

MIRADAS EXTRAORDINARIAS SOBRE LA CIUDAD

Cuando la teatralidad interviene espacios no convencionales

DOSSIER

MARÍA LAURA GONZÁLEZ - malalitagonzalez@hotmail.com

Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) - Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

FECHA DE RECEPCIÓN: 26-06-14

FECHA DE ACEPTACIÓN: 08-07-14

Resumen

Entre las diferentes maneras de pensar la vida desarrollada en las ciudades y sus posibles formas de habitarlas aparecen los usos extracotidianos de los espacios públicos. Es decir, sobre estos espacios que delinear a diario los recorridos de los urbanitas y su vida cotidiana, aparece también la posibilidad de interrumpir el orden esperable. De esta manera, la ciudad como escenario posibilitaría este tipo de acciones extraordinarias, porque es en su espacio público donde –además de las conductas cuasi predecibles que mantienen tácitamente la convivencia interpersonal– tiene lugar lo accidental, lo impredecible, lo subalterno.

En el siguiente trabajo nos proponemos reflexionar sobre el espacio público y las prácticas alternas que invitan a configurar la ciudad de otra manera, como las representaciones teatrales que suceden en espacios no convencionales y recurren voluntariamente a la intervención de lugares de usos cotidianos no específicamente teatrales. Tomaremos como ejemplo la obra teatral de Andrés Binetti, *Proyecto Posadas*, que bajo la dirección de Michelle Wejcman acontece semana tras semana en una peluquería, para pensar a partir de ella cómo lo accidental irrumpe el ritmo cotidiano habitual de la ciudad. A partir de este empleo artístico extra-cotidiano nos preguntaremos acerca de la yuxtaposición espacio-temporal que se instala entre lo cotidiano-realidad y lo extracotidiano-ficcional ¿Qué espacio se construye y es transitado como ficción y cuál es el límite de éste con el de la realidad? Y ¿qué tiempos ficcionales se superponen y transcurren paralelamente al de la vida cotidiana? En definitiva, indagaremos los modos de resemantización de lo urbano desde una dimensión estética que se despliega a partir de la teatralidad que proponen estas prácticas artísticas.

Palabras claves: Espacio Público- Intervención- Teatralidad- Vida Cotidiana- Yuxtaposición Espacio-temporal- Proyecto Posadas

Abstract

This paper is about urban practices into the public place. We propose to analyze and think about the conceptualizations of the public space and the alternate practices that invite to look at the city otherwise. From it we will detain in theatrical representations that happen in not conventional spaces, like interventions of daily spaces and not specifically for theatrical uses. The example of these practices will be the play Proyecto Posadas.

What space is constructed and is travelled as fiction and which is the limit of this one with the reality? And what parallel times does the fictions built into the daily life of this place? Definitely, we propose to think on the manners of looking and living the city from extra daily and artistic practices, as being a theatrical intervention in a hairdresser's shop of neighborhood.

Key words: Public Place- Theatrical Art- Daily Life- Intervention- Especial-Temporary Superposition – Proyecto Posadas

Introducción

Entre las diferentes maneras de pensar la vida en las ciudades aparecen los usos extracotidianos de los espacios públicos. Allí, donde cada día el paisaje urbano vuelve a rehacerse a partir del tránsito de los sujetos ciudadanos, habita un patrimonio que no está hecho de objetos, sino de prácticas del hacer vinculadas a la creación y emergencia de formas artísticas –efímeras y ficcionales–. Sobre los espacios públicos –poblados de calles y veredas, edificios de viviendas, comercios, escuelas, plazas, hospitales, lugares de administración pública, etc.– que delinear a diario los recorridos cotidianos de los urbanitas a partir de las obligaciones, usos, trabajos y costumbres, aparece también la posibilidad de interrumpir su orden esperable.

Pensemos en un espacio particular, una pequeña peluquería antigua del barrio de Caballito, que luego del horario de cierre de atención al público se convierte en escenario de una obra teatral. Pensemos en que las acciones allí representadas pueden generar un juego de nuevas convenciones de recepción a los espectadores-ciudadanos asistentes y a los vecinos que las observan al pasar por su vereda durante tal representación. Esta práctica interventora permitiría iluminar e imprimir sobre ese espacio cotidiano nuevos significados a partir de las nuevas maneras de mirarlo, comprenderlo y habitarlo, como consecuencia de la innovación semántica del plano ficcional acontecido. De esta manera, la ciudad como escenario posibilitaría este tipo de acciones extraordinarias, porque es en su espacio público donde –además de las conductas cuasi predecibles que mantienen tácitamente a diario la convivencia interpersonal– tiene lugar lo accidental, lo impredecible, lo subalterno.

En el siguiente trabajo nos proponemos reflexionar sobre el espacio público y las prácticas alternas que invitan a mirar la ciudad de otra manera, como las representaciones teatrales que suceden en espacios no convencionales y recurren voluntariamente a la intervención de lugares de usos cotidianos no específicamente teatrales. Tomaremos como ejemplo la obra teatral de Andrés Binetti, *Proyecto Posadas*, que bajo la dirección de Michelle Wejcman acontece semana tras semana en una peluquería, para pensar a partir de ella cómo lo accidental irrumpe el ritmo cotidiano habitual de la ciudad. A partir de este empleo artístico extra-cotidiano nos preguntaremos acerca de la yuxtaposición espacio-temporal

que se instala entre ambos usos durante la presentación y la representación ¿Qué espacio se construye y es transitado como ficción y cuál es el límite de éste con el de la realidad? Y ¿qué tiempos ficcionales se superponen y transcurren paralelamente al de la vida cotidiana de ese lugar? Como consideramos que es difícil determinar dónde comienza uno y dónde otro, creemos que esta superposición espacio-temporal aporta un espacio-tiempo tercero, fruto de aquellos dos niveles (el ficcional y el real fáctico) puestos en relación a partir de la teatralidad desarrollada.

Asimismo, la particularidad que aporta la obra elegida –además de responder a la problemática planteada– se debe a su nivel ficcional. La acción transcurre en dos tiempos (1977 y 2013/4), uno por cada acto, pero ambos en un mismo espacio, la peluquería. Así, en este juego de superposiciones espacio-temporales indagaremos la construcción de la liminalidad difusa entre lo que es pasado y lo que es presente, entre lo que puede ser considerado ficción o ser parte de la realidad. Observaremos los pliegues y grietas que operan en la construcción del sentido en este tipo de obras de intervención urbana para intentar diseminarlos y así comprender cómo el sentido se estructura a partir y a pesar de ese espacio tiempo resemantizado.

