

La ciudad como escenario, según La Organización Negra

DOSSIER

MARÍA LAURA GONZÁLEZ

01

Este trabajo tiene por objeto estudiar algunas tensiones perceptuales que se establecen en torno de la mirada cuando performances teatrales emplean a la ciudad como su propia escenografía. Para ello focalizaremos nuestro análisis en la labor interventora del grupo teatral La Organización Negra (en adelante LON) realizada durante la década del 80 luego del advenimiento democrático. Teniendo en cuenta aquellas performances urbanas nos preguntaremos sobre el signo arquitectónico y el rol del transeúnte-espectador. Es decir, intentaremos desglosar algunas problemáticas suscitadas cuando un ámbito público, cotidiano y conocido, se vuelve escenario de una intervención teatral.

1. Genealogía del grupo en cuestión

Colmada por un despertar artístico multifacético iniciado con el advenimiento democrático de 1983, la década del '80 albergó artes por todas partes. Sótanos, casas, galpones, lugares *under* aparecían como recintos de manifestaciones que, sumados a espacios públicos intervenidos, fueron el reflejo de una necesidad por dejar atrás el periodo de dictadura militar precedente. Los aires democráticos expresaron un nuevo respiro. Plazas con grupos de teatro callejero, músicos, mini intervenciones por los barrios, festejos al aire libre, fueron algunas de las propuestas que el espacio público albergó y que colaboraron para que ese espacio volviese a cobrar confianza entre los ciudadanos. Porque, el simple hecho de transitarlo ya adquiría nuevos sentidos. Así, la dictadura había quedado atrás, y las ganas de festejar tal acontecimiento fueron parte de esta nueva etapa.

Por aquellos años, LON también salió a experimentar al propio lenguaje teatral, dejando de lado ciertas convenciones adquiridas. Esto, sin duda, trajo aparejadas nuevas búsquedas en torno a una estética deseada. Ubicándose en un plano periférico al campo teatral institucionalizado intentaron generar en las calles del micro-centro intervenido, nuevos modos de mirar la ciudad recuperada. Aquellos inicios callejeros tuvieron lugar entre 1984 y 1985 y respondieron a un teatro no mimético, es decir exploraron otras formas de teatralidad para generar una "presentación" más que una "representación" teatral. Nada de intermediación de escenarios, ni de espacios "esperables" de teatro, sino que fueron al encuentro de los ciudadanos, tratando de provocar sorpresa mediante sus intervenciones. Esquinas y semáforos eran los lugares para desarrollar la acción ficcional. Hacia fines de 1985, realizan por la peatonal Florida "La procesión o el paseo papal", intervención que pone un fin a esos "castrejos" (llamados así por los integrantes, para denominar a estas intervenciones que mezclaban calle con trabajo). Esta

performance indicaría el fin de una primer etapa dentro del grupo delimitada por la intervención de “espacios públicos”. En 1987, al tomar el patio de la Facultad de Ingeniería de la UBA, se inicia la segunda etapa, de “edificios públicos”, donde las arquitecturas dadas resultan diferentes respecto de los ámbitos urbanos anteriores. Esta etapa comprende la realización (dentro del marco de un programa cultural de universidades) de “UORC” (1986/87) y “La Tirolesa” (1988) en uno de los patios del edificio del Centro Cultural Recoleta. Allí también debieron intervenir estructuras dadas, respetando las dimensiones, paredes, alturas precisas que otorgaba el lugar. Más tarde, a fines de 1989, se podría establecer la tercera etapa del grupo, aquella delimitada por la intervención de “monumentos” públicos, en este caso el monumento central de la ciudad, el emblemático Obelisco.

Uno de los propios integrantes de LON definía que:

“Lo que nosotros trabajábamos en estas experiencias era el agujero que provocaban dichas situaciones en la rutina de las personas. Manejábamos un concepto para nosotros valedero que era “ganarle a las vidrieras”. El objetivo era producir algo fuerte, algo sorpresivo, un corte. Era como pararle el mundo un día cualquiera a las cuatro de la tarde y sobre todo trabajamos con un riesgo importante que es el de irrumpir en un momento real de la gente”¹.

