

Reinscripciones discursivas del espacio público: un compromiso con la memoria y el encuentro social. Una aproximación al vínculo entre experiencias estéticas y territorio

María Gabriela Aimaretti

CONICET - FFyL

UBA - Grupo CiyNE

m.aimaretti@gmail.com

maimaretti1@speedy.com.ar

Resumen

El presente trabajo intenta observar procesos y producciones estéticas de intervención en espacios públicos desde la perspectiva del poder para comprender de qué manera pueden volverse prácticas sociales de participación en la vida pública, en un sentido político y social transformador del territorio. En los procesos de producción estética sería posible observar el despliegue y repliegue de la identidad colectiva (cambiante por ser un proceso) y la memoria histórica (que late entre el recuerdo y el olvido, la construcción y deconstrucción del tiempo). Entendemos que la vivencia diferenciada del espacio(s) público(s) a través de ciertos productos/procesos estéticos, pondría de manifiesto no sólo la pertenencia y destino del espacio como de y para todos y todas, sino que además implicaría la disponibilidad potencial para asumir y afirmar, como derecho y obligación, un protagonismo e involucramiento político a

Palabras clave:

territorio, espacio público, memoria, producción cultural, identidad.

través de la ocupación física y transformación concreta del ámbito material. Eso incluye dentro del juego de relaciones sociales de poder, la posibilidad y necesidad de la disputa y el antagonismo, y no el forzamiento a una homogeneidad conciliadora: los espacios públicos serían ámbitos de encuentro, reencuentro y desencuentro en un territorio (material) de discursos que discuten. Nos concentraremos en algunos casos desarrollados en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, como el llamado siluetazo, teatro abierto, teatro callejero, teatro comunitario, la intervención vecinal en calles y edificios a través de la producción de baldosones recordatorios y la recuperación orgánica de centros clandestinos de detención, a fin de esbozar continuidades históricas e itinerarios comunes que atraviesan diferentes disciplinas artísticas y colectivos culturales.

Abstract

The present article attempts to study aesthetic intervention processes and productions in public spaces from a power perspective to understand the way in which they can become street social participation practices, in a social and political sense that transforms space. In aesthetic production process it would be possible to observe the display and the retreat of collective identity, which is always changing, since it is part of a process. It would be possible also to identify a historical memory (which throbs between remembrance and forgetting, the construction and the deconstruction of time). We understand that the differentiated experience of public space(s) through certain aesthetic products/processes could be expressing not only the fact that space belongs to and is destined for everybody, but would also imply the possibility of asserting political commitment as a right and a duty, and through the physical and concrete

Key words:

territory, public spaces, memory, cultural production, identity.

occupation and transformation of material space. This includes, as part of social relationships of power, the possibility and the need of dispute and antagonism, and not the imposition of a conciliatory homogeneity: public spaces would be sites to meet and separate within a (material) territory of competing discourses. We will focus on some cases which are located in the city of Buenos Aires, Argentina, such as the so-called «*siluetazo*» (molding of body outlines with paint representing *desaparecidos*), *Teatro Abierto* (Open Theater), street theater, community theater, the intervention of neighbors on streets and buildings by means of the production of memento tiles and the restoration of *Centros Clandestinos de Detención* (Clandestine Detention Centers), so as to identify historical continuities and common itineraries cutting through different artistic disciplines and cultural groups.

Introducción

Vida pública, vía pública, espacio público, territorio, paisaje, producción estética. En el presente trabajo quisiéramos preguntarnos sobre la relación de estas ideas y pensarlas desde la perspectiva del poder, para problematizar la uniformidad de la noción de «espacio público» entendido de manera compacta, totalizante, asociado con frecuencia a conceptos como ascesis social y profilaxis, vigilancia y administración burocrática. Creemos, por el contrario, en el carácter diverso y no necesariamente coincidente/coherente del espacio público, donde coexisten *múltiples espacios públicos* superpuestos en una suer-

te de mapa texturado. El uso diferencial integral (práctico, simbólico, político) que del espacio hacen sus usuarios, expone un entretejido de discursos que configura del paisaje urbano público, y que tiene en las prácticas de intervención estética un fecundo filón de análisis. Creemos que en algunas de ellas se hacen explícitas formas sociales de participación en la vida pública, en un sentido político y social transformador del territorio, y que es posible observar un itinerario histórico que las asocia (sin unificarlas u homogeneizarlas).

En los procesos de producción estética sería posible observar el despliegue y repliegue de la identidad colectiva (cam-

biente por ser un proceso) y la memoria histórica (que como relato y experiencia social late entre el recuerdo y el olvido, la construcción y deconstrucción del tiempo). Consideramos que la vivencia diferenciada del espacio(s) público(s) a través de ciertos productos/procesos estéticos, pondría de manifiesto no sólo la pertenencia y destino del espacio como de y para todos y todas, sino que además implicaría la disponibilidad potencial para asumir y afirmar, como derecho y obligación, un protagonismo e involucramiento político a través de la ocupación física y transformación concreta del ámbito material. Eso incluye dentro del juego de relaciones sociales de poder, la posibilidad y necesidad de la disputa y el antagonismo, y no el forzamiento a una homogeneidad conciliadora: los espacios públicos serían ámbitos de encuentro, reencuentro y desencuentro en un territorio (material) de discursos que polemizan.

Rodeos en torno al territorio, experiencia estética, identidad y zonas de discurso

La geografía sociopolítica afirma que no hay cultura sin territorio, ni territorio sin cultura, pues los procesos de producción simbólica y de territorialización son interdependientes: por ellos los grupos humanos, históricamente situados y protagonistas de su devenir, configuran su espacio y su manera de vivirlo *culturalmente*, a la vez que *espacializan* su

cultura. La cartografía como práctica de conocimiento que encarna una lógica epistemológica específica, produce diseños que ayudan a comprender, recorrer, aprehender el territorio: los mapas dan cuenta del territorio pero no lo agotan, hacen posible un *movimiento orientado* en función de ciertas señales, pero llevan implícita la «ceguera» sobre otras posibles vías/modos de circulación. Los mapas son narraciones, relatos, discursos de y sobre el espacio. Pero no es menor su relación con el tiempo y *en* el tiempo. Lúcidamente Sebastián Russo (2011) advierte en una ponencia reciente:

¿Pero cuál es la lógica temporal existente (e invisible en el mapa)? Podríamos decir, que la de una suerte de presente natural, naturalizado. Los mapas están en un presente que no evidencia las formas por las cuales se constituyó. Parece expresar que «Lo que se ve es lo que es, hoy, ahora». No sólo sin ayer que hicieron a este hoy, sino sin las marcas de quién, ni cómo seleccionó, confeccionó las demarcaciones, ni los íconos que las representan, y sin evidencia alguna de la lógica que sustenta estas **enunciaciones**. (s/d) (la negrita es nuestra)

Creemos que ciertos procesos y producciones estéticas contrarrestan la *ceguera* en torno a otros modos de territorializar y circular por el espacio, la *sordera* en lo relativo al tiempo histórico de la praxis–mapa y la *mudez* de quienes

enuncian y construyen esos discursos, permitiendo que una comunidad de sentido se recree y muchas veces resista los embates de la violencia institucional (física y simbólica).

Dado que trabajaremos con la noción —problemática en sí misma— de *estética* (o *lo estético*) asociada a procesos de producción simbólica y reconfiguración del paisaje público, definamos entonces desde qué perspectiva la comprendemos.