Conceptualizaciones en torno al espacio público: entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano

“Lo cotidiano es lo que nos da cada día (o nos toca en suerte), lo que nos preocupa cada día, y hasta nos oprime, pues hay una opresión del presente (...) se trata de una historia a medio camino de nosotros mismos, casi hacia atrás, en ocasiones velada (...) semejante mundo nos interesa mucho (...) lo que nos interesa de la historia de lo cotidiano es lo INVISIBLE” -Paul Leuilliot, 1977-

Claro está que los discursos y miradas sobre la cuestión urbana atienden a tópicos de larga trayectoria y que han sido analizados por diversas disciplinas como la sociológica, la filosófica, la política, la semiológica, la literaria y la antropológica, entre otras tantas. Esta multiplicidad teórica desplegada en torno a la significación del concepto *ciudad* ha generado que hoy no se trate de un objeto decodificado únicamente por la urbanística o la arquitectura, sino que también sea plausible de ser analizado desde proyecciones más amplias e interconectadas entre sí. Fueron los estudios realizados posteriormente a la

década del '60, luego de la posguerra europea, los que introdujeron otros modos de pensar la ciudad dejando de lado aquellas miradas hegemónicas y modernas –de la ciudad como receptáculo dado–. Estos trabajos dieron lugar a discusiones en torno a lo particular e individual de lo urbano, incorporando ideas y reflexiones ligadas al universo de lo cotidiano y a la experiencia –entendida como posibilidad de ser “compartida socialmente” (Ballent, Daguerre y Silvestri, 1993: 64)–. Así, la *ciudad* se ha vuelto un concepto atravesado por numerosas miradas que, presentes en los debates actuales de los estudios culturales, marcan la contemporaneidad de su condición como objeto de estudio, vivo y en permanente transformación.

Las situaciones urbanas extracotidianas surgidas a partir de una intervención artística también generan nuevos flujos de movimiento a la fluctuación constante de la ciudad. Generando nuevas semánticas, se corresponden con una dimensión estética de lo urbano al proponer un acento sobre la sensibilidad perceptual que requiere de otras habilidades interpretativas y evocativas. Pasear por Buenos Aires, saliendo del adormecimiento visual que producen los recorridos y tránsitos cotidianos para observar sus fachadas, cúpulas, ventanas y formas arquitectónicas con mayor detenimiento sería experimentar tal dimensión. Concebir nuevas miradas sobre lo que está allí, afuera, que da forma a nuestros espacios públicos compartidos sería un acto de interpelación visual que implica experimentar una temporalidad diferente, la que instala la obra y su materialidad artística. Captar sensorialmente lo imperceptible cotidiano propone abordar “una sensibilidad aguda para la percepción del espacio, del espacio urbano como metáfora, como un jeroglífico a través del cual es posible descifrar el pasado y el presente de una sociedad” (Jordao Machado, 2008: 97).

Entonces, si los modos de mirar son construcciones sociales estrechamente ligadas a las coyunturas dadas (Berger, 2004), el arte tendría la capacidad de despertarlas, de modificarlas y, por lo tanto, de reescribirlas en tanto relato. Otros modos de mirar y focalizar, pero también de transitar los espacios urbanos, de eso se trata.

Una gran ciudad construida según las reglas de la arquitectura y de pronto, sacudida por una fuerza que desafía los cálculos

(V. Kandinsky, Fluctuación de la ciudad -1969)¹

Si bien el espacio público de la ciudad se presenta como un constructor social que funciona a diario como escenario de actividad circulatoria y movilizatoria de los ciudadanos, donde se presupone un orden regulatorio habitual, allí también pueden aparecer otros movimientos capaces de alterar dicha estabilidad. Dice Manuel Delgado (2007) que cuando estos cortes ocurren estaríamos hablando de auténticas *coaliciones peatonales* en las que el transeúnte adquiere un protagonismo inusitado de viveza, dejando de lado la dispersión habitual:

una exaltación (...) que le permite una justa –por mucho que momentánea– revancha de todas las desconsideraciones de que es constantemente víctima. Se trata de episodios en los que ciertas vías (...) ven modificando de manera radical su papel cotidiano y se convierten en grandes recintos abiertos consagrados a prácticas sociales colectivas de carácter extraordinario (2007:159).

Sea a partir de manifestaciones, protestas o reclamos sociales, fiestas o festejos populares, procesiones religiosas, espectáculos al aire libre, u otros tipos de prácticas con las que la ciudadanía se expresa, el espacio público también habilita usos extra-cotidianos u “ocasiones excepcionales” (Delgado, 2007:159) que interrumpen las actividades ordinarias esperables y permiten habitar o mirar la ciudad desde otro lugar. Cuando estas ocurren, la configuración social que rige cotidiana, espacial e interpersonalmente –a partir de la dispersión de los transeúntes– se ve suscitada y el anonimato propio de esta esfera se altera. Esta reconfiguración de roles se puede dar a partir de la participación o de la observación de estos eventos. Es decir, las conductas ordinarias prontamente se actualizan y la convención de percepción entre los sujetos se modifica, reconfigurando actores y espectadores dentro de un mismo espacio escénico: la calle.

En efecto, las intervenciones artísticas que utilizan el espacio público como escenario marcan esa especie de arritmia dentro del sistema circulatorio habitual, generando un margen de imprevisibilidad del que también es parte la propia agitación urbana. Y como un *tiempo accidentado*, incongruente, ilegítimo, se manifiesta como un lapsus del sistema (De Certeau, 2007:129). Esta elipsis podría relacionarse con lo que Miguel Ángel Aguilar señala

¹ DE CERTEAU (2007: 122) y en VIVAS I ELIAS (2005: 64).

como disrupción: aquella capacidad de uso que se puede dar en los espacios abiertos urbanos al ser utilizados y convertidos efímeramente en otra cosa (2006:144). A saber:

Una acción desde el ámbito de lo artístico supondría, al menos en teoría, realizar una reflexión múltiple sobre el espacio, los objetos que lo componen y los “efectos” buscados (...) Esto señala, en su escala, el potencial de los discursos artísticos en el ámbito urbano al ampliar la gama de lenguajes con los que pueden nombrarse las experiencias comunes al tiempo que se propicia la creación de un vínculo social, un nosotros, desde la apropiación de objetos que en principio pueden parecer enigmáticos, y ése es tal vez su poder (Aguilar, 2006: 145-146).

