez para llegar hasta allí, se transforma en lo desconocido. No se sabe qué va a ocurrir en el trayecto.

En el recorrido se suceden escenas, acciones, intervenciones. La temática de las paradas gira en torno a las “baldosas”. Los relatos construyen realidades de cuya verosimilitud nadie dudaría. El artificio está borrado: actuaciones en primera persona, afiches y *stencils* que se disimulan entre los de la ciudad. Estos *relatos situados* explotan la *condición urbana* de los participantes, remitiéndose constantemente a sus conocimientos previos del tránsito por la ciudad: descubrimos

el velo de una serie de stencils en la vereda que dicen: “la memoria es” / “vulnerable” / “afectiva” / “colectiva” / “la memoria” / “¿divide?” porque conocemos el género, el referente y el contexto político de su contenido. El grupo de participantes va caminando y se encuentra con estos sintagmas grabados en la vereda. La asignación de sentido está depositada en la experiencia individual de cada participante y en la sinergia colectiva generada durante la deriva.

Los artefactos escénicos y la ciudad se funden, la ciudad se camufla en la performance y esta es y no es la ciudad misma. En definitiva, la intervención *performa* la ciudad, da vida a la ciudad, y también genera una dimensión alternativa, posibilitando un momento de reflexión sobre la condición urbana. *Vita activa* y *vita contemplativa* convergen en la performance: se acciona en la calle y se produce al mismo tiempo un acto reflexivo sobre la propia condición urbana.

En cada una de las paradas se brinda información a través de distintos dispositivos y se proponen reflexiones que tienen por finalidad cuestionar los sentidos dados no solo sobre la ciudad, sino también (y al mismo tiempo) sobre la historia, la realidad, la ficción, lo colectivo, el cuerpo, la representación, etc.

En la primera parada, una actriz dibuja casas con crayones de colores y en un momento, hace una pausa y ofrece una de ellas a uno de los participantes, mientras le dice: “Esta va a ser tu casa”. En medio del camino hacia la parada siguiente, los participantes se encuentran con un afiche pegado en una pared. El afiche brinda información dura sobre la ubicación geográfica del barrio de Almagro.

En la siguiente parada, otra actriz narra una historia que entrecruza su historia personal con la de los detenidos-desaparecidos que la baldosa en cuestión conmemora. Y se ofrecen al público caramelos “media hora” (un tipo de golosina de sabor a regaliz que casi ha dejado de existir) como prueba empírica de la construcción social del gusto: “a aquellos que tienen menos de treinta años no les gustan los caramelos media hora” –dice la actriz mientras comprueba su hipótesis con los espectadores de la noche. Y todos, o casi todos, emprendemos camino hacia la parada siguiente comiendo un caramelo, guardando el papel de recuerdo (¿de recuerdo de esta experiencia? ¿De recuerdo del sabor de la infancia?). El gusto –nos recuerda la actriz– es la única experiencia intransferible.

Los performers nos entregan historias en primera persona transportándonos entre treinta y cinco y cuarenta años atrás. Es por esto que, en definitiva, no importa si las historias relatadas son verdaderas o falsas. Lo que importa es que la historia es auténtica, logrando así transformar el espacio en un espacio otro, en un espacio que ya no será el mismo la próxima vez que lo transitemos. La deriva amplía la

mirada del paseante, la saca de la ingenuidad, la hace cómplice. La experiencia artística potencia y trastoca la experiencia urbana cotidiana otorgándole pliegues de significación insospechados.

La deriva de *Una topografía de la memoria* se realizaba en un horario nocturno, y hacia fines de marzo y en abril –tiempo durante el cual se realizaron funciones– en Buenos Aires está fresco. Las historias parecen traer el frío de aquellos años turbulentos de la historia reciente, que se suma al frío real, al frío de los cuerpos caminando por la noche de Buenos Aires. Personalmente, me tocó asistir a una función en la que en la mitad del recorrido comenzó a llover y, de a poco, la lluvia se volvió tormenta y la experiencia se hizo más y más profunda, más silenciosa, más escalofriante.