Esta búsqueda por el límite de la re-presentación teatral, en pos de llegar a una esencia de “presentación”, más ligada con la idea del “estar”, del aquí y ahora irrepetible, del instante.

Es decir, se advierte una búsqueda por sobre el acontecimiento como tal, como suceso, como happening. Por ello LON se aproximó hacia un ámbito para buscar la teatralidad donde no la hubiera. A partir de ir hacia esa realidad y buscar dentro de ella representaciones propias de la vida cotidiana, la performance se les aparece como propuesta capaz de captar esa mimesis de la realidad. Al tiempo que se interesaban por solapar dicha acción artística como parte de ella. Así, el (re)presentar algo del orden de lo conocido debía funcionar como “identificable” para los transeúntes aunque “extrañado” a la vez. Para ello los límites entre una instancia (habitual) y otra (ficcional) debían generarse en el orden de la percepción mediante el espacio elegido y su posible experimentación. Necesitaban un espacio capaz de convocar a un público no teatral, sino “cotidiano” en situación “cotidiana”. Y sorprenderlo desde allí. Esta primera aproximación hacia el espectador y su reacción es relevante, porque con el tiempo se tornará un aspecto primordial de la estética pretendida, ya que resulta identificable como hilo conductor de toda la labor desarrollada. Entonces la propuesta era crear una reacción en los transeúntes. Reacción entendida no como una simple concepción pasiva de contemplación insignificante, sino siempre desde la provocación, la incumbencia y el captar su mayor atención.

De manera se entiende el origen del grupo dentro de una coyuntura muy particular en la que el propio sistema teatral estaba explorando los límites del lenguaje escénico. Y por ello puede considerarse a LON como agrupación emblemática. La posibilidad de hacer teatro, fuera del teatro era algo novedoso realizado por varios grupos de la época. Las salas tenían espectáculos, pero esa oferta era distinta. MANUEL HERMELO (integrante de grupo) nos comentaba que la posibilidad de manifestarse de diferentes lugares, sótanos, discotecas, calles, edificios públicos, era parte de un todo que estaba cambiando. Así, opinaba que esta situación estaba:

1 En “Nuestra forma de funcionar depende en cierta manera de nuestra organización” en Revista Pata de ganso, Año 2, No. 8, Mayo de 1987.

“atravesada por cierto carácter que tenían los ochenta. Uno estaban entre dos reacciones aparentemente contradictorias: la memoria y la amnesia. Uno no podía olvidar; pero por otro lado, tenía que olvidar para reconstituirse y regenerarse. El olvido te aseguraba no quedar atrapado en la gravedad de toda esa energía negativa de los setenta y del Proceso. Creo que los hechos están conectados directamente con esta dialéctica.”².

Entonces, en esta etapa la ciudad no se niega como referente. Lo dado es explicitado. La ciudad material aparece y es desbordada semánticamente. Se la problematiza desde el nuevo uso que se imprime a sus calles, se la emplea como escenografía, no para hablar de teatro, sino de historia reciente, de costumbres urbanas, de la relación con el otro, del que tenemos al lado. Así, desde esta re-apropiación, se la intentaba restituir como un lugar previamente usurpado durante la dictadura militar. Ahora la ciudad de la transición democrática era devuelta a sus sujetos: los ciudadanos, desde una instancia crítica, para poder volver a verla, para deslexicalizar el automatismo y mirarla de otra manera. Es por ello que las locaciones elegidas no se niegan, no se ocultan, sino todo lo contrario. La ciudad debe estar allí, y debe ser soporte de ese arte urbano, porque se está hablando de ella y de sus sujetos constituyentes. Para ello, la ficción actúa sobre sus significados de primer orden, denotativos. Los suspende momentáneamente, para dar lugar a la metáfora, es decir a la emergencia de significancias de un segundo orden, como son las connotaciones. De esta manera, la ciudad resulta ser el “escenario” y el propio “telón de fondo”, y se vuelve contenedora para ser cuestionada por su pasado reciente.