La condición urbana se constituye en gran medida a partir del plano de lo esperable cotidiano, dejando lugar a que, aunque menor sea, lo disruptivo también aparezca. En esos instantes en que lo inesperado sucede, lo urbano se vuelve metaurbano, es decir, habla de sí mismo, al ser visto desde otro lugar y refocalizado como contexto de acción. Los graffitis, murales, esculturas, monumentos, performances, instalaciones, danza contemporánea², hasta fragmentos de arquitectura propiamente dicha, que eligen al espacio público como objeto de su acción pueden ser denominados *arte público* (Baudino, 2008) –dentro de un terreno de debate actual con diferentes acepciones y observaciones³–. Arte que irrumpe en el ritmo acostumbrado que subyace previamente en el espacio público, generando una disrupción del espacio-tiempo cotidiano hegemónico –como transgresión del orden dado–. Y al tiempo que propone otras miradas, impone sus propias reglas –mientras las crea– invita a reflexionar sobre la experiencia cotidiana.

² Se hace referencia a: Ciudadanza (Festival de Danza realizado en Paisajes Urbanos) que apuntó al patrimonio paisajístico y arquitectónico de Buenos Aires recuperado –que en cuyas dos primeras ediciones (1999 y 2009) contó con el apoyo gubernamental para intervenir algunos escenarios de La Boca, Puerto Madero, Costanera Sur, el Rosedal y Parque Centenario– y a Sitelines, grupo producido por Nolini Barretto –que desarrolló intervenciones para llegar a la gente en “unusually spaces” convertidos en escenarios, tales como estaciones de trenes, puentes, puertos neoyorkinos–. En ambas producciones el medio ambiente logró ser visto desde otro lugar. Según los realizadores de Sitelines, todos se benefician –“everybody benefits”, entrevistas filmadas y disponibles en www.lmcc.net–, porque intervenir espacios públicos es un beneficio para los que lo hacen, tanto como para quienes lo presencian. Ese interés puesto en la captación de gente, e incluso en llevar la danza a quienes nunca hubieran o hubiesen asistido al teatro, resulta estético. Por ejemplo en la performance “Dresses of transformation” (intervención al puente de madera del South Cove in Battery Park City, en Agosto del 2009) podía verse en escena la multiculturalidad que una metrópoli como Nueva York propone como paisaje social, en la cual la diversidad de etnias que habitan en esa ciudad se representaba con el baile de doce bailarinas de diferentes razas, que cruzaban el puente vestidas con modelos autóctonos durante un mediodía cotidiano.

³ Algunos retomaban la cuestión a partir de la relación de responsabilidad que se establece entre el artista y su sociedad, donde hacer uso del espacio circundante demuestra una faceta artística responsable respecto de su coyuntura; otros atienden a la idea de generar obras momentáneas y efímeras como parte de una interpelación ciudadana buscada desde lo fugaz. De un modo u otro las reflexiones sobre el arte público articulan necesariamente una relación entre lo material y lo inmaterial, entre lo cotidiano y lo extracotidiano, entre lo permanente y lo efímero incluso entre lo fijo y el posible movimiento.

Fue durante las últimas décadas siglo XX que las grandes ciudades habilitaron ese empleo del espacio público como materialidad y problemática artística⁴. Estas prácticas, de algún modo, se preocuparon por incrementar las capacidades perceptivas de los transeúntes, llevando adelante una exploración del espacio cotidiano a partir de un redescubrimiento de la ciudad como escenario, texto o soporte. Es decir que funcionaron como una realidad paralela sobre la realidad material arquitectónica de la ciudad. Porque accionar sobre lo urbano es también constituirlo.

Algo de este orden ocurre con *Proyecto Posadas*, obra teatral⁵ que elige como escenario una peluquería y su correspondiente vereda. Con su acción artístico interventor suspende y resemantiza ese lugar desde la ficción, habilitando un juego de miradas y roles reconfigurados en el que la peluquería, necesariamente, adquiere otro significado –no el habitual– a partir de la teatralidad instalada. Pero ¿quién otorga esa transformación espacio-temporal y para quién? Y ¿cómo funciona la yuxtaposición entre lo cotidiano y lo extracotidiano? Veamos.

La obra como texto: análisis de su cruce espacio-temporal

Para comenzar a abordar los diferentes cruces entre lo cotidiano y lo extracotidiano que propone esta intervención teatral resulta necesario, en primer lugar, examinar su argumento. *Proyecto Posadas* es un texto dramático escrito por Andrés Binetti en el que se tematiza el paso del tiempo, los ideales y utopías de diferentes momentos socio-históricos y la capacidad e incapacidad de reconstruir ese pasado a partir de la configuración del relato. Asimismo ficcionaliza la cuestión de la militancia política en los años 70 desde una mirada particular: retoma al Posadismo –derivado del troskismo– a partir de quien fuera

⁴ Se pueden mencionar: las variables espaciales de la escritura automática de la visita-excursión de los dadaístas y la deambulación de los surrealistas en pos de encontrar con el vagabundeo diversos signos urbanos; los letristas del grupo Cobra y los Situacionistas –que practicaron la *deriva psicogeográfica* como apropiación poética como “forma de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica del paso fugaz a través de ambientes diversos” (citado en Delgado, 2007:76)–; los artistas de los ‘60–tales como Richard Long o Tony Smith– para los que caminar era pensar con los pies como si el suelo fuese un gran lienzo; el grupo Fluxus que con sus free-fluxus-tours propuso paseos colectivos por Nueva York (Delgado, 2007:76-77); o los Vivo-dito de Alberto Greco, realizados en varios lugares, como por ejemplo la calle Florida de Buenos Aires, entre 1962 y 1965.