Una vez más, las historias íntimas se entrecruzan con la memoria colectiva; los límites entre ficción y realidad se difuminan; el artificio se oculta y se ostenta casi, casi, al mismo tiempo.

Con el transcurrir de las paradas, el espectador se ha transformado por completo en sujeto activo de la experiencia. Lo que ocurre en esta obra depende de dos sujetos fundamentales: el espectador y la ciudad. La ciudad es escenario y espacio escénico. No hay lugar allí para la espectación pasiva: el espectador se convierte en participante. Y las temporalidades se superponen en esta construcción de la ciudad de la última dictadura y la ciudad actual. La potencia de la activación del pasado reciente resignifica el presente.

Al final del recorrido, unos téis y cafés con budines esperan a los paseantes para entrar en calor en el punto de partida, no casualmente llamado “Umbral” –pensamos ahora–. La propuesta finaliza compartiendo lo que cada uno anotó en su mapa durante el recorrido. *A posteriori*, los artistas envían por correo electrónico a todos los integrantes de la experiencia las cartografías de cada uno, tal vez, a modo de recordatorio. Para que no olvidemos lo que allí nos sucedió durante el recorrido. ¿Para que no olvidemos lo que allí sucedió en un recorrido anterior? ¿Para que podamos superponer cartografía sobre cartografía y construir un plano más de la experiencia memorialística colectiva?

En este recorrido por algunas cuadras de Buenos Aires, las historias personales y la historia colectiva se entrecruzan, se entrelazan y hasta llegan a confundirse. La obra se da *entre* lo íntimo y lo colectivo, los pasados y el presente. La propuesta recupera formas en las que opera la memoria y las pone de manifiesto, las pone en acto, en escena. En esta deriva, la construcción de la memoria simplemente ocurre.

Los espacios urbanos se resignifican con cada tránsito, vuelven a aparecer, reaparecen cargados de nuevas significaciones, tal como lo

definió Peggy Phelan (1993) en su conceptualización de *reappearance* y hemos comentado en la Introducción a este volumen. La performance y las prácticas artísticas en general funcionan como un modo de *hacer volver a aparecer (reappear)*, de resignificar los espacios, y esto se da de manera contundente en los relatos situados. *Una topografía de la memoria* constituye un ejemplo paradigmático de este volver a mirar lo ya visto descubriéndolo nuevo. El pasado *reaparece* en cada escena de la obra, en cada punto del itinerario, imprimiéndose sobre el presente.

ENTRE LA CIUDAD Y EL CAMPO: LA EXPERIENCIA DEL LÍMITE

En 2013, en el marco del ciclo *Mis documentos* dirigido por Lola Arias, Félix Bruzzone estrenó *Campo de Mayo. Una conferencia performática* en el Centro Cultural San Martín. Bruzzone, quien ha desarrollado su carrera en el campo de la literatura, en esta ocasión ha escogido para la reconstrucción de las memorias una parte de la ciudad que sería ya casi el campo –en los términos en que lo planteaba Raymond Williams o lo describía Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* (1988). La representación de Campo de Mayo en la obra de Bruzzone construye ese espacio como *casi* el campo, lo que implica decir que no deja de ser del todo la ciudad; es decir, que como espectadores no podemos prescindir de nuestra condición urbana para transitar la obra. Campo de Mayo es y no es la ciudad, en los términos literarios en los que Juan José Saer define los límites de la ciudad en “Discusión sobre el término zona” (1986), para la misma época en que su amiga ensayista pensaba a Buenos Aires como “una modernidad periférica”:

Pongamos, si te parece, otro ejemplo: la ciudad. ¿Dónde termina el centro y dónde empiezan los arrabales? La línea divisoria es convencional. (...) Y la ciudad, ¿dónde termina? No en la caminera, porque la gente que vive más allá de la caminera dice, cuando le preguntan dónde vive, que vive en la ciudad. Por lo tanto, no hay zonas (p. 67).

Campo de Mayo es una localidad del Partido de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, a unos 30 km. de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se encuentra una de las más grandes guarniciones militares del país. El área militar cubre unas 4200 hectáreas y durante la última dictadura cívico-militar allí funcionó un centro clandestino de detención.