2. Escenas sobre la ciudad

Ahora bien, hablar de las intervenciones urbanas de LON nos remite a la idea de “uso disruptivo” recreado dentro de un ámbito cotidiano (AGUILAR, 2006: 144). Esta acción de convertir un espacio efímeramente en otra cosa permite al vínculo arte-ciudad establecerse como binomio constructor de una mirada que instaura un nivel diferente o extra-cotidiano de percepción. Es decir, sobre el acto de percibir lo ya conocido —calles, esquinas, semáforos, etc.— se imprimen nuevos modos de ver, y por consiguiente, de concebir ese espacio como espacio otro, capaz de constituirse como paisaje participativo dentro de la propia urbe. De esta manera, los artistas de LON que eligieron los espacios públicos para manifestarse, cargaron de un sentido extra (sea político, metafórico y simbólico) a dichos espacios, a la vez que volvieron sobre ellos una problematización sobre lo naturalizado; ya que exigían, de algún modo, volver a mirarlos.

Una *realidad re-construida* (ficcional, efímera) sobre las ruinas de una *realidad fáctica* (cotidiana) se hace presente, donde metáfora y literalidad parecieran ir de la mano. En un mismo lugar significados conocidos y semántica innovadora convergen. Mientras que el objeto, la ciudad, además de espacializar, también se desdobra y se desborda en una semiosis despertada por la ficción teatral. En este desborde, como dijimos, el exceso de materia escenográfica resulta ser la misma ciudad. Sobre ella una fracción se enmarca y se acota como espacio escénico. Es decir, se reduce y se enmarca una locación precisa, entonces, los modos de ver ese espacio al ser recortado, al ser convertido en parte de una escena teatral, generan esta dialéctica entre forma y fondo, en donde no hay límites prefijados que indiquen hacia dónde se debe mirar, ni tampoco adónde comienza la escena y dónde ésta debe terminar.

Sin embargo, en esa acción de volver a mirar, recortando parte del panorama urbano que tenemos delante, se generan nuevos significados en

2 Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

torno a lo cívico, político y/o artístico preconcebido en nuestra memoria visual. Todo dependerá de las características sobre las cuales se asiente la intervención, es decir, de los elementos con los que cuenta: el vestuario, el lugar preciso elegido, las acciones representadas dentro de la escena, el “cómo” y el “qué” se proponen contar. Esto es interesante de pensar, ya que puede haber intervenciones de diversa índole, y los intereses o propósitos puestos en juego pueden variar notablemente. Basta con nombrar intervenciones contemporáneas como las del ciclo “Ciudadana” en la ciudad de Buenos Aires, o las performance de “Site-lines” en la ciudad de New York, para considerar otros tipos de accionar sobre lo urbano, bastante alejados de lo propuesto por LON décadas atrás. Entonces, si bien toda intervención urbana posee un rasgo en común que es el “uso disruptivo” de la ciudad, habrá que tener en cuenta las características propias empleadas, es decir aquellas que contextualicen de un modo singular el evento, más allá de que en el hacer uso de un espacio público posea en común la proliferación de sentido y de matices cromáticos superpuestos al gris del cemento habitual.

Quidam, nadie en general, todos en particular³

“Una gran ciudad construida según las reglas de la arquitectura y de pronto, sacudida por una fuerza que desafía los cálculos” ~KANDINSKY, FLUCTUACIÓN DE LA CIUDAD

¿Qué particularidades presenta la ciudad como escenario de la vida cotidiana? ¿Qué características subyacen, previamente a ser interrumpida por la acción artística? En primer lugar, pensemos en nuestra propia ciudad, en la vía pública que recorremos a diario como “viadantes” en donde convertimos una sincronía en una sucesión diacrónica de puntos en el espacio que hacemos por sus calles. Además de ir de un sitio o a otro, podemos decir que ese camino se traduce y poetiza la trama ciudadana (DELGADO, 2007:71). Es decir, hacemos del plano urbano una gramática y una geografía imaginaria. De esta manera, el espacio urbano, según Manuel Delgado, presenta “una dialéctica ininterrumpidamente renovada y auto-administrada de miradas y exposiciones” (2007: 14) donde permanentemente se negocian relaciones interpersonales y donde todo puede suceder como “marco puramente acontecimental” (2007: 50). Allí podemos contemplar cómo los sujetos se organizan en un orden social conformado por conductas cuasi-predecibles.