⁵ Texto dramático de Andrés Binetti, dirigido y estrenado en julio de 2013 en la barbería peluquería La época, ubicada en la calle Guayaquil 877, en el barrio porteño de Caballito.

su líder, J. Posadas⁶. La acción se estructura en dos actos, uno que transcurre en 1977, cuando un grupo de militantes posadistas reunidos clandestinamente en una peluquería –luego del cierre del horario de atención– esperan la llegada del líder para festejarle su cumpleaños, y uno segundo que ocurre en la actualidad cuando un grupo de jóvenes estudiantes de cine llegan a la misma peluquería con el propósito de realizar un documental sobre el posadismo, entrevistando a una antigua militante que trabaja allí, Victoria.

A simple vista la trama se configura a partir de dos temporalidades distintas pero ocurridas en un mismo espacio ficcional, la peluquería. Asimismo, el intervalo entre actos propone una elipsis temporal, que será recuperada por aquel personaje del segundo acto, quien carga con el paso del tiempo, a modo de deíctico temporal. Victoria, una de las militantes del primer acto, será quien retome la acción del paso del tiempo en el segundo, al encontrarse ya con unos 60 años de vida. Además, ella será la encargada de completar aspectos de la trama que quedaron inconclusos con el cierre del primer acto, como por ejemplo recuperar –verbalmente– aquello que ocurrió dramática e inmediatamente posterior a este.

Podemos decir que en el texto de Binetti el tiempo socio-histórico se tematiza como interconexión entre pasado y presente y en las circunstancias dadas de los personajes, en la jerga y modismos verbales propios a ambas temporalidades atravesadas. El personaje de Victoria será quien proponga un contraste y/o comparación entre las dos generaciones representadas a partir de su contemporaneidad. En este sentido, según Paul Ricoeur, “La noción de generación (...) ofrece el doble sentido de contemporaneidad de una “misma” generación, a la que pertenecen juntos seres de diferentes edades” (2008:509). Si bien Ricoeur retoma este concepto para plantear cómo se construye la memoria transgeneracional –fenómeno que garantiza la transición entre historia aprendida y la

⁶ J. Posadas (Homero Rómulo Cristali Frasnelli) fue un dirigente trotskista argentino. Nació en 1912 y falleció en 1981. Antes de ser dirigente del Partido Socialista Obrero fue jugador de fútbol de Estudiantes de La Plata, zapatero y cantante de tangos. En 1970 el posadismo formó su propia Cuarta Internacional conocida como la Cuarta Internacional Posadista. En 1958 se presentó en las primeras elecciones legislativas durante el gobierno de Arturo Frondizi y tuvo 37.742 votos. En 1968 él decía: “Hay que convocar a las masas, crear las condiciones para derrumbar el capitalismo y la burocracia de los estados obreros e instaurar el socialismo. Es necesario decir a los seres de otros mundos, si aparecen, que deben intervenir ya, colaborar con los habitantes de la Tierra para suprimir la miseria, es necesario hacerles ese llamado”.

memoria viva en una sociedad a partir del relato oral de los mayores– aquí nos permite observar las referencias espacio-temporales que sitúa el personaje anclaje: Victoria intenta retrotraerse a ese pasado mítico al relatárselo a una generación distinta a la de ella, los jóvenes que llegan a filmar su documental. Así, este entrecruzamiento de tiempos, memoria, historia y política, da cuenta de un pasado que se inscribe directamente en el presente donde la convivencia de generaciones plantea una reflexión más amplia sobre los puntos de vista ficcionalizados. En relación con esto, la gacetilla de prensa agrega que:

Proyecto Posadas cuenta dos momentos. Uno en los años '70, cargados de militancia y clandestinidad; y otro anclado en el presente que aborda la ficcionalización y dramatización de la memoria, a través del pragmatismo de un proyecto cinematográfico. Ambos proponen reflexionar sobre ¿cuáles son las consecuencias de aquello que sucedió?, y en definitiva, ¿qué quedó de todo eso? A través del teatro, Proyecto Posadas indaga la articulación entre el arte, la política y la militancia setentista pero con una mirada particular, funcionando como una excusa para pensarnos en la actualidad.

La intriga se despliega, entonces, a partir de un eje que cruza la espera con lo temporal histórico y dialéctico de ese pasado que vuelve constantemente como síntoma pero, ¿qué entendemos por historia reconstruida a partir del relato? Georges Didi-Huberman dice que la historia “no parte de hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en un saber presente del historiador” (2011:155). Es decir, Huberman entiende al pasado como un hecho de memoria, como un hecho en movimiento. Entonces, cuando decimos que en esta obra se abordan aspectos de nuestra historia nos referimos a ese movimiento que captura hechos pasados y los construye desde el presente. Una memoria “anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo” (2011:60), que termina revelando la manipulación del tiempo que el autor Binetti –cual historiador– realiza en la trama como proceso dialéctico.

Los diálogos y la dinámica del primer acto establecen una espera y a partir de lo preparativos sobre el arribo utópico del líder. El tiempo se vuelve cíclico y la posibilidad de fiesta, un intento frustrado o fallido a partir de los desórdenes acontecidos. El segundo acto, por su parte, propone un reflejo del primero al establecer un juego con los nombres de los personajes y la acción por reconstruir. El tiempo en este acto se dilata en pensamientos

internos de los personajes, mientras la acción como herramienta política de la década que atraviesa el primer acto, se diluye y se traduce en esa psicología introspectiva. Los personajes del segundo acto no saben de política, y a partir de ello se alejan de los de primero porque no accionan por convicción, sino que su accionar apunta lúdicamente a cumplir y aprobar un trabajo supuestamente menos comprometido. Será la búsqueda por documentar una dramatización y una recuperación de esa memoria y de ese tiempo pasado –como un viaje en el tiempo para recordar lo que allí sucedió– lo que los modifique finalmente. Cabe destacar que lejos de abordarse con solemnidad o melancolía, la trama de Binetti otorga humor en momentos claves y sin descuidar la tensión entre sucesos, también aporta la emoción necesaria devenida a partir de las evocaciones.

De esta manera, pasado y presente se vuelven dos polos del argumento, pero que, entrelazados, aportan un espacio-tiempo tercero fruto de los dos: el ficcional que los configura. Aspectos temporales que vehiculizados por los diferentes sistemas de signos de la puesta en escena colaboran y refuerzan ese carácter anacrónico de las imágenes y trama presentada.