En términos generales, *lo estético* alude a la *dinámica* gozosa de relación interactiva con la belleza cuyo horizonte es la esfera de relaciones humanas y su contexto social (Bourriand, 2006). Relativo a un objeto, acción, propuesta escénica, de diseño, arquitectónica, etc., es esa *dimensión* constitutiva y constituyente de que *estructura* la productividad simbólica a partir de cierta forma de sensibilidad (histórica e ideológicamente situada). Los términos *acción*, *práctica* y *producción* (estética), subrayan la dimensión procesual y concreta del objeto/hecho; mientras que *discurso* (estético) resalta su dimensión ideológica y relativa al lenguaje.¹

Por su parte la noción de *experiencia estética* refiere a la propuesta vivencial—sensible implícita en los proyectos, objetos, obras. Sugiere un *ámbito—zona* y *tiempo* peculiar, en los que se despliega el con-

tacto o encuentro con la belleza a través de un hecho cultural. Esa mediación permite que el sujeto se experimente como Sujeto de su experiencia (Innerarity, 2002), revisitando modalidades tácitas e interiorizadas de su acción cotidiana (invisible/atrofiadas). La experiencia estética se configura como *limen* donde lo propio (lo habitual, lo automatizado) se distancia, se vuelve ajeno: el régimen de experiencia estético pertenece al orden cotidiano, para instaurar en él una *deriva* que construye (otro) *sentido*, otra relación/vínculo con el mundo a través de signos (Dubatti, 2007). Al explicar la noción de experiencia estética en Robert Jauss, Daniel Innerarity destaca:

La diferencia estética reside en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente hacia una “experiencia de segundo grado” (...) [las obras] no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente con el mundo de nuestra experiencia. (Innerarity, 2002:17)

De carácter reflexivo, trasgresor y crítico en relación a lo omitido, lo silenciado, la experiencia estética plantea una «paradójica discursividad» pues implica «disrup-

1. Aun los matices descritos, comprenderemos las expresiones mencionadas en *constelación*, implicándose mutuamente, y al referirnos a los casos estudiados las utilizaremos como sinónimos.

ción y estremecimiento de la continuidad simbólica comunicativa de los otros órdenes del discurso». (Fragasso, 2005:11)

Así, con relación a la espacialidad, la experiencia estética sería capaz de posibilitar un «pensar/vivir» otros imaginarios y habitar, ocupar, re-ocupar los espacios públicos a partir de una apropiación material y simbólica significativa que impulse nuevos modos de conocer, orientarse y experimentar el cuerpo individual y colectivo, y construir la(s) memoria(s) social(es).

Para retomar la problemática cartográfica y lo relativo al territorio, se hace necesario ahora realizar nuevas especificaciones. Si la sociedad es espacio, en el ejercicio de marcación/demarcación/remarcación de sus lugares comunes/comunitarios y en el despliegue de cierta experiencia de espacialidad (con sus usos concomitantes), hay el afianzamiento/reproducción o cuestionamiento de usos y discursos ligados a él. Allí se figura lo visible/invisible, el adentro/afuera del mundo cultural de una comunidad de comunicación dada; y la producción de cierto tipo de relación ideológica y política con el pasado, el presente y el futuro, el relato histórico y la imagen del y sobre el tiempo. En la praxis de evocación, apelación, asociación, superposición, relocalización, convivencia, negación relativa y recurrencia a sitios del territorio cargados de memoria e historia, la cultura material de un pueblo se va configurando.

Retomaremos como horizonte teórico

la definición de territorio de Alberto Giménez (2001) que lo señala como «el espacio apropiado y valorizado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales (...) marco de fenómenos sociales, como el arraigo, el apego y el sentimiento de pertenencia socioterritorial». Ello implica: un espacio físico entendido como recurso, bien utilizable, potencia-proceso; la presencia de actores sociales con agencia cultural, política y simbólica (históricamente situados, interactuando en y con una porción de superficie previa) y formas y circuitos de poder. Los procesos de apropiación y uso del territorio están marcados por prácticas grupales de relación (disputa, colaboración y antagonismo) y estrategias de producción, control y jerarquización de límites, y trazado de líneas de comunicación y tránsito:

la relación entre el agente y el recurso no es sólo una oportunidad de satisfacción de una necesidad, sino también una posibilidad de adquirir poder.

(...) Como todo recurso, el espacio es fuente de poderes y las modalidades de control de su uso serán decisivas para hacer que ese recurso sea un instrumento de subordinación o de liberación, de diferenciación o de igualdad: (...) en ninguna sociedad el uso del espacio se deja a la inmediatez y a la espontaneidad instintiva; al contrario, siempre está socialmente reglamentado y culturalmente definido. (Signorelli 1999:56)

Si seguimos discriminando conceptualizaciones desde la perspectiva de Giménez, diremos que el paisaje es la modulación simbólico-cultural del territorio, *diferencia* o marcación que favorece procesos de construcción de la identidad social. Alude a la expresión de determinada forma de percepción vivencial, emotiva y estética del territorio donde interviene centralmente el imaginario.

Tanto el territorio como el paisaje no están dados sino que son producidos encarnando cierto régimen histórico y epistémico: en ese proceso que organiza la vida individual y colectiva hay una dimensión objetiva, con la materialización de ciertos objetos/prácticas observables y otra subjetiva, dada por pautas de comportamiento, formas de ser-hacer-sentir-hablar. En el caso de las ciudades se coagula en cierto diseño u orden urbano que regula la reproducción social (Duhau y Giglia, 2004) a partir de reglas (jurídico-económicas) y normas de convención (formas sociocolectivas de uso y apropiación). Ese diseño se configura por interacción social y gestión urbana definida como

la movilización recurrente por parte de los actores sociales en los procesos de producción, apropiación y uso del espacio urbano, de un conjunto de recursos, procedimientos, conocimientos reflexivos y tácitos, y reglas prácticas, morales y jurídicas (Duhau y Giglia 2004:267).

En la producción del orden urbano, la ciudad no deviene homogénea. El espacio público tampoco, posee áreas ennoblecidas y centrales (con valores positivos asignados a ella, nodos de identificación social) y otras aborrecidas, periféricas, «invisibilizadas», y porciones en disputa franca y otras en solapada tensión. Entre estos polos existen matices y mediaciones complejas dados no sólo por otras cualificaciones territoriales, sino, y esto es importante señalarlo, por redes de sitios que construyen itinerarios que concretizan determinada *política de lugares y de la memoria*, desde los cuales se hacen visibles/invisibles grupos y demandas sociales. Retomemos la oportuna cita que hace María Carman:

En efecto, los lugares sólo existen por la memoria que los identifica, los sitúa, los nombra y los integra en un sistema de clasificación más amplio. Dicho de otro modo: un sitio sólo lo es porque un dispositivo de enunciación puede decir o pensar de él algo que por él es recordado. Un «lugar» es, por tanto, siempre «un lugar de memoria» (Delgado Ruiz, 1998:110, citado en Carman, 2006:138)

Creemos que es posible afirmar con la autora

sobre la presencia simultánea de recorridos de la utopía y el progreso y recorridos de crisis. (...) La apariencia propuesta por los

recorridos de la utopía y el progreso oculta, no sólo otras narraciones posibles del pasado y el presente, sino también prácticas de contestación que están sucediendo en esos mismos espacios físicos. (Carman, 2006:139)

En la coexistencia simultánea de estos recorridos de contestación y contrapunto, contracircula la información y el territorio evidencia su espesor, «habla», produce discursos de subjetividad,² memoria e identificación.

Dada la complejidad del término «identidad», seguimos a Rogers Brubaker y Frederick Cooper (s/d) que proponen desplegar un grupo de «voces» (vocablos, ideas) para dar cuenta de las significaciones más importantes del concepto, distanciándose de análisis que buscan un reemplazo semántico o meramente nomenclativo:

- **Identificación:** dimensión procesual y práctica activa de agentes históricos *en contexto y situación*, lo que sin embargo no «presupone que tal acción de identificar deberá necesariamente resultar en la igualdad interna, la distintividad, el sentido de igualdad grupal» (p. 44). Resultado del juego de posiciones dentro

de una red relacional «puede ser llevada a cabo de forma más o menos anónima por discursos y narrativas públicas» (p. 46). Si el Estado puede «forzar» categorías, esquemas y tipos de relaciones para la identificación, los procesos de producción estéticos y sus agentes serían capaces de desafiar esas identificaciones y proponer/gestar otras.

- **Autocomprensión:** sentido tácito de quién se es o subjetividad situada—localizada. Implica un sentido cognitivo y emocional para el actuar.
- **Comunidad, conexionalismo, grupalidad** (para resignificar y distinguir analíticamente la dimensión «colectiva» de la identidad): rasgo compartido, vinculaciones relacionales y sentido de pertenencia (unión y solidaridad mutua). Habría que atender asimismo a las formas de asociaciones y lenguajes/narrativas/discursos por los cuales los actores (se) dan sentido y forma a estas ideas.

A través de los casos que a continuación explicaremos es posible observar procesos de territorialización y configuración de paisaje donde se desarrollan complejas dinámicas de identificación relacional (lu-

2. De hecho, Amalia Signorelli recuerda cómo los usos y tipos/modalidades de utilización del espacio crean al sujeto, lo forman, lo educan, en un sentido integral (instrumental, expresivo, afectivo, cognoscitivo, perceptual): «por medio de la forma históricamente creada del espacio del que disfruta, un grupo social consigue la socialización de las jóvenes generaciones, es decir, que se adecuen al sistema vigente de las relaciones y los papeles, y se culturalicen, que se interiorice a niveles profundos la visión de la misma realidad propia del grupo en cuestión» (Signorelli, 1999:57).

chas, préstamos, negociaciones, rapiñas, acuerdos, asociaciones, etc.) y distintos grados y formas de lo comunitario, el *co-nexionismo* y la grupalidad (cuestiones que merecerían para cada caso un estudio pormenorizado que no abordaremos aquí).