Sobre estas conductas habituales que realizamos a diario existen “accidentes ambientales” (Delgado, 2007: 72) que se corresponderían con las intervenciones artísticas: actividades excepcionales que interrumpen las actividades ordinarias esperables. En este sentido, la configuración social que rige desde la dispersión, se ve suscitada por tales interrupciones. El anonimato se altera, y la configuración de roles se ve reconstituida. Aquellas competencias de saber moverse en un ámbito compartido se actualizan, al tiempo que la convención de percepción se impone instantáneamente. Una especie de arritmia dentro del sistema circulatorio habitual.

Detengámonos, entonces, en la estructura edilicia que sustenta nuestra cotidianeidad. Las veredas, calles, avenidas, edificios, espacios verdes, parques, plazas, negocios, supermercados, galerías, peatonales, etc. Espacios arquitectónicos que albergan nuestro andar. ¿Qué podemos decir de ellos como objetos arquitectónicos escenográficos? Parecería que la arquitectura, como “signo-función” arquitectónico, presenta una dimensión temporal que es afín a todo esce-

nario teatral: es algo pasado pero que se actualiza como presente. En este sentido, siguiendo las hipótesis del filósofo y arquitecto neo-vanguardista Aldo Rossi (1982), el pasado-presente es un tiempo vigente y activo que opera como centro de sentido dado desde la forma, en tanto permanencia. Que no funciona como abstracción geométrica sino como estructura de significación. Habría entonces, en la esencia misma del tipo arquitectónico una convergencia espacio-temporal, que se traduce en fondo ambiental y figura constituida siempre a partir del habitar de los sujetos. Es decir, el espacio presenta una denotación, como función primaria, que responde al para qué sirve ese lugar, para qué se usa esa locación; y a la vez, posee una connotación, función secundaria, relativa a la ideología de esa función utilitaria. De esta manera, la calle puede ser empleada para transitarse, como lugar de intercambio personal, pero también puede ser entendida como lugar de expresión ciudadana, de manifestación de derechos civiles y de recinto material para la democratización activa de sus habitantes.

Las intervenciones artísticas, como por ejemplo las de LON, proponen entonces modificaciones en esa denotación primaria, y acentúan la denotación secundaria: ideológica. Porque allí donde se espera un transitar cotidiano, de pronto, se establece una ficción que interrumpe el *continuum* habitual y da lugar a que ese espacio sea resemantizado como “espacio escénico”. Asimismo, que la intervención se dada sobre ese tipo de espacio, “público”, permite acentuar algo de lo ideológico simbólico ya presente en el propio término. Porque refuerza la denotación de “espacialidad de y para todos”, aspecto que puede considerarse como provocación inherente dentro de la reapropiación democrática.

Volvamos a la idea de signo-función arquitectónico. El tipo arquitectónico se caracteriza por guardar un pasado-presente que aparece vigente como centro de sentido semántico para toda construcción. Esto sería, la denotación histórica de ese lugar. (CHUK, 2005: 58). Entonces es una estructura que relaciona: una forma espacial, un sentido histórico y una conducta social de uso o de apropiación habitacional (CHUK 2005: 58).

Pero ¿por qué nos interesa ahondar en esta cuestión al hablar de espacio escenográfico? Porque esa dualidad temporal se hace efectiva aún más, cuando el espacio teatral no es un espacio convencional, sino que es la calle misma. Ese pasado histórico permanece en la memoria visual del sujeto transeúnte y se actualiza al ser superpuesto por otra imagen ficcional que propone la intervención. Deja de ser sólo una escena teatral, para convertirse en una escena que habla de lo urbano, y dejará huella sobre lo urbano.