La puesta en escena en formato museo: entre el anacronismo de lo objetos y la intervención artística

En el campo de la arquitectura el concepto de *intervención* alude al mejoramiento, transformación o reconstrucción de algún rincón urbano, mientras que en el campo de las artes escénicas este es entendido como una participación precisa, única y fugaz que genera una modificación (leve) en el espacio donde se produce (Diéguez Caballero, 2007). Intervenir tiene que ver, entonces, con imprimir de otros usos a algo que ya está dado, es decir, hacerlo capaz de devenir en otra cosa. A partir de una performance urbana o una representación teatral, el espacio y sus sujetos cotidianos se ven modificados –instantánea y momentáneamente– en escenario y en espectadores. La modificación de la mirada acostumbrada sobre esa porción de la ciudad intervenida desestabiliza el orden y sentido cotidianos dando lugar a que las “grotescas petrificaciones conceptuales” (Vedda, 2008) se

diluyan en pos de una visualización más amplia, es decir, generando sobre ese espacio un espacio poético instalando un despertar⁷.

Mirar y habitar la ciudad de otro modo es lo que propone la puesta en escena elegida en tanto intervención. No es la calle específicamente la que se transgrede con su uso, sino un local comercial, luego de su horario de atención y su vereda. La comunicación con ese afuera público es constante ya que los propios vecinos que pasan por allí cuando todo esto sucede, también se convierten en actores que dan forma al paisaje urbano. No sólo por la presencia de éstos, sino también por la posibilidad de intervenir un espacio tal cual es, la ciudad es vista de una manera diferente por quienes asisten a ver la función de esta pieza teatral, pero también una forma diferente de experimentar el acontecimiento teatral. En este sentido, *Proyecto Posadas* propone una enunciación distinta, a nivel conceptual y perceptivo, que el provisto por una sala teatral convencional. En tanto expresión *contextual* (Paul Ardenne, 2006)⁸ deposita su interés en el entorno urbano y en la relación que se establece entre la obra, el público y sus realizadores. La elección espacial de Wejzman propone otras formas de consumo de lo teatral en nuestra ciudad. Su intervención genera un espacio escénico situado fuera de los circuitos esperables de teatralidad más convencional, en una cuadra bastante comercial durante la jornada diurna. Al aproximarse el horario de función, los demás comercios de la cuadra comienzan a bajar sus persianas, mientras que algunos gastronómicos suelen permanecer abiertos. Si bien el tránsito de gente también mengua, siempre hay quien pasa por allí durante la acción dramática y genera nuevas atenciones en la mirada de los ciudadanos espectadores que observan la escena.

A diferencia del espacio privado –la vivienda o el hogar– en el que se espera cierta certidumbre o estructura propia del adentro o de lo cerrado, la vía pública se construye como un afuera en común, donde tiene lugar el acontecimiento, la ambivalencia y la extrañeza. Lo público y lo privado serían dos esferas o ámbitos sociales que se diferencian

⁷ Ese “despertar” la conciencia de las masas sobre un ámbito cotidiano, puede encontrarse también en otros autores como Kracauer –desde su noción de “analogía” con potencialidad subversiva para liberar las petrificaciones conceptuales que rodean a la ciudad–; también en Simmel – desde su noción de “alegoría” como método cognitivo para descifrar el jeroglífico de la ciudad- y hasta aproximarse a la noción misma de “distanciamiento/extrañamiento” en Brecht, en donde la des-automatización de la mirada cotidiana, tiene por objeto la reflexión de la escena, la acción de pensar y cuestionar el tiempo presente.

⁸ PÉREZ ROYO (2008:15).

por un umbral –tal como explicara Georg Simmel a principios del siglo XX⁹– por un salir a la intemperie, a lo abierto, como posibilidad de cambio. La privacidad de uno se enfrenta con la posibilidad de exposición total del otro, y es en ese cambio que los sujetos se protegen mediante el anonimato y el disimulo. *Lo público*, a diferencia de lo privado, es lo colectivo/común; lo visible/manifiesto y lo accesible/abierto para todos (Rabotnikof, 2008). Mientras que lo *semipúblico*, sería una instancia intermedia entre ambos, generando otro tipo de relación con el entorno urbano. Al estar dotado de puerta, techo, paredes, y vidriera el local comercial-peluquería, alberga una actividad de sociabilidad determinada, destinando y enmarcando una dirección en las conductas y en el uso específico. Allí dentro, los ciudadanos “suelen mantener entre sí una relación poco formalizada y (...) pueden participar en una interacción relativamente focalizada (Delgado, 2007: 32). Sin embargo, esta peluquería-museo estaría dotada de dos usos específicos, cortarse el pelo y poner en valor los objetos exhibidos. Y a estos se les suma un tercero: convertirse en escenario para la acción teatral, utilizando además la porción de espacio público que comprende su extensión hacia la vereda.

Entonces, este espacio semi-público vuelto escenario plantea detenernos en un cruce temporal de tres tiempos: 1) el cotidiano de ese espacio real fáctico, al tratarse de una peluquería; 2) el extracotidiano devenido dramáticamente por el texto de Binetti que escénicamente se instala como tiempo otro ficcional; y 3) el museístico que aporta la carga y puesta en valor de los objetos allí expuestos. Veamos cada particularidad.

La peluquería barrial se encuentra a una cuadra de la estación Primera Junta, y funciona como tal de lunes a sábados de 10 a 20hs –con una interrupción de 14 a 16hs–; su dueño y peluquero anfitrión, Miguel Ángel Barnes, autodenominado el último “conde de Caballito”, hizo de este lugar un espacio emblemático y único en Latinoamérica por el tipo de objetos allí expuestos y conservados. Se trata cuantitativa y cualitativamente de un espacio singular: un museo barbería de comienzos de siglo, que ha sido declarado Sitio de interés cultural por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires y por la presidencia de la Nación Argentina, donde los barberos reciben a los clientes masculinos con trajes de épocas pasadas.

⁹ Ideas que también trabaja MANUEL DELGADO (2007).

Entre los múltiples objetos de barbería que habitan y colman las altas vitrinas y paredes pueden encontrarse diferentes clases de tijeras, secadores de pelo, jabones, gilletes, gomina, frascos de colonias y perfumes que se conservan en sus envases y contenedores originales, saliveras, teléfonos –uno de Entel que data de 1910–, un piano francés de 1907, un gramófono de 1887, un matafuego de bronce, una pileta para preparar la crema de afeitar, varios toalleros antiguos, pulverizadores, una caja registradora muy antigua (¡que funciona!) y hasta sillones de diferentes épocas –entre ellos uno de madera con esterillas de ratán de la India de 1899 y otro que perteneció a la tienda Gath y Chávez de 1905, además de sillas para niños del siglo XIX–, entre otros tantos miles de artículos expuestos en muy buen estado.