Si el diseño del orden urbano entraña una política de los lugares y la memoria, si supone una práctica de la historia, ello no implica un llano y «pacífico» monologismo: todo orden hegemónico, nos advertía Antonio Gramsci (2003; 2009), presenta fisuras, interrupciones («lagunas», para seguir con el dibujo geográfico), y eso hace posible, aunque sea débil, cierta polifonía o dialogismo. Al considerar espacio y paisaje como procesos cultural-ideológicos de construcción del poder y disputa por la hegemonía, coincidimos con la perspectiva del arqueólogo Andrés Troncoso (2001) (quien retoma a Pierre Bourdieu) para sostener que el paisaje es un megadiscurso ideológico donde es posible trazar una división de campos en dos zonas:

la zona de lo no-discutido (o *doxa*), expresada por la primacía de discursos coherentes con los elementos propuestos por

un sistema de saber-poder y que siguen su lógica (...) y la zona de lo discutido [que] es donde no existe un control por parte del sistema de saber-poder de lo allí expresado. Es éste el lugar donde discursos alternativos y otras formas de manipulación de los símbolos son posibles. (Troncoso, 2001:s/d)³

Aprovechando el peculiar borramiento de la frontera entre documentación, testimonio, protesta y *performance*, algunos casos de producción cultural en espacios públicos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, podrían entenderse como discursos operantes en la zona de lo discutido, narrativas de resistencia y oposición que cuestionarían el relato proveniente de la zona de lo no-discutido. Su capacidad disruptiva con los lineamientos hegemónicos efectiviza un remodelado del paisaje que promueve modelos de experiencia participativos de ampliación de la conciencia político-reflexiva. A la vez apuntarían a la reconstitución de lazos sociales solidarios desgastados por la violencia institucional y económica, explicitando demandas grupales, la agencia política del cuerpo social y posibles alternativas políticas.

3. Y añade: «Si en un principio los elementos materiales de las sociedades son materializaciones del pensamiento, en segundo lugar son materializaciones del poder. A través de una materialización, el poder se funda en lo tangible y facilita el desarrollo de experiencias compartidas de cultura política definida a partir de una serie de eventos sociales. A partir de sus características comunicativas, el poder expresado en lo material se extiende por el espacio social, comunica su existencia y genera una serie de experiencias compartidas que permiten forjar la base para un entendimiento homogéneo de la realidad social» (Troncoso, 2001:s/d).

Consideramos que no son casos aislados sino que pueden ser entendidos históricamente como un sistema o repertorio de experiencias estéticas de intervención política en el espacio urbano. Estas prácticas de producción simbólica, consolidándose progresivamente desde la reapertura democrática, *resitúan* y *sitian* el espacio público haciendo posible contra-circular información, tramas de relación y sensibilidad, y poner en emergencia un nuevo régimen de «lo decible», contra-referencia desenmascaradora del discurso de la *doxa*, desplegando *otra cultura política de los lugares y la memoria a partir de una sintaxis cartográfica disruptiva*.⁴

Dentro del macro-repertorio habría modos dinámicos de gestión e intervención (participación del público en teatro abierto (TA), teatro comunitario, silueteadas, murgas, escraches), y narrativas fijas y duraderas (murales colectivos, graffitis, baldosas x la memoria, re-ocupación de locaciones). Estas modalidades comparan la recuperación del *sentido-raíz* del espacio público, su dimensión polémica, el uso mediador y público del razonamiento en torno a la gestión de lo que es de todos y todas acreditando cierto tipo de ciudadanía cultural: «Es por el uso del espacio público y por el hecho de

expresar la opinión pública, de la cual es su fruto, que los hombres y mujeres de una sociedad se convierten en ciudadanos, sujetos de derecho y de obligaciones, hombres y mujeres de la *polis*» (Liprandi 2008:393). De ahí, precisamente, que trasladen explícitamente la responsabilidad de funcionamiento del artefacto cultural hacia los espectadores en tanto co-creadores, con una comprensión de la cultura, la política y la memoria como tarea, ejercicio, devenir en construcción.

Producción estética de intervención social: geografías de lo discutible

La ciudad es un valor de uso complejo, con apropiaciones diferenciadas, heterogéneas y desiguales de bienes públicos y privados, temporales y permanentes. Su carácter sociocomunicacional evidencia y pone cruce y negociación imaginarios, narraciones y relatos constructores de paisaje, memoria(s) e identificación. Los procesos de marcación signica del espacio público, la creación de su *sentido de lugar* y control político de los signos de memoria tienen, como lo vimos, ciertas zonas de acción privilegiada, que por ejemplo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se encuentra en los alrededores de la

4. Para pensar la cultura política de la memoria véase también Estela Schindel (2008), quien propone las expresiones «prácticas performativas de protesta» o «gestión performativa de memoria». Asimismo, recomendamos la lectura de un trabajo anterior (2006), donde la autora observaba la problemática de los antimonumentos, en tanto nosotros coincidimos con varios de sus puntos de interés.

Plaza de Mayo, sede del poder político, financiero, religioso y administrativo, y nodo—emblema histórico.

Aunque 1983 marca el regreso de la democracia como Estado de Derecho, el modelo económico permaneció en consonancia con la planificación desarrollada durante la dictadura, y tras la ejecución a fines de la década del 80 y principios de los años 90 de las Leyes de Obediencia Debida, Punto Final y los indultos, el clima de esperanza de cambio político y renovación democrática se debilitó notablemente. El avance del modelo neoliberal, el retroceso del Estado en materia de política económica pública, la pérdida de conquistas sociales, la estrepitosa caída del empleo y el aumento de la corrupción y la *espectacularización* de la política complejizaron aún más el escenario histórico con un creciente índice de exclusión, marginación social y avance del «pensamiento único» (desideologización y desmovilización social: individualismo y pasatismo consumista). Sin embargo, desde mediados de década del 90 y con considerable fuerza luego de la crisis del 2001, se advierten signos de reorganización social: multiplicación de movimientos sociales, de desocupados, piqueteros y vecinos que comienzan a desarrollar prácticas políticas contestatarias donde se transparenta la ampliación de la conciencia sobre «lo público» y los derechos humanos. Así, se reivindican derechos legítimos por educación, trabajo, salud,

cultura y expresión, consiguiendo, no sin contradicciones y negociaciones, algunas (re)conquistas sociales. En consonancia y resonancia con este marco, quisiéramos detenernos en experiencias históricas que a lo largo de las tres últimas décadas le han ido restituyendo mediante prácticas estéticas cierta dinámica de sociabilidad al espacio público: el encuentro por la memoria a través de la belleza.

En los años 60 y 70 se desató en nuestro país, y en toda la región, un movimiento de articulación creciente entre los campos de la política y la cultura: a la necesidad de nuevas formas de hacer política y vivir la militancia (en una cada vez más estrecha asociación con los sectores populares) le sucedió la urgencia por encontrar nuevas formas estéticas, explorar y experimentar procedimientos expresivos y desdelimitar campos disciplinares. «El artista, como el intelectual, no trabaja en estos años en la soledad de su *atelier*. Los manifiestos artísticos son producto de debates y tomas de postura frente al complejo devenir social» (Leonardo y Verzero, 2006:58). En ese contexto se visibilizaron distintas formas, lugares y ámbitos de producción y recepción cultural, por fuera de marcos consagrados e institucionales, vinculados a organizaciones barriales y sindicales. La calle se tomó (por asalto) y los espacios públicos sufrieron las sacudidas propias de una sociedad fuertemente politizada y en vías de radicalización, en la cual

las series política y estética tendieron progresivamente a confluír, con algunos epicentros excepcionales como el llamado Itinerario '68 y Tucumán Arde (Longoni y Mestman, 2010). En ese itinerario, destacamos el teñido de fuentes en la ciudad de Buenos Aires a un año de la muerte de Ernesto «Che» Guevara, el 8 de octubre de 1968. Aunque fue fugaz debido al sistema de drenaje constante, la audacia de proyecto ejemplifica cómo las prácticas de producción simbólica son entendidas en tanto acciones, experiencias estéticas parte de programas reivindicatorios y de denuncia social más amplios.