Podríamos pensar qué ocurre cuando asistimos a una sala teatral, adónde ya hemos ido en oportunidades anteriores. ¿Qué escenografías previas nos vuelven a la memoria y son recordadas al volver sobre ese espacio? Algo así puede ocurrir con la arquitectura urbana que ha sido intervenida, pasar por una calle que suele ser “calle” cotidianamente, pero que en algún otro momento fue intervenida artísticamente. O bien, cuando espectadores ese espacio se nos presenta al ser intervenido, ¿qué otras memorias pasadas urbanas nos vuelven sobre ese lugar?

La des-locación permite un juego entre memoria, visión, semántica y espacio, donde el espectador debe re-acomodarse según lo que se le presenta delante de sí. Pasar del anonimato a ser un espectador. O bien siendo espectador, dentro de un teatro, volver a serlo pero con una ficción escenográfica diferente. Así, la temporalidad no apela a un tiempo interno del habitante, sino a una yuxtaposición de tiempos en un mismo espacio (ROSSI, 1982). Y es la memoria histórica del sujeto la que guarda cada temporalidad, como lo que perdura, lo que se repite, en tanto permanencia.

En términos de CHUK, el signo-función arquitectónico, basándose en una fenomenología existencial, presenta una estructura doble de “sitio” y “ritual”. El primero espacializa al tiempo y el segundo temporaliza el espacio. El pri-

3 Figura latina, del alguien que pasa y que sólo existe en tanto que pasa. Citado en Delgado (2007: 63).

mero, el sitio, permite que sobre la simultaneidad se apoye la función descriptiva, y el segundo, el ritual, que desde la sucesión emerja la función narrativa. Ambos corren superpuestos en el habitante, como descripción y narración de un mismo espacio. Es decir, siempre teniendo la convergencia dada en el sujeto observador, como un presente que se distiende en la sucesión (2005: 105). Asimismo agrega, que sitio y ritual son el fundamento ontológico de toda práctica de apropiación espacial, donde el sujeto, receptor-habitante, desde su corporeidad dejará huellas con sus prácticas. De esta manera nos resuenan en correlación las palabras de BERGER sobre la perspectiva, en tanto que “es el espectador el que percibe” como centro único visible, un mundo organizado para él (citado en JAY, 2007:46). Donde lo que uno ve es relativo a la posición que uno ocupa en el tiempo y en el espacio (JAY, 2007: 107). Su corporeidad es la que determina su percepción visual. Así, el receptor, para el caso del espectador-transeúnte, es el encargado de imprimir el punto de vista enunciativo, donde, según CHUK, siguiendo a ECO, la materialidad arquitectónica se vuelve “obra abierta”, porque puede tener tantos recortes y construcciones como posicionamientos tome el receptor. Incluso, se podrían tener en cuenta otras categorías pertinentes con la actividad propioceptiva, tales como las tres dimensiones según las reglas de contigüidad: la *dimensión axial* orientación de nuestro cuerpo y el entorno, adelante-atrás, izquierda-derecha y arriba-abajo (2005:164-165); la *dimensión envolvente* (2005: 165) entre volumen, relación con el peso visual y la masa corporal; y la *dimensión gestáltica* en función de una totalidad perceptiva (2005: 166).

En definitiva, hablar de arquitectura y signo arquitectónico puede proporcionar un análisis más vasto capaz de profundizar la cuestión semiótica del espacio, en tanto contenedor de narratividad, significancia y discurso, aportado por las prácticas habitacionales que como estructuras espaciales pueden proporcionar. Teniendo en cuenta lo hasta aquí referido, adentrémonos brevemente en las performances callejeras, que al utilizar un espacio arquitectónico tan particular, como la calle, resuelven imprimir nuevas significancias a las semántica habitual.