Campo de Mayo es el objeto de esta conferencia performática de la que Bruzzone es autor y performer. La obra constituye un recorrido sensorial, visual, textual y, por supuesto, performático por ese extraño

territorio que es Campo de Mayo en los años que van desde la infancia del autor hasta la actualidad. El objetivo central de la pieza parece ser la búsqueda de la identidad de Bruzzone, quien en la misma pieza dice haber descubierto la presencia de esa zona en su genealogía: su madre fue desaparecida allí por la última dictadura cívico-militar, familiares suyos viven en barrios en torno a Campo de Mayo y él mismo se ha mudado a esa zona con su mujer y su entonces primer hijo. El soporte que encuentra no es ya el texto, sino una variedad del mismo: su puesta en acción. Como si las palabras no alcanzaran para narrar, para narrarse. Aun así, el dispositivo central que sostiene la obra remite a lo verbal: el formato es el de una *conferencia*. La puesta en escena es de Lola Arias y es posible entrever el estilo de la directora de *Mi vida después* (2009) y *Campo minado* (2016).

Respondiendo al género conferencia, la gramática de la pieza está construida a partir de estrategias de investigación: Bruzzone lee un texto sentado en un escritorio a la derecha del espacio escénico y explica las técnicas metodológicas que ha empleado para el desarrollo de la obra; entre ellas, la entrevista, el mapeo, el rastreo de información en archivos documentales, etc. Sin embargo, esto coexiste con una distancia de las formas academicistas dada por elementos de la puesta en escena y, sobre todo, por el título de la pieza. En el título se da cuenta del género en el que el potencial espectador debería incluir la obra, y en este gesto se expone cierta intencionalidad paródica a los discursos académicos. En este movimiento discursivo se produce, a su vez, un desplazamiento del campo –representado y reconstruido a través de los distintos dispositivos escénicos– hacia la ciudad, referente espacial de la producción y recepción del tipo de discurso en cuestión. Este desplazamiento se ve reforzado por las acciones que se realizan en distintos momentos de la performance: en el extremo izquierdo del espacio escénico vemos a un actor, Lucas Balducci, que manipula objetos y *hace cosas* con ellos, contruyendo un lenguaje que se inserta en la performance contemporánea como género amplio y legitimado que exige la mencionada condición urbana como código de lectura indispensable.

Mientras que *Relato situado. Una topografía de la memoria* es una obra *site specific*, *Campo de Mayo. Una conferencia performática* ha sido pensada para ser montada casi en cualquier espacio. De hecho, ha sido objeto de modificaciones en lo que respecta a elementos de la puesta o de la actuación de acuerdo a los requerimientos y posibilidades de ciertos espacios en los que se la ha montado. La obra se dio en el teatro La Carpintería y en otro tipo de espacios, como el Centro Cultural Kirchner, y también hizo gira por otras ciudades, como Colonia, en Alemania.

Una puesta, a mi juicio, muy especial de esta obra se dio el 6 de julio de 2016, en el marco del I Simposio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina mencionado más arriba, en cuya organización participé. Tanto el Simposio como la puesta tuvieron lugar en la sala Nicolás Casullo del Centro Cultural Haroldo Conti en la Ex ESMA (Escuela De Mecánica de la Armada), donde funcionó durante la última dictadura cívico-militar el mayor centro clandestino de detención, tortura y exterminio del país. Fue nuestra intención que la obra se diera en el mismo espacio en el que transcurría el encuentro académico, de manera que los límites entre performance y conferencia se borrarán aún más, potenciando las paradojas y, por ende, los dilemas. La obra se dio como finalización de una intensa jornada académica y se utilizaron los mismos objetos y muebles con los que se habían desarrollado las conferencias. Ahora bien, el escritorio, la pantalla para proyecciones, las sillas, ya no eran las mismas. El dispositivo estético resignificaba no solo el espacio, sino los objetos e, incluso, la categoría de los asistentes, que se transformaron de investigadores, estudiantes u oyentes, en público.