Con el accionar de la Triple A y luego el gobierno militar de 1976, el espacio público fue violentamente controlado, manipulado desde el terror y la muerte: tanto a nivel subjetivo–personal (autocensura, aislamiento, silencio, apatía), grupal–asociativo, como macro social. Sin embargo, aun en años de dictadura hay una experiencia fundante, o al menos iniciática, que consideramos pertinente mencionar: la de teatro abierto. Tanto

para la serie artística como para la social, ha sido un productivo referente inspirador y un ejemplo de trasgresión y cuestionamiento al régimen dictatorial. Nace como protesta frente al intento de invisibilización del teatro argentino, pero también en oposición a la censura, el exilio, el terror y las cárceles clandestinas, y la duplicación de esa dinámica siniestra en el fuero interno a través de la autocensura, el miedo, la paranoia y el individualismo oportunista.⁵ Estos factores habían cambiado desde 1976 el paisaje humano–cultural de nuestro país y TA fue la expresión resistente de artistas y público que supieron disputar un modo de ver, nombrar y participar en la realidad histórica y el territorio a través de imágenes, textos y símbolos, y la re–ocupación de espacios de promoción de la cultura y el conocimiento; esto incluyó, en las diferentes ediciones, no sólo teatros comerciales sino plazas y calles.

Luego de que el 28 de julio de 1981 se inaugurara en el Teatro del Picadero con un acompañamiento del público absolu-

5. Desde 1976 nuestro país vivía bajo la represión y el terror de Estado, y en 1979 el Ministerio de Educación había aprobado un plan de estudios para la carrera de actor nacional excluyendo las asignaturas Teatro Argentino e Historia Argentina, plan que rigió hasta 1981. Ese año, a partir de la inquietud de Osvaldo Dragún, actores, dramaturgos, directores y artistas del ámbito teatral, se reunieron para generar una propuesta que demostrara la existencia y vitalidad del teatro local, y respondiera a la destrucción sistemática de la cultura nacional, que se había vuelto superficial, artísticamente pobre y dependiente. Se propuso realizar un ciclo que por semana pusiera en escena 21 obras originales escritas para la ocasión: tres por día, cada una de ellas con una duración aproximada de 30 minutos, con presupuesto mínimo, sin cobrar nadie por su participación y poniendo a disposición entradas a precios muy accesibles.

to; el 6 de agosto la sala fue incendiada con el propósito de suspender la actividad e intimidar a hacedores y espectadores: un explícito intento de borramiento discursivo (material, humano y simbólico). Sin embargo, el fenómeno cobró mayor importancia e impronta política dada la urgencia de expresión social por re-visibilizar espacios y problemáticas públicas. Por eso los espectadores se convirtieron en defensores, impulsores y coprotagonistas del TA que, por un lado, volvía cuerpo y palabra escénica esperanzas y dolores propios y, por otro, permitía como fenómeno social el rito de «estar juntos», reunidos, para celebrar la vida.⁶ Cabe subrayar que, frente a la destrucción completa del Picadero y a pesar de no ponerse en escena las obras, el público se reunía en la puerta del teatro incendiado a la hora que debían comenzar las mismas como forma de reclamo público y pacífico. Además de haber provocado la «salida del sótano» de muchos actores y equipos de trabajo, TA sirvió como motor de impulso para diversos proyectos de autogestión que intentaron abrirse paso como, por ejemplo, el teatro callejero y

el comunitario, casos que abordaremos más adelante.⁷

Aunque sin una intencionalidad consciente y explícitamente estética, progresivamente la agrupación Madres de Plaza de Mayo desplegó prácticas y configuró símbolos de irrupción en el espacio público buscando demarcarlo del automatismo y disputarlo a partir de un nuevo uso del lugar-emblema Plaza de Mayo. Por medio del movimiento alrededor del gran monumento independentista —Pirámide de Mayo—, una marcha-danza a contrapelo del reloj *cercó* el núcleo físico de la memoria histórica y conformó un discurso contracultural y contrahegemónico desde 1977. Así se fue diseñando una inédita forma de circulación que marcó una nueva forma de participación en la vida política/pública, socializando y volviendo explícita la demanda por la verdad, y legitimando además la «ronda» como ámbito de reunión y encuentro social cuyo creciente poder de convocatoria dio lugar a propuestas estéticas que acompañaban la praxis militante de la agrupación.

A partir de esas manifestaciones, dos distintivos, las fotos de los hijos des-

6. En palabras de Carlos Somigliana: «porque amamos dolorosamente nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos» (fragmento del texto leído por Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores, el día de la inauguración del ciclo).

7. TA continuó en tres ediciones más 1982, 1983 y 1985, con resultados diversos y atravesando complejos momentos políticos, como fueron la Guerra de Malvinas y la recuperación democrática, pero como movimiento de resistencia y denuncia había cumplido su ciclo entre 1981 y 1983.

aparecidos (en general las que figuran en los DNI) y los pañuelos blancos que las mujeres portaban en sus cabezas se autonomizaron y constituyeron en discursos operativos sobre el territorio en un sentido disruptivo (ámbito de lo discutido). Primero como señales de identificación grupal y expresión de una demanda concreta, y luego devinieron en verdaderos condensadores de la idea de desajuste espacial por la ausencia física de los cuerpos: la presencia de los pañuelos explicitaba una *filiación* rota, la desaparición de un/a hij@. En muchas marchas las fotos oficiaron como discursos—denuncia, ya fuera sobre los lugares físicos de apropiación y desaparición de personas, ya como visibilización concreta de la magnitud de la ausencia. Los pañuelos blancos, pintados en paredes o en el piso, funcionan como inscripciones/incisiones en el paisaje que metonímicamente aluden a una praxis política (la lucha por la verdad y la justicia), y son huellas de *identificaciones resistentes* frente a la impunidad. En la actualidad son asimismo dos maneras de expresar y desplegar, como escenarios móviles,

parte de la narrativa estética de protesta y promoción de los derechos humanos. Sin embargo y en función de que en los últimos años el discurso oficial los tiene como signos distintivos de su agenda política (legitimación de estos discursos), cabría preguntarse sobre el «filo» de eficacia que su presencia sigue o no teniendo para cualificar disruptivamente un espacio de la ciudad, o si el automatismo y multiplicación han menguado su alcance. Habría que pensar si esto contribuye al ejercicio generalizado de la memoria crítica y una recreación de los espacios públicos o si convierte en *doxa* (tranquilizadora) una praxis material y discursiva otrora trasgresora.

Asociado a la militancia de las Madres de Plaza de Mayo en los primeros 80, destaquemos el caso del llamado siluetazo,⁸ que fue un extraordinario fenómeno estético—popular que hizo posible concretar un discurso paisajístico cuestionador y polémico socializando la producción y la circulación simbólica: sin duda un importante eslabón en la construcción del repertorio de prácticas estéticas contestatarias en el territorio de la ciudad. Hacia

8. Para una compilación de ensayos sobre la experiencia véase el libro *El siluetazo* (2008), compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, que reúne textos diversos, tanto documentos históricos como monografías que desde el presente «leen» aquella experiencia y trazan posibles herederos o vías de actualización, ponen en perspectiva crítica el derrotero histórico y alcances estético—políticos de la silueteada y permiten pensar otros fenómenos donde se articulan la política y la producción cultural participativa en espacios urbanos. De allí que para nosotros figure como una referencia y también como caja de «herramientas—ideas» para reflexionar sobre los temas que nos ocupan.

1982, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas y docentes de artes plásticas planearon presentar en el Salón ESSO un proyecto que concretara la dimensión del vacío de los miles de desaparecidos. La Guerra de Malvinas y las dificultades prácticas de producción obligaron a una reformulación del proyecto que literalmente pasó del Salón a la plaza pública. Hacia mediados de 1983 se contactaron con la agrupación de las Madres y, en el marco de una asamblea de preparación de la III Marcha de la Resistencia, se incluyó la propuesta de los artistas dentro del evento como forma de visualizar a gran escala su reciente consigna «Aparición con vida». La dinámica desarrollada consistió en el siluetado de figuras humanas a escala natural y la pegatina de las mismas en edificios y estructuras públicas circundantes a Plaza de Mayo. Así, el 21 de setiembre de 1983 se multiplicaron las intervenciones en los espacios públicos construyendo un diálogo complejo entre siluetas, edificios y transeúntes: el territorio cotidiano quedó trastocado primero con la práctica de taller colectivo de silueteado y luego con las producciones en sí mismas que interrumpieron el discurso arquitectónico (zona de lo no–discutido) con un rela-

to–emblema (zona de lo discutido) que trastornó la experiencia lógico–sensorial del espacio y asoció a los manifestantes solidaria y estéticamente.⁹

Los artistas que gestan la experiencia del siluetazo y el crítico Gustavo Buntinx coinciden en señalarlo como un *proyecto–sistema expresivo* que habilitó el desarrollo de un proceso y experiencia estética social participativa y colectiva, además de constituirse en imagen–consigna. Es interesante cómo al respecto Santiago García Navarro aclara que los términos «silueteada» y «sistema expresivo» en este sentido refieren a:

un espacio de apertura, imprevisibilidad y heterogeneidad caleidoscópica que el término «siluetazo» coloca en un plano más uniforme, puntual y definitorio, parangonándose así con el momento de ruptura total y suspensión temporal propio de la imagen del triunfo revolucionario (Cordobazo, vivorazo, Santiagueñazo, Argentina-zo, etc.). Si en los artistas que proponen la silueteada aparece un vocabulario nuevo, es porque éste sigue a una acción que participa de una nueva práctica política. En tanto repertorio nuevo, introduce una dimensión más en el territorio que la acción ha creado (García Navarro, 2008:339).