Un adentro y un afuera compartido

“Mientras yo aún estoy solo, soy yo aún sólo yo, mientras yo aún estoy entre conocidos, soy yo aún un conocido, pero en tanto entre desconocidos estoy, en cuanto piso la calle, pisa un peatón la calle” ~PETER HANDKE

Recreando una Argentina en conflicto con su pasado reciente, LON proponía una revisión de ciertas conductas y de ciertos modos en el andar cotidiano. Cruzaban la calle y mediante el uso de un silbato, quedaban congelados, y mediante el uso de pirotecnia, se abrían los sacos y dejaban ver camisetas ensangrentadas; caían al suelo y luego de unos segundos se levantaban para continuar la marcha. En otra intervención cruzaban la calle y luego de un sonido sonoro, vomitaban yogur sobre el asfalto y parabrasis de los autos que esperaban en el semáforo. La escena, entonces, se compartía. La propuesta excedía todo límite espacial diferenciador. Se era espectador, se era transeúnte, se seguía siendo ciudadano, pero también se era quitado de un anonimato. En definitiva, se daba lugar a la reflexión en un ámbito donde no se esperaba que la hubiera. Una *liminalidad* (DIÉGUEZ CABALLERO, 2007) entre arte y vida se volvía manifiesta, por el sólo hecho de acontecer sin previo aviso y de irrumpir el espacio cotidiano. Eran escenas instantáneas y sobre (y a partir) de ellas, una historia social compartida volvía a la memoria.

Sin dar nombres, ni poner en palabras lo ocurrido, las imágenes construidas visualmente recreaban una atmósfera. Se trata de no volver a repetir ciertos movimientos, ciertas conductas. La disciplina y el adiestramiento

por habitar el espacio público debía ser modificado. Debía ser recuperado desde el accionar. Ahora la calle podía ser recinto de figuras delineadas, de personas, de sujetos parlantes. La voz se recuperaba. Sin embargo, luego de tanto silencio los performers no hablaban. Se movían entre la gente, se dirigían hacia algún lugar. Plasmaban escénica y plásticamente una vivencia pasada violenta. La violencia los dejó sin habla. El teatro les estaba devolviendo esa capacidad para expresarse y para denunciar una lucha social no terminada.

Fue un contexto colmado de particularidades: recuperación democrática, crisis y ajustes económicos, mientras que el contexto teatral se expandía sobre ámbitos no convencionales, como gran auge cultural. Una sociología de la ciudad que animaba a leer el espacio desde un lugar de comunicación textual capaz de vehiculizar conductas, criterios y modos de relacionarse entre sí. La ciudad cambiaba. Y a la par, la gente también volvía a modificar su cotidianeidad. Dice MANUEL HERMELO, integrante de LON:

*“No estábamos afiliados a ninguna tradición previa, sentíamos que no teníamos historia atrás (...) la democratización del espacio era algo que tampoco estaba tan sobrecargada de información. Hoy por hoy puede pasar cualquier cosa. Esa es la ciudad. Ese movimiento. Yo no digo que aquello haya sido importante, pero sí que hoy pasaría otra cosa”*⁴

Si para DE CERTEAU “el espacio es un lugar practicado”, LON reforzó ese concepto desde una actitud comprometida. Hacer un simulacro de fusilamiento de varias personas sobre el asfalto, tenía que ver con recordar, y cambiar lo pasado vivido. Esto ocurría entre 1984 y 1985 cuando la realidad socio-política, si bien había cambiado de un régimen de facto a uno democrático, la plena transición, se traducían en ajustes económicos e inflación constante. Si como indicaban en los panfletos entregados en mano durante tal procesión papal “la Argentina se caía a cachos”, había una intención de generar conciencia sobre lo que estaba ocurriendo.