El espacio de la Ex ESMA potenció la construcción memorialística de la obra, densificó cada uno de los relatos, remarcó la vulnerabilidad de los cuerpos, de los vínculos entre esos cuerpos, potenciando la cartografía en la que la ciudad se acerca y se distancia de sus propios márgenes, de sus límites geográficos. El predio de la Ex ESMA está situado en el margen de la ciudad y representa en sí mismo la voluntad de traslado. Mirar la ciudad desde el margen potencia la puesta en foco de su cualidad material: la distancia expone la vulnerabilidad de esta ciudad-cuerpo. Ir a la Ex ESMA, llegar hasta allí, hasta las orillas, casi hasta el otro lado, porta la carga simbólica de estar trasladándose hacia el pasado de la última dictadura. Entrar al predio es ya estar un poco al margen de la ciudad, es entrar en una temporalidad otra, moverse a una velocidad que no es la de la ciudad de Buenos Aires. El tiempo corre a un ritmo distinto en la Ex ESMA. Entrar allí es salir de la ciudad sin salir del todo, es cargar con la condición urbana *in extremis*, es convertirse en conscientemente constructores del pasado. Y, si nos trasladamos hacia allí para asistir a *Campo de mayo. Una conferencia performática*, es participar de una puesta en abismo de nuestra propia condición de presente como tiempo histórico: son los cuerpos que van a ver a otros cuerpos actuar de sí mismos construyendo el pasado que es tan individual como colectivo, tan auténtico como inverosímil.

La obra finaliza con la historia de un corredor que sale a correr por un camino que circunscribe el predio de Campo de Mayo; es decir, termina, finalmente, en la soledad y en la voz de la soledad que remite

a la experiencia escrituraria. El dispositivo escénico que sostiene esta escena consiste en una pantalla a escala humana en la que se proyecta la filmación de un recorrido por Campo de Mayo, mientras que el actor corre delante de la pantalla y Bruzzone lee un párrafo de una novela sobre un corredor. La historia de este corredor finaliza con la presentación de distintos finales posibles. En esto, la obra recupera su consciencia literaria, al tiempo que se vuelve definitivamente teatral. El espectador realiza la vuelta alrededor de Campo de Mayo acompañando al corredor. Estamos, ahora sí, allí, en Campo de Mayo. Los límites se han vuelto completamente porosos.

PARA FINALIZAR EL RECORRIDO

En estas páginas hemos realizado un breve recorrido por dos performances estrenadas en los últimos años en la ciudad de Buenos Aires, que tienen en común la problematización del pasado reciente y la propuesta de una construcción memorialística en la que la reflexión sobre el espacio y su puesta en tensión constituye un rasgo primordial.

La reflexión sobre estas obras nos ha permitido volver a pensar los modos en que es posible definir las ciudades contemporáneas y con ellas, algunos elementos que hacen a la construcción de subjetividad en el presente. La noción de *condición urbana* como clave de la configuración del sujeto actual nos permite hilvanar algunos modos en que desde las artes escénicas se acciona en la ciudad. La puesta en perspectiva de las experiencias de la ciudad que se proponen en *Relato situado. Una topografía de la memoria y Campo de Mayo. Una conferencia performática* ha demostrado la porosidad de la cartografía urbana, la indiscernibilidad de los límites entre la ciudad y el “afuera” de la misma, la coexistencia de temporalidades y la interconexión de los cuerpos. Estas performances activan la construcción de memorias modificando la experiencia de lo personal y lo impersonal, transformando en propio el recuerdo ajeno, colectivizando las imágenes, volviéndolas carne. Estas experiencias performáticas no solo construyen los hechos del pasado a los que están aludiendo, sino que dan forma también a la ciudad de ese pasado y a la ciudad presente al mismo tiempo. En una sola acción, varias temporalidades se presentan en el espacio de la sala o de la calle, materializando la ciudad, volviéndola cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. California, Irvine: Gestos.
- Lina, L., Doberti, M. P. y Seijo, M. *Relato situado. Acción de memoria urbana*. Inédito.
- Mongin, O. (2006). *La condición urbana: La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics, of Performance*. London, New York: Routledge.
- Rousso, H. (2012). *La dernière catastrophe, l'histoire, le présent, le contemporain*. París: Gallimard.
- Saer, J. J. (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- Sánchez, J. A. (2007). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils*, n. 16. Barcelona: MACBA.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.