9. «El siluetazo produjo un impacto notable en la ciudad no sólo por la modalidad de producción sino por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse *mirados*, *interpelados* por esas figuras sin rostro» (Longoni y Bruzzone, 2008:30).

Grafitis, cánticos, performances teatrales/de danza y escraches¹⁰ fueron acompañando e integrándose a este lenguaje de denuncia y confrontación en las marchas, volviendo a la conciencia la contigüidad de sentido entre el espacio público y la palabra pública. La vigencia del discurso vehiculizado por la siluetas es insoslayable, así como la potencia multiplicadora de este fenómeno que, en una escala menor, se sigue repitiendo en marchas y manifestaciones populares.¹¹ Dos escenarios encastrados que hacen estallar el discurso de lo no–discutido: un soporte en papel que «pide» un cuerpo para evocar lo ausente (micro escala), y un entorno desde donde esas siluetas atraerán la mirada y la atención, absolutamente re–significando (macro escala).

Pero si la silueta como forma física le *hizo lugar en su vacío* a la magnitud del terror y la ausencia ejercida por la violencia institucional a partir del dimen-

sionamiento espacial, y la propuesta de un nuevo régimen de visibilidad tendió a la comprensión del *volumen* de la masacre con la (re)ocupación de ciertos ámbitos de la ciudad, también podemos preguntarnos: ¿cuánto perdura de aquella presencia inquietante, ante la evidente merma progresiva de conflictividad de acciones de memoria transformadas hoy, muchas veces, en política (oficial) de Estado? Oportuna es la pregunta de Andreas Huyssen:

parece plausible preguntar si, una vez que haya pasado el *boom* de la memoria, existirá realmente alguien que haya recordado algo. Si todo el pasado puede ser vuelto a hacer, ¿acaso no estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más, un presente del reciclaje a corto plazo con el único fin de obtener ganancias? (Andreas Huyssen, 2002:28)¹²

10. Escrache: práctica que desde 1997–1998 la agrupación HIJOS desarrolla y organiza como marcación pública tendiente a visibilizar la residencia de genocidas y represores vista como espacio material de impunidad. A través de un trabajo previo en el barrio, movilización y difusión de materiales gráficos con información y el acto mismo del escrache, se intenta provocar la condena social hacia los represores.

11. Roberto Amigo, uno de los especialistas en el siluetazo, sintetiza: «Quiero remarcar las dos etapas de producción y recepción de siluetas: la primera, vinculada a la transición democrática, fue una ofensiva de aprobación del espacio urbano para hacer consciente el genocidio llevado a cabo por las FF. AA. durante la dictadura, a la vez, era una demanda de justicia a partir de una intervención en el espacio público. La segunda etapa fue defensiva, de resistencia a las diversas medidas de Alfonsín y Menem, y se desarrolló en dos subetapas: a) la búsqueda de un soporte que conservara mayor tiempo la imagen produjo la aceptación de la realización horizontal de las siluetas; b) un sucesivo desprendimiento del soporte mural para mezclarse con los manifestantes» (Amigo, 2008:238–239).

12. Más adelante dice: «con frecuencia se revive y explota el trauma original en representaciones lite-

Asimismo obsérvese que el cuerpo social fue «tomando» y se aprendió de las experiencias de intervención estética hasta aquí mencionadas, instalándolas en el imaginario colectivo como formas legítimas de expresión discursiva y modelado paisajístico, contracirculación de mensajes y sentido social. Véase, por ejemplo, el caso del proyecto de baldosas conmemorativas que en distintos barrios de la ciudad señalan sitios de desaparición. Aunque es debatible su posible descontextualización de la identidad, pues no siempre se da cuenta de las razones de desaparición forzada, es remarkable que la iniciativa de su emplazamiento sea de grupos de vecinos u organizaciones de base que experimentan esa

re-inscripción en el espacio urbano como una práctica política que da pertenencia barrial identitaria y es manifestación de cierta potencia-agencia militante.

La Coordinadora de los Vecinos por la Memoria y la Justicia¹³ aglutina a varias comisiones vecinales surgidas a partir de la existencia de las Asambleas Barriales pos 2001–2002, o de la articulación de las asambleas y otros espacios de participación popular (colectivos culturales, partidos políticos, comisiones internas sindicales, centros de estudiantes, etc.).¹⁴ Las comisiones son instancias abiertas en sus espacios de debate, investigación, armado de las baldosas e inauguración en la vía pública, y se prioriza el encuentro y

rias y cinematográficas bajo formas que pueden llegar a ser profundamente agraviantes. Es cierto, la proliferación descontrolada del tropo mismo puede ser un signo de su osificación traumática, de que permanece encerrado en una fijación melancólica que va mucho más allá de las víctimas y los victimarios» (Andreas Huyssen, 2002:157).

13. La Coordinadora de Vecinos por la Memoria y la Justicia está integrada por las comisiones vecinales de: Almagro – Balvanera, Chacarita – Colegiales, Liniers – Mataderos – Villa Luro, Palermo, Pompeya, San Cristóbal, San Telmo – La Boca, Villa Soldati – Villa Lugano – Villa Celina, Hospital Posadas.

14. También es interesante destacar el caso de la Parroquia Santa Cruz dado que constituye uno de los primeros ejemplos de baldosas por la memoria. Allí no sólo se han emplazado placas y baldosas, sino que también han sido enterrados los restos de algunas madres identificadas por el Equipo de Antropología Forense. Ámbito en el que inicialmente se reunió la agrupación y de donde arrebatan a un grupo de militantes y madres, Santa Cruz es un espacio de memoria y participación activa en la defensa por los derechos humanos y el casi único dentro de la Iglesia Católica Diocesana que manifiesta una conciencia crítica y reflexiva en relación al horror de nuestro pasado reciente. No es un dato menor incluso que recientemente la parroquia haya decidido reordenar el espacio interno del templo: actualmente los bancos están dispuestos de forma concéntrica en torno al altar, como una asamblea. Ese altar, precisamente, está presidido por un enorme mural pintado por el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, quien hace poco inauguró otro en homenaje al trabajo de lucha por los derechos humanos que la congregación pasionista ha hecho en los últimos 50 años.

la integración entre los participantes (ya sean «históricos» militantes o vecinos que recientemente se incorporan a la comisión), lo que no equivale a la anulación de diferencias y contradicciones internas. La Coordinadora intenta, como actor social y político, reconstruir las historias de vida de los militantes populares para:

desandar el camino del Olvido en nuestros barrios. (...) Reconstruimos retazos de la historia, dejamos un mojón de su existencia en el lugar donde vivieron, cursaron estudios, trabajaron, militaron, o donde los encontraron las balas de los genocidas y buscamos testimonios de su paso por cada uno de nuestros barrios. Queremos que las veredas por las cuales transitaron hablen de ellos. Por esa razón decidimos señalar estos lugares como huellas o marcas en el suelo, en su memoria. (2008:9)

En esta práctica de discurso espacial observamos un complejo cruce de memoria(s) pública-colectiva y memoria privada que, como sugieren varios autores, se vincula a una voluntad de conocimiento que permite la problematización del pasado, poder (volver a) preguntarse por él. En la concreción de un mapa-itinerario que visibiliza un conjunto de sitios y la puesta en funcionamiento de circuitos de circulación antes insólitos (no-imaginados/acallados), se observa el alcance de la gestión política de los lugares

y la memoria. A su vez se hace necesario reflexionar sobre la calidad y alcances de estos discursos en el espacio cotidiano, y sobre cómo hacer para que no disminuya su poder y convocatoria dialógica (qué se hace luego del emplazamiento, cómo es el mantenimiento y apropiación vecinal, etc.). Lo mismo puede decirse en relación al renombramiento de aulas, escuelas y centros culturales en distintos puntos de la ciudad.