Podríamos leer las performances como “eventos” acontecidos, siguiendo a DE CERTEAU, ya que resultan focalizaciones de aquello que se respiraba como ambiente, que flotaban por los aires democráticos, y que los artistas captaron para plasmar en las obras. Así, el evento artístico puede ser entendido como aquel que puede enfatizar el papel de las imaginaciones en conflicto y que “en vez de tratarlos como sistemas fijos de sentido, y escapándole a la contemplación de un efecto exclusivista de las versiones canonizadas u oficializadas que la historia se encarga de narrar desde un solo parecer, como legítimo, se dirige a contemplar la conciencia y al individuo” (1993: 327-328). En definitiva, ver la ciudad de manera novedosa, volver a percatarnos en su estructura arquitectónica, observar las particularidades cívicas de cada contexto, y la posibilidad de accionar sobre en sí, en tanto materialidad de accesibilidad compartida. Hablar de signo arquitectónico nos permite entender cómo lo espacial-temporal puede ser aún más complejo, si de estructuras dadas se trata la escena. Tiempos reales yuxtapuestos a pasados y presentes metafóricos. La ciudad como escenario puede devolvernos más semánticas de las que surgen a simple vista. Y en este volver a mirar, aparece una focalización que apela a (des)-ocultar algo. Volver a mirar y reflexionar sobre ello. Tal vez sea una pauta sobre la cual seguir profundizando.

A modo de conclusión

Finalmente, podemos aclarar que todo alcance de la percepción visual urbana puede resultar algo inquietante a la hora de querer estudiar lo receptivo en tanto registro fáctico de transeúntes-espectadores de la década del '80. Sin embargo, nuestras hipótesis tienen que ver con la contextualización de un

4 Entrevista realizada por la autora en mayo de 2008.

momento, y de una década. Es por ello que los registros de recepción puntuales de cada hecho en sí, pueden volverse indescifrables. Sin embargo, lo empírico de la investigación se coloca en un marco delimitado por el accionar del grupo teatral y dentro de un aparato erudito capaz de proporcionarnos las claves analíticas para profundizar aspectos de la visión y consecuentemente, supuestos sobre cómo podía ser leída la ciudad, en tanto lugar intervenido por artistas-ciudadanos. Es decir, la reconstrucción no de lo provocado, sino de lo acontecido como intervención es la pauta sobre la cual seguiremos trabajando. En esta dimensión analítica que recopila toda esta reflexión en cuanto a la percepción de la ciudad intervenida se explayarán futuros avances. Entonces, observar las características estilísticas y materiales con las que contaron y mediante qué recursos lo llevaron a cabo es el punto de partida para observar lo poético y político que pudo haber sido enunciado.

De esta manera, si la invisibilidad es parte fundamental de la visión y la re-significación de un espacio urbano, mediante destellos instantáneos provistos por el teatro y la imaginación. El modo en volver a concebir nuestro espacio circundante, la memoria visual en tanto historiza ese espacio como cotidiano puede operar de diferentes maneras. Como diría Bachelard, si “la imaginación aumenta los valores de la realidad” (1990: 33) revaloriza la experiencia límite, liminal de una performance, puede dejar huella sobre esa espacialidad intervenida de manera intangible pero actancial. Y si de simultaneidades y co-presencias espacio-temporales, las intervenciones urbanas continúan siendo un foco sobre el cual seguir indagando, para entender, de algún modo, cómo miramos y cómo podemos volver a mirar lo cotidiano que nos circunda.

8

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR, MIGUEL ÁNGEL, 2006. “La dimensión estética en la experiencia urbana” en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos; México: UAM.
- BACHELARD, GASTÓN (1965), 1990. *La poética del espacio*. México: FCE.
- BORJA, JORDI, 2003. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHUK, BRUNO, 2005. *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.
- DE CERTEAU, MICHEL, 2007. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*, México: Universidad Iberoamericana. Colección “El oficio de la Historia”.
- , 1993. *La escritura de la Historia*. México: UIA. Colección: “El oficio de la Historia”.
- DELGADO, MANUEL, DELGADO, MANUEL (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama
- DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA. 2007. *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel.
- JAY, MARTIN. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- ROSSI, ALDO. 1982. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.