Sobre este escenario de urbanidad cotidiana, resemantizado como museo viviente, se monta el texto de Binetti, cuya temporalidad dual se ve reflejada a partir de un tercer tiempo propuesto a partir del espacio intervenido. Este se podría traducir en pasado pluscuamperfecto de aquel pasado anclado en 1977, ya que los objetos, como mencionábamos, datan algunos de principio de siglo XX. No obstante, no desentonan con la época narrada, sino que completan el aura de antigüedad que rodea y alberga a toda la acción dramática, al tiempo que la intensifican. Entonces, el carácter temporal de antigüedad y de recuperación del pasado que se intenta retomar desde la trama dramática también es traducido a partir de la atmósfera que propone el espacio elegido. Objetos pasados y museísticos recrean un escenario que es en sí mismo un testigo del paso del tiempo, sobre el que, como dijimos, la trama también vuelve. Estos objetos anacrónicos refuerzan el carácter temporal pretérito del discurso, y proponen una memoria activa por parte del espectador. De esta manera, podemos decir que así como “en el espacio se puede leer el tiempo” (Schlögel, 2007)¹⁰ en esta ocasión, en los objetos también se puede leer.

Por otro lado, la puesta de Wejcman utiliza otros sistemas significantes en la misma dirección semántica, que apelan a una redundancia y refuerzo del signo teatral. El vestuario, el maquillaje y los peinados de los personajes –en ambos actos– también funcionan como materiales dramáticos y déicticos temporales de la acción transcurrida,

¹⁰ SCHLÖGEL, Karl (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela.

como “fuentes de información y significación dinámica” (Trastoy-Zayas de Lima, 2006). El primer acto se apoya en una paleta de colores pasteles y suaves, como sepias, celestes, marrones claros, beige añejos, los cuales son contrapuestos a la paleta oscura y más saturada del segundo: rojo, negro y blanco. Sin embargo, cabe aclarar que es el personaje transitorio entre un acto y otro –Victoria– quien mantiene la misma gama tanto en uno como en otro, como déctico del anclaje temporal de ese pasado que permanece. En este sentido, según Trastoy y Zayas de Lima:

El vestuario se constituye en obra de arte como material dramático, productor de teatralidad: ayuda a la construcción de un personaje, guía la lectura de una situación, manipula la atención del espectador, refuerza el mensaje verbal; es en resumen, fuente de información y significación dinámica (2006:88).

Espacialmente la intervención teatral se construye a partir de esa liminalidad difusa entre lo cotidiano y lo extracotidiano ficcional, al tiempo que propone una lectura temporal bastante singular en la vale la pena detenernos. Son otras formas de percepción no convencionales a la de una sala teatral tradicional las que se ponen en juego durante *Proyecto Posadas*. Por su parte, el comercio de Miguel Ángel Barnes consta de dos sectores, el de la barbería propiamente dicha, y otro que funciona como bar donde hay mesas y sillas. Ambos están levemente separados por una pared de vidrio que permite la visualización entre sí.

En su puesta, Wejcman arma la platea del lado de las sillas, y donde se encuentran los sillones para cortar delimita el espacio escénico de los actores. A modo de pecera que encierra y delimita el espacio transitado ficcionalmente, este segundo sector cuenta también con una pared de espejos que propone un interesante juego de miradas entre los espectadores y actores que permanentemente son reflejados durante la acción. Los actores juegan con ese reflejo pero los espectadores también pueden hacerlo. Un cruce de miradas que por momentos genera distancia para con la escena, pero también inserción en ella al ser parte del encuadre de la acción.

Claramente, cuando comienza la teatralidad, la figura del espectador y las coordenadas de percepción involucradas deben ser ampliadas para la expectación del suceso (Pérez Royo, 2008: 13). Como en cualquier ámbito público intervenido extracotidianamente, la atención no sólo se orienta hacia la escena construida, sino que indefectiblemente también es

condicionada por el espacio circundante, donde teatro, espectador y espacio compartido tienen incumbencia fundamental.

La mirada observadora para las artes escénicas ocupa un lugar primordial. Esta es la encargada de instaurar la “teatralidad” del acontecimiento y de registrar esa realidad otra, ficcional, como dispositivo escénico que transforma un “hecho cotidiano” en un “hecho teatral”, tal como coinciden Ileana Diéguez Caballero (2007) y Josette Féral (2003)¹¹.

En este momento, el espacio público circundante resulta condicionante y determinante para la obra, habilitando –para los transeúntes– diferentes locaciones de espacio-tiempo dentro de la urbe cotidiana. De un modo u otro, esta elección espacial genera un acceso ilimitado de espectadores no usuales, “no domesticados” (Pérez Royo, 2008: 18), que plantea una tensión entre la política y la especificidad espacial de la esfera pública ocupada.

La vidriera del local que da a la calle permanece baja del lado de los actores durante el primer acto –hasta una cierta altura, porque debe dejar un margen para el ingreso de los personajes a la escena–, mientras que en el segundo permanece recogida, dejando ver la vereda y su vista usual. Al quedar abierta, los vecinos que pasan durante la función pueden observar todo el interior del local y la acción dramática allí desarrollada. A partir de esta visualización permitida, en una de las funciones un vecino que no advirtió la teatralidad manifiesta, realizó una denuncia policial, al observar que dentro del local había personas con armas. Así fue que apenas iniciado el intervalo, sucedió el abordaje de ocho policías de la comisaría barrial, respondiendo a la denuncia realizada. La directora, mediante una explicación de que se trataba de una obra teatral, tuvo que mostrarles las armas de juguete para tranquilizarlos de que nada extraño estaba sucediendo. Esto ha sido recuperado por una de las numerosas críticas que tuvo como repercusión periodísticas la puesta en escena *“Aquellos que pasan por la puerta, se detienen, espían, y ya cayó algún que otro patrullero, acatando llamados telefónicos acerca de que algo extraño estaba pasando”* (Teit, 2014).