La intervención en edificios que fueran centros clandestinos de detención y exterminio (CCDTYE) merecería un estudio monográfico aparte, sobretudo por el cambio radical (de sustancia) que forma parte de los procesos culturales que los re-cualifican, dado que de privados, ocultos, clandestinos pasan a ser públicos: ya a nivel edilicio (interno) como en su dimensión de emplazamiento en cierta geografía urbana (externa, en relación con el ambiente circundante). En la ciudad de Buenos Aires la ex ESMA, actual espacio de memoria y derechos humanos (donde funciona el Centro Cultural Haroldo Conti) y el ex Olimpo y actual Mesa de Trabajo y Consenso del ex CCD Olimpo son referentes claves en la reocupación espacial orgánica de ámbitos de horror, hoy re-convertidos en círculos de encuentro, cultura y participación (uno intelectual-artístico, otro ligado a la educación popular y la acción vecinal).¹⁵

15. «Automotores Orletti» es un ex CCDTYE hoy en proceso de institucionalización como Espacio para la

En el caso de este último, fue y es clave la acción protagónica de los habitantes de la ciudad y el barrio. Belén Olmos (2011) señala que la génesis de «Vecinos por la Memoria» se remonta al año 1993, a partir de reuniones de oyentes de un programa radial del barrio de Floresta. Posteriormente el grupo decidió nombrarse como «Vecinos Solidarios de Floresta» y buscó convertirse en una organización que promoviera la defensa de los intereses de los vecinos, la movilización y el encuentro barrial. En estas reuniones, el Olimpo fue problematizado como espacio social por haber funcionado como CCDTYE, y de ahí que las primeras actividades tuvieran por principal objetivo identificarlo/marcarlo como tal haciéndolo visible al barrio. Hacia 2002, la organización tendió a constituirse como agrupación dedicada a

los derechos humanos y sociales, y ya en 2003 se comenzó a pensar en el desalojo de la Policía Federal del predio a fin de poder darle a este espacio un uso por y para los vecinos, que tras un largo proceso el 15 de mayo de 2005 se hizo efectivo.¹⁶ Esta experiencia cobra relevancia por su autogestión organizativa así como por haber concretado el remodelado del paisaje urbano a través de la «toma» o intervención colectiva de un lugar de memoria.

Habíamos mencionado cómo desde la reapertura democrática y tras el ejemplo de TA, otras iniciativas teatrales de tipo colectivo cobraron forma y difusión progresiva. Tal es el caso de la experiencia del teatro callejero (TC), que con fuerte impronta social y política, se pregunta sobre los modos de apropiación y uso del espacio público, visibilizando y vi-

Memoria. Funcionó como base principal de las fuerzas de inteligencia extranjeras que operaban en la Argentina en el marco de la Operación Cóndor. Aunque aún no se ha convertido en centro cultural, está reinscrito en el espacio barrial a través de un mural que lo hace visible—legible: un lugar re—conocible. **16.** En el caso de la ex escuela Mecánica de la Armada (que requiere un abordaje individual) quisiéramos destacar dos ejemplos recientes y sumamente interesantes de re—inscripción del paisaje, dentro del territorio ya re—ocupado del predio: por un lado la ópera prima de Jonathan Perel estrenada en el BAFICI 2010 El predio, y por otro la muestra fotográfica de Gustavo Germano titulada «Ausencias» expuesta en 2010 en el actual centro cultural. El documental de Perel reflexiona sobre las formas de intervención artística dentro de las prácticas de modelado paisajístico— museográfico del territorio y sus rincones visibles/ invisibles, metareflexión del espacio y los regímenes de la mirada en la zona de lo discutido, abriéndose a la intermitencia y «vacíos» de sentido. Por otro lado, la muestra fotográfica de Germano trabaja en torno al vacío material en los espacios públicos y privados de los cuerpos de los desaparecidos, en relación a sus vínculos familiares y al tejido social, a partir de la tensión visual entre dos fotografías que contraponen el paisaje desgarrado, uno con la presencia y otro con el vacío. Hay entonces también un discurso problemático del tiempo y la memoria: la imposibilidad de habitar los «mismos» espacios, de re—ocuparlos tal y como en el pasado debido a lo inquietante de Lugar inocupable del Otro, desaparecido—perdido.

sualizando problemas de orden estético pero también de orden ideológico. Tanto la práctica productiva como la asistencia, exige un movimiento que descentra formas habituales de percepción, producción y consumo cultural, propiciando un camino de búsquedas e interrogantes en torno al hecho teatral y sus artífices, pero también en relación al protagonismo del espectador como actor social.

El TC o de espacios abiertos y públicos es una práctica y poética teatral que en Argentina comienza a sistematizarse y multiplicarse desde la segunda mitad de la década del ochenta, y como Teatro Abierto intenta epidemizar la alegría del encuentro, la memoria crítica, la conciencia social, el (re)entusiasmo por las utopías. No se trata de una propuesta informal o amateur, sino que es de corte profesional, y es precisamente eso lo que lo distingue del teatro comunitario por ejemplo. Posee una preparación técnica puntual en función del manejo de lenguajes visual, proxémico, kinésico, espacial, vocal y performativo, e implica ocupar espacios públicos desde una perspectiva crítica, bajo un discurso cuestionador de la lógica imperante: dejar de transcurrir/transitar el espacio abierto, para habitarlo, transformarlo, embellecerlo, protagonizarlo y modelarlo; cambiar la lógica del miedo al otro, por el encuentro y la apropiación de aquello que efectivamente es de todos y todas. De ahí la interacción entre su dimensión material concreta (emplaza-

miento) y su dimensión subjetiva simbólica. Se intenta desautomatizar el uso y percepción habitual del espacio público, entendido en este contexto como territorio poético, participativo y artístico, y no meramente marco o pretexto superficial de la obra: es uno de los materiales significantes que condensa y conduce discursos. El espacio público queda marcado por una nueva dinámica contribuyendo a que el espectador–usuario descubra su valor y recupere el *sentido* social y de pertenencia que le es constitutivo. La aspiración de base es el desgaste de la alienación sobre el cuerpo y los lugares de identidad personal y colectiva que, sobretodo desde el menemato han marcado a fuego (consumista) la calle, estigmatizándola.

El grupo de teatro callejero con mayor tradición histórica en la Ciudad de Buenos Aires es La Runfla (LR) que se forma en 1991 con integrantes de los grupos La Obra y El encuentro, que pertenecían a lo que otrora fuera el MO.TE.PO (Movimiento de Teatro Popular). Resulta importante destacar la acción de LR en la década del noventa, dada la adversa coyuntura histórica para proyectos de corte social y discursos disruptivos, sumado a la declinación de asistencia a espectáculos públicos y la masificación del entretenimiento privado a través del consumo televisivo, de video y luego DVD.

Tempranamente apareció en el grupo el tema que atravesará todo su trabajo posterior: el poder, tanto el que se ejerce

«desde arriba» (instituciones, jerarquías, sistemas económicos, políticos, culturales de gran escala), como aquel que aparece desde abajo (mezquindad, rivalidad, pero también resistencia y subversión), y es frecuente que sus obras aborden la reapropiación de espacios y fiestas comunitarias, resignificándolas, por ejemplo «Conozca el parque con el pirata kemein—porta» (1994), o «Luz de Fuego» (en torno a las festividades de la fogata de San Pedro y San Pablo). De hecho su anteuúltimo espectáculo estuvo enmarcado en los festejos por el bicentenario y se presentó en Plaza de Mayo. «Mascarada de mayo» se propuso reinterpretar la historia social y la teatral oficial de nuestro país, situando la puesta en los mismos lugares en los que ocurrieron los hechos, casi podríamos decir en una suerte de práctica de mapeo cartográfico del territorio/espacio y la memoria/tiempo: reinterpretar, reocupando lugares del paisaje de Mayo.

Quisiéramos mencionar un caso más en este itinerario narrativo de discursos estéticos que re—dibujan el diseño del paisaje urbano desde prácticas culturales ligadas a la memoria y el encuentro social.

El Teatro Comunitario (tcm) es otra de las experiencias estéticas y de participación colectiva contestataria que encontramos hacia mediados de la década del ochenta. Su poética comparte varios rasgos de los ya mencionados al respecto del tc, pero se diferencia por ser una práctica no—profesional, aunque el proceso de trabajo y resultado final de los materiales muchas veces sea excelente y riguroso. De algún modo herederos del teatro independiente de Leónidas Barletta (autogestivo, no comercial, militante, y no profesional) y de propuestas de corte político como la que a principios de la década del setenta lideraba Norman Briski con el Grupo Octubre,¹⁷ son grupos conformados por vecinos y vecinas que reflexionan en torno a cuestiones barriales y la historia local reivindicando el sentido de la dinámica social comunitaria, entendiendo que ella se rige (no sin contradicciones) por valores como solidaridad, reciprocidad, encuentro y comprensión mutua. Es un tipo de propuesta con un fuerte impulso comunicador y dialógico: resulta primordial provocar la interpelación y empatía con el público, con «esos otr@s vecin@s» semejantes con

17. Entre 1970 y 1974, Octubre se desarrolló como una experiencia de teatro popular especialmente en villas: se proponía el teatro como práctica de cambio, transformación social y liberación ideológica, hacia la toma del poder de los sectores populares. El trabajo se organizaba por etapas y tendía a que la comunidad participara en la gestación de las obras a partir de su propia experiencia. El proceso se desarrollaba desde una etapa de investigación de los problemas y actores sociales del área, la elaboración de la obra y su cuestionamiento por parte de la comunidad, hasta la puesta en escena final y una asamblea de discusión en torno a la misma.

los que se comparten relatos, imaginarios, esperanzas y problemas. El público es un jugador más en la dinámica dramática, un sujeto activo que potencialmente puede estar en escena, es aliado y testigo. Nuevamente encontramos, como en todas las experiencias previas, una motivación social (re-valoración de los espacios de reunión festiva) y de *política de la memoria*, reflexionando en torno al paisaje histórico barrial, sus lugares, objetos y personajes.

Habitualmente los materiales se producen a partir de una dramaturgia colectiva que es sistematizada por el director, que en general tiene también a su cargo el entrenamiento del grupo y la supervisión de los ensayos. Desde el micro espacio habitado (barrio), se referencia, repiensa y critica un espacio alegorizado más amplio (país) a través de la visualización de mojonos significativos de la historia social, tiempos/períodos históricos de referencia colectiva clara en la memoria compartida. Precisamente, la interpelación directa al espectador «semejante» queda asegurada por la puesta en escena y entretejido de microhistorias y anécdotas que los propios vecin@s traen al entrenamiento e improvisación colectiva y que más tarde recoge el director: memoria individual, testimonio, imaginario colectivo y memoria territorial, «la poética del no actor le permite al director experimentar e incluir la experiencia

personal e individual de los vecinos, de aprovechar sus aportes, su inocencia y valorar la entrega» (Bidegain, 2002:363).

El teatro comunitario bebe de fuentes poéticas y estéticas de la cultura popular, así como de dispositivos y lenguajes diversos: sainete, canción popular, murga, radio, televisión, tango, folklore, muralismo, circo, etc. Jorge Dubatti señala: «Estos lenguajes de lo popular confluyen en una poética del «teatro tosco» según los términos de Peter Brook en *El espacio vacío*: un teatro liberado de la unidad de estilo, con la fuerza de la teatralidad del no-teatro, que ha escapado de los límites espaciales de la caja italiana, que incluye lo ilógico en nuestra comprensión cotidiana para abrir nuestra percepción de la realidad» (Dubatti, 1999:116). Se desarrolla en espacios públicos abiertos, como plazas, parques, edificios y calles: un discurso ambulante que habla del paisaje barrial desde la misma materialidad física del barrio (merecería asimismo un desarrollo específico el estudio de los ámbitos elegidos para representar las obras).

El grupo más antiguo en la ciudad de Buenos Aires es Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, formado por vecinos y vecinas hacia fines de 1983 en el marco de la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur y la asociación cooperadora de una escuela de la zona de La Boca.¹⁸

18. Mencionemos además la trayectoria de la agrupación Los Calandracas, formada hacia 1987 por

El director y referente de la iniciativa es el uruguayo Adhemar Bianchi. Aludiendo al grupo Dubatti señala la presencia significativa de dos caracteres asociados estrechamente que pueden ser pensados también con relación a otros grupos de TCM. El primero es el carácter colectivo del sujeto histórico de las obras, es «el Pueblo como una entelequia idealista (...) construido desde una ingenuidad constitutiva» (117). El segundo es el sustento ideológico y político de la práctica teatral: se trata de una suerte de «cultura de la resistencia» frente a la despolitización, la trivialidad y la desmovilización, el aislamiento, la competitividad y la intolerancia, la homogeneización y edulcorado de las culturas locales abriendo espacios significativos de participación y creación con otr@s, reflexión sobre los espacios físicos barriales, su origen, fragmentación, diversificación, límites, habitantes, fisonomía, mitologías, etc.

Digamos finalmente que en las últimas dos décadas y media se han multiplicado, en cantidad y diversidad, las propuestas de teatro, música, danza y performances en espacios públicos, así como la práctica del muralismo, estencil y el aerógrafo,

que se unen a una tradición extensa de la gráfica contestataria (grafitos, serigrafías, fotocopias). No siempre las intervenciones se apoyan en una propuesta política ideológica popular, colectiva o barrial, ni tampoco necesariamente pretenden *contrainformar* (compleja acción que reuniría *formación/dibujo* del paisaje, y circulación de información alternativa/silenciada). Sin embargo no ha mermando la labor de ciertas experiencias y a su renovación generacional se le suma, el extenuante y enriquecedor trabajo en red, que varias organizaciones de las que se han mencionado mantienen, amén del conocimiento y referencia mutua que sostienen entre sí, entre las que pueden mencionarse: la Red Nacional de Teatros Comunitarios, Encuentro Nacional de Teatro Callejero de Grupos, Multisectorial Barrial del Barrio de San Cristóbal–Balvanera, Red de Cultura Boedo, así como otras experiencias colectivas y autogestivas de artistas como Arte! Arde, GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera. Estos colectivos se desarrollan desde fines de la década del 90 articulados a distintas organizaciones, pero en especial a HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la

Ricardo Talento, que funciona en el Barrio de Barracas, y actualmente bajo la órbita del Circuito Cultural Barracas, un importante centro cultural creado también por Talento, que agrupa diversos colectivos de trabajo. En este caso, también aparece como móvil de la labor teatral la integración barrial y el re-tejido de lazos sociales a nivel local, la recuperación del protagonismo de l@s vecin@s en cuestiones de identidad barrial y el fomento de una mayor participación en los asuntos de la «escena pública».

Justicia contra el Olvido y el Silencio) y sus prácticas de escrache, e inciden en el paisaje urbano a través de señalizaciones y situaciones teatrales lúdicas y paródicas que marcan el espacio barrial, para el fomento de la memoria crítica. Se trata de experiencias interdisciplinarias que renuevan el compromiso de ligazón entre cultura, producción simbólica y vida cotidiana colectiva: la Vida compartida públicamente que invierte el terror o la indiferencia, a través de la parodia, el humor y la denuncia.¹⁹

Visita retrospectiva

«Del otro lado de la reja está la realidad, de este lado de la reja también está la realidad; la única irreal es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien si pertenece al mundo de los vivos, al mundo de los muertos, al mundo de las fantasías o al mundo de la vigilia, al de la explotación o de la producción».

Francisco Paco Urondo, fragmento de
«La única verdad es la realidad»

Quisiéramos volver nuestra mirada sobre el trabajo expuesto para visitar

algunas de sus ideas fuerza. Partimos del supuesto de que, históricamente, la cultura se espacializa a través de una praxis política de territorialización y por medio de la simbolización de paisajes. El espacio público, pensado como tapiz discursivo, posee un espesor dado por el uso diferencial integral (práctico, simbólico y político) que de él hacen sus usuarios. Ciertas prácticas de intervención estética en el espacio público hacen explícitas formas sociales alternativas de participación en la vida pública: ya en un sentido político y social transformador del territorio, como en el despliegue y repliegue de la identidad colectiva y la memoria histórica. Otra ciudad—ciudadanía, *vital*, creativa—con—otr@s aparece en emergencia. La vivencia diferenciada del espacio(s) público(s) a través de estos productos/procesos estéticos, implicaría la disponibilidad potencial para asumir y afirmar, como derecho y obligación, un protagonismo e involucramiento político a través de la ocupación física y transformación concreta del ámbito material.