¹¹ La propia etimología de la palabra “teatro”, en la noción occidental, es la que despliega un recorrido relacional entre estas prácticas de mirar, contemplar y diferenciar la realidad de la ficción. Del griego *theatron*, *thea* que significa “una vista” y *theasthai* que significa “ver”, devienen *thauma* “algo que obliga a mirar, una maravilla” y *theorein* entendido como “mirar”. Además *theorein* se relaciona con *teorema*, “espectáculo y/o con especulación” (Richard Schechner, 2000). Etimología que sirve a Schechner para presentar a las performances como ciertas digresiones de prácticas no aristotélicas.

Aún cuando el límite no sea tan explícito, es de preveer que los transeúntes puedan suponer que algo extraño está ocurriendo. Dialécticamente, la intervención hace de lo espacial conocido un lugar extraño, mientras que las temporalidades (real y ficcional) se superponen en una *liminalidad* (Diéguez Caballero, 2007) confusa. Es decir, el límite entre una y otra es parte de la exploración sobre las formas urbanas y su posible percepción (Baudrillard, 2001: 40).

Otra de las críticas evoca esta liminalidad particular:

Mientras los intérpretes envuelven con su historia setentista, a dos metros de distancia para el colectivo 49 y la gente que camina por la vereda se asoma o mira de reojo. El fuera de escena de esta obra es la calle misma: golpear la cortina metálica para entrar en la peluquería o fumarse un cigarrillo en la vereda con situaciones que contempla el espectáculo y que genera un cruce de géneros y estilo permanente (muestra como algo viable que la ficción se roce con la realidad de quienes pasan por la calle y se vale de espacios útiles en la cotidianeidad para construir una historia potente. El lugar eleva la propuesta y es la génesis del drama (Méndez, 2014:44).

Entonces, durante la función no se omite la relación con el espacio público cotidiano. Tanto los transeúntes testigos, como los actores y espectadores desde el interior del local, emplean la vereda como parte de la acción, como escenario de esta práctica extracotidiana. Nuevamente el cruce entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano se establece como posibilidad para generar otras lecturas sobre lo espacial intervenido y como telón de fondo, lateral, de la propia escena. Así, el espacio escénico se extiende a la calle a partir de la mirada y acción de los actores durante el segundo acto: cuando se los ve llegar para entrar a escena, cuando miran el paso de los colectivos o el camión de basura (que interfieren como filtración de sonido durante la filmación del documental), o bien cuando Victoria sale a fumar un cigarrillo –como mencionábamos en la cita de Méndez precedente–. Todo esto vuelve a la calle cotidiana en escenario expandido para la acción, y por lo tanto parte de la trama en sí misma. Ejemplos que reflejan parte del modus operandi de la instalación ficcional.

Por otro lado, la intervención vuelve al espacio público como un paisaje para ser observado de otro modo. Si todo espacio público es un espacio *político* por condición, al estar ligado a una idea de territorio, poder y bio-política, el espectador que está sentado dentro de la peluquería puede observar pasar a la gente y construir un relato distanciado de su propia realidad. Tomar conciencia de ello es algo que también se plantea la obra a nivel argumentativo.

Como un recinto estructurado por la autodisciplina, el espacio público posibilita el encuentro y la sociabilidad de los ciudadanos, porque es en ellos donde las conductas urbanas se establecen y adquieren sentido a partir de una construcción social y simbólica, producto de una combinación entre prácticas sociales, usos y actores capaces de nombrarlos, apropiarlos y definirlos (Jodelet, 1986). Por ello, se comprende cuán importantes son a nivel social y colectivo, como así también la incidencia que pueden adquirir en las construcciones de imaginarios sociales. Lugares para la representación y la expresión colectiva de la sociedad, por lo que también son los que albergan la posibilidad de conflicto. En este sentido, toda intervención artística en espacios públicos conlleva en su manifestación pública un gesto político por el hecho de salir del museo o de los espacios convencionales de exhibición. Plantear esta mirada crítica es parte de la transformación visual y conceptual propuesta por la obra aquí analizada.

La acción del artista que elige utilizar este tipo de especialidad urbana, en este caso Wejman, aporta una relación entre el tiempo actual de creación de la obra y la historia pasada de ese espacio público, generando creatividad y dándole nuevas formas. Es la obra la que dialoga con el espacio urbano circundante como elemento reflexivo, al tiempo que lo mejora al otorgarle un matiz estético-perceptual que ayuda a valorarlo desde sus propias posibilidades espaciales¹².

Finalmente, en otro artículo periodístico de Sebastián Ackerman, la propia Wejman relata que:

“muchos vecinos incluso nos dijeron que pasaban todos los días pero no se habían dado cuenta del lugar”, advierte. Y nota que, sobre todo en las primeras funciones, el público estaba un poco perdido respecto de qué tenía que hacer: “Se quedaban en la calle, preguntaban si podían entrar... Van preparados a algo diferente, pero con muchas dudas” (citado en Ackerman, 2014).

¹² Según Siah Armajani (2000), es en el público donde se focaliza la obra de arte, a fin de que éste “recapite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana”. Esta teorización aplicaba al término un complemento altamente democrático del espacio público, el cual comenzó a debatirse a fines de los '70, cuando el cambio de las urbes comenzaba a echar raíces y a mostrar modificaciones.

De algún modo, la intervención focaliza la mirada y resalta el lugar elegido. Pero también modifica las convenciones teatrales más tradicionales. La yuxtaposición entre diferentes tópicos: lo cotidiano y lo extracotidiano, lo real y lo ficcional, el presente y el pasado son parte de esta puesta que permite pensar en una experiencia diferente para reflexionar sobre la vida en la ciudad.

A modo de conclusión

Por lo hasta aquí expuesto, podemos conjeturar que la intervención *Proyecto Posadas* es un ejemplo artístico de intervención urbana, que propone aportar nuevas miradas y nuevas prácticas en torno de lo urbano. La teatralidad instalada, como espacio otro (Féral, 2003), corta con el anonimato propio de los espacios públicos y genera una actualización de roles bien definida dentro del local: actores y espectadores. Las sillas del lugar se vuelven butacas, la vidriera una ventana ficcional, y cada elemento adquiere un nuevo sentido, fruto de la instalación de un tiempo otro. Así, esta experiencia, al igual que otras tantas, es parte de la constitución misma de nuestro espacio urbano. Los espacios practicados a partir de estas formas extracotidianas adquieren nuevos sentidos que, luego de la intervención, se almacenarían como recuerdos de una experiencia más sensible, más estética. El diálogo mantenido durante la representación entre los ciudadanos y los artistas creadores permite una relectura de lo inmaterial que co-habita lo tangible arquitectónico percibido a diario. Por lo que las intervenciones urbanas tendrían la capacidad de alterar y reformular ese orden de sentidos originarios del espacio preexistente, resemantizándolo.

Para apreciar estéticamente estas obras se requiere de una capacidad interpretativa doble, ya que la ciudad no se oculta, sino que al tiempo que funciona como telón de fondo, se vuelve escenario de acción. Entonces, para ello resulta necesario percibir desde otra óptica aquello que rodea y contextualiza el tránsito diario, a esto nos referimos como dimensión estética de la ciudad. Las intervenciones urbanas juegan con el rol de espectador transeúnte, imponiendo ciertas resistencias a la mirada habitual del paisaje urbano que tienen dichos sujetos sobre el espacio elegido.

Como observamos, en la puesta en escena teatral de Wejcman, no se modifica nada del espacio que utiliza Barnes para atender a sus clientes¹³. Es la misma peluquería siempre. Cuando la acción teatral comienza, los veinticinco espectadores asistentes podrán desprender mediante su imaginación nuevas relecturas y miradas generadas sobre ese mismo lugar. Entonces, el tiempo real del reloj se verá suspendido momentáneamente por el inicio de ese nuevo tiempo teatral, que a medida que la noche y la función avancen podrán desdibujarse y perderse entre sí. Por ello resultará difícil delimitar lo cotidiano y de lo extra-cotidiano que rodea la acción de los personajes durante la reconfiguración del relato y la puesta en escena ficcional.

Entonces si tanto el texto dramático –de Binetti– como el espectacular –de Wejcman– construyen cooperativamente lo espacio-temporal de la obra sobre lo cotidiano habitual, ¿dónde se instalaría la teatralidad? ¿En los objetos que aportan sus historias y características formales albergando un sinfín de anécdotas y recuerdos en cada uno? ¿En la corporalidad o en el parlamento de cada uno de los personajes? Creemos que la teatralidad espacio-temporal se construye por todos estos sistemas de signos puestos en acción que, potenciados entre sí, recrean una atmósfera conjunta y la refuerzan en una misma dirección semántica. Leer el pasado en el presente, puede volverse una experiencia directa, viva, metaforizada pero también literal y urbana. La contemporaneidad y colaboración de todos estos sistemas son los que generan que el pasado y el presente sean parte intrínseca de Proyecto Posadas, donde el tiempo y el espacio, pueden ser resemantizados según cada espectador, en múltiples aristas y puntos de vista propios.

En efecto, la puesta en escena aquí analizada nos ha permitido pensar otras formas de habitar la espacialidad ciudadana. Mirarla desde su dimensión estética –en calidad de espectadores– estableció comprenderla dualmente en tanto yuxtaposición de presente y pasado, entre lo cotidiano y lo ficcional. Este breve caso analizado ha sido un pequeño ejemplo entre los múltiples que propone la fluctuación de la ciudad a diario, como espacio para lo esperable pero también para lo accidental. Se trata entonces, de observar sensiblemente sus rincones, de hacerle preguntas a las formas cotidianas habituales, y desde allí dejar desplegar otras miradas, las propias, para imprimir nuevos significados a lo

¹³ Resulta interesante aclarar que la preparación de la puesta se inicia apenas sale el último cliente del día viernes, pasadas las 20hs.

que ya conocemos. Se trata, en definitiva, de crear posibles reconfiguraciones sobre lo urbano, que aguarda a la espera de nuevos relatos ciudadanos.

¿Cómo se cita este artículo?

González, María L. (2014). Miradas extraordinarias sobre la ciudad: cuando la teatralidad interviene espacios no convencionales. *Argumentos. Revista de crítica social*, 16, 263-285. Recuperado de <http://revistasiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/index>

Bibliografía

- Ackerman, Sebastián (2014). En este tipo de teatro no es cuestión de sentarse y mirar. *Página 12*. Recuperado de:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32375-2014-05-29.html>
- Aguilar, Miguel Ángel (2006). La dimensión estética en la experiencia urbana. *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, (pp. 137-149). Barcelona: Anthropos; México: UAM.
- Armajani, Siah, (2000). *Siah Armajani*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Ballent, Anahí, Daguerre, M. y Silvestre, G. (1993). *Cultura y proyecto urbano. La ciudad moderna*. Buenos Aires: CEAL.
- Baudino, Luján (2008). Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín de Gestión Cultural*, 16. Recuperado de: [http:// www.gestioncultural.org/](http://www.gestioncultural.org/)
- Baudrillard, Jean y Jean Nouvel (2001). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, John (2004). *Modos de ver*. Madrid: Gustavo Gili.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.
- Boisson, B. (2005). "Espace public/Espaces publics" en *Théâtre Public*, No. 179, pp.15.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Certeau, M. 1980 (2007). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Diéguez Caballero, I. (2007). Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política. Buenos Aires: Atuel.
- Duque, F. (2001). *Arte público y Espacio político*. Madrid: Ediciones Akal.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación/UBA.

- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. *Psicología social III. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- Jordao Machado, C. (2008). Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y el París del Segundo Imperio: puntos de contacto. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Gorla.
- Joseph, I. (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Méndez, M. (2014). Travesía hacia una nueva realidad. *Tiempo argentino*, p.44.
- Pérez Royo, V. (ed., trad.) (2008). Danza en contexto. Una introducción. *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, (pp. 13-65). Salamanca: Universidad Salamanca.
- Ricoeur, P. 2000 (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Rabotnikof, N. (2005). *En busca de un lugar común: el espacio público en la teoría política contemporánea*. México: UNAM. Colección Filosofía Contemporánea.
- Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela.
- Teit, Mara (2014). Proyecto Posadas. *Llegás*, 183, mayo-junio, p.24.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo
- Vedda, M. (2008). Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Observaciones Urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, (pp.83-94). Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Vivas i Elias, P. (2005). *Ventanas en la ciudad. Observaciones sobre las urbes contemporáneas*. Barcelona: Editorial UOC.

La edición de los artículos del presente número ha sido realizada por la estudiante Estefanía Trabuchi en el marco de la Pasantía de Práctica Profesional en Instituciones Públicas u ONG, Carrera de Edición, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.