Los procesos—productos estéticos son estrategias de apropiación del territorio y están contruidos por prácticas grupales de relación y poder. Narraciones del espa-

19. Lorena Verzero y María Eugenia Ursi (2011), analizando la historia de ambos colectivos, citan una observación de Diéguez Caballero (2007): «Los escraches, tienen una «dramaturgia política específica, (...) buscan construir colectivamente una situación instalada en la vida de un barrio, al procurar formas de señalamiento que involucren a los vecinos del lugar» (130). Para conocer la experiencia del grupo GAC, recomendamos la lectura de *Pensamientos, prácticas y acciones* escrito por el mismo colectivo.

cio y el tiempo, orientan el movimiento y promueven experiencias simbólicas de re-localización territorial e histórica a través de la re-activación del encuentro social en la vía pública y la visibilización de la memoria colectiva. Como acciones cartográficas sobre el territorio (mapeados) se trata de prácticas de producción simbólica que *resitúan* y *sitian* el espacio público facilitando la contra-circulación de información, tramas de relación y sensibilidad, desplegando *otra cultura política de los lugares y la memoria*. Dentro del paisaje urbano, dividido en las zonas de lo discutido y lo no-discutido, los mapeos se situarían en la primera zona, viabilizando modos originales de crítica y reinterpretación de la historia, narrativas de resistencia y oposición que cuestionarían el relato proveniente de la zona de lo no-discutido; apuntarían a la reconstitución de lazos sociales solidarios desgastados por la violencia institucional y económica, y, ampliarían la agencia política del cuerpo social colectivo volviendo explícitas demandas grupales y alternativas políticas.

Pensar históricamente las experiencias estéticas analizadas, hace posible proyectar en el tiempo la presencia una *sintaxis cartográfica contestataria o disruptiva*, que

continúa rehaciéndose y que entraña en sí misma numerosos matices. Tanto aquellas que se sostienen a partir de un dispositivo durable como las que se recrean cada vez que se ponen en circulación, necesitan ser cuestionadas, revisadas y actualizadas colectivamente a la luz de los desafíos, preguntas y paradojas que nuestra realidad social contemporánea vive. Es imprescindible repensar en cada caso: su potencialidad disruptiva de hábitos, prácticas y expresiones de lenguaje naturalizados; el tipo y disponibilidad de uso y consumo que proponen en contextos socioinstitucionales complejos; su capacidad de trabajo en red y su rol multiplicador de nuevos discursos re-configuradores de la experiencia espacial urbana.

Enriqueciendo formas y sistemas de ideas, ampliando y amplificando la sintaxis cartográfica con la que ya se cuenta y que tanto ha enseñado a artistas y público, las nuevas producciones *por-venir* podrán interrumpir circuitos visuales cómodos con relación al paisaje humano y arquitectónico de nuestras ciudades argentinas y latinoamericanas, contribuyendo a la visibilidad del protagonismo solidario que las sociedades de la región son capaces de tener sobre su propio ámbito material y simbólico.

Bibliografía

- AMIGO, Roberto (2008). «Aparición con vida: las siluetas de los detenidos–desaparecidos.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 203–252.
- BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA (2008). *Baldosas X Memoria*. Buenos Aires: Instituto Espacio por la Memoria.
- BIDEGAIN, Marcela (2002). «El teatro de Ricardo Talento: Los chicos del cordel, una metáfora de la exclusión.» En Jorge Dubatti (comp.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- ——— (2006). «Circuito teatral Barracas: Zurcido a mano y la resistencia desde la memoria.» En Jorge Dubatti (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- BORBA, Juliano. «El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria.» Consultado en setiembre de 2011 en http://www.teatrocomunitario.com.ar/images/stories/publicaciones/TeatroComunitarioArgentina_JulianoBorba.pdf
- BOURDIEU, Pierre (1999). «Efectos de lugar.» En *La miseria del mundo*. Barcelona: Akal, pp. 119–124.
- BOURRIAND, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BRUCKBAKER, Rogers y Frederick COOPER (s/f). «Mas allá de “identidad”.» En *Apuntes de investigación del CECYP*, año V, n° 7. Buenos Aires: Fundación del Sur, pp. 30–67.
- BUNTINK, Gustavo (2008). «Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 253–284.
- CARMAN, María (2006). «La invención del barrio noble.» En *Las trampas de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 135–161.
- DUBATTI, Jorge (1999). «El Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y la poética del teatro tosco.» En Jorge Dubatti. *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- ——— (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

- FLORES, Julio (2008). «La silueteada (como objeto de estudio).» Tesis de Licenciatura en Artes Visuales con orientación en grabado y arte impreso. Inédita.
- FRAGASSO, Lucas (2005). «Prólogo: Régimen estético y psicoanálisis.» En Gabriela Goldstein. *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Del estante.
- GAC (2009). *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992). «Qué es la ciudad.» En *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Secretaría de Relaciones Universitarias de la UBA, Eudeba, pp. 69–104
- GARCÍA NAVARRO, Santiago (2008). «El fuego y sus caminos.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 333–364.
- GIELLA, Miguel Ángel (1991). *Teatro abierto 1981 – Teatro argentino bajo vigilancia*. Vol. I. Buenos Aires: Corregidor.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2001). «Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas.» En *Revista Alteridades* 11 (22), pp. 5–14.
- GOLDSTEIN, Gabriela (2005). *La experiencia estética. Escritos sobre psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Del estante.
- GRAMSCI, Antonio (2000). «Observaciones y notas críticas sobre un intento de “Ensayo popular de sociología”.» En *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. Cuaderno 11. México: ERA, pp.261–350.
- ——— (2003). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y el Estado moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2009). *Antología Antonio Gramsci*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán.
- GRÜNER, Eduardo (2008). «La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 285–308.
- INNERARITY, Daniel (2002). «La experiencia estética según Jauss.» En Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, pp. 9–27.
- JAUSS, Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

- KELLY, Candelaria; Guillermo LAFFAYE y Marianella ALBORNOZ (2011). «Baldosas por la memoria: construyendo sentidos del pasado.» En *Actas de las IX Jornadas de Sociología «Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones»*, agosto, mesa 04.
- LANDER, Edgardo (2009). «Los señores y poseedores de la naturaleza.» En *Territorialidades y lucha por el territorio en América Latina*. Caracas: Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas – Escuela de Letras – LUZ, pp. 9–24.
- LEONARDI, Yanina y Lorena VERZERO (2006). «La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968–1973).» En *Revista Iberoamericana*, año VI, n° 23, pp. 55–75.
- LIPRANDI, Ignacio (2008). «Claves interpretativas del siluetazo.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 365–400.
- LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN (2010). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ IGLESIAS, Carlos (2008). «Siluetas.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 309–332.
- MELENDO, María José (2006). «Acontecimientos estéticos ejemplares en el presente de la memoria.» En Cecilia Macón (coord.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura Argentina*. Buenos Aires: Ladosur, pp. 76–97.
- ——— (2009). «Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual.» En revista *Afuera*, año IV, n° 7.
- MOLINELLI, Roxana (2011). «Memoria instituida–Memoria (s) instituyentes: los registros temporales como señales de aproximación a la tensión entre la/s memoria/s del pasado reciente.» En *Actas de las IX Jornadas de Sociología «Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones»*, agosto, mesa 04.
- OLMOS, María Belén (2011). «La re–cuperación de "ex" Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio (CCDTyE) y su institucionalización como Espacios para la Memoria.» En *Actas*

de las IX Jornadas de Sociología «Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones», agosto, mesa 04.

• RABOTNIKOF, Nora (2008). «Memoria y política a treinta años del golpe.» En Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (comps.). *Argentina 1976. Estudios en torno al Golpe de Estado*. Buenos Aires: FCE.

• RUSSO, Sebastián (2011). «Usos estético-políticos de cartografías en Argentina. De Horacio Zabala y Juan Carlos Romero al GAC e Iconoclasistas.» Ponencia presentada en XI Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural.

• SCHINDEL, Estela (2006). «Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano. Cartografías del recuerdo.» En Cecilia Macón (coord.). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura Argentina*. Buenos Aires: Ladosur, pp. 76–97.

• ——— (2008). «Siluetas, rostros, escraches.» En Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 411–426.

• SIGNORELLI, Amalia (1999). «Ciudad: espacios concretos y espacios abstractos.» En *Antropología urbana*. México: Anthropos, pp. 53–64.

• TRASTOY, Beatriz (2001). «Teatro abierto 1981: un fenómeno social y cultural.» En Osvaldo Pelletieri (comp.). *Historia del teatro argentino, el teatro actual (1976–1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna, pp. 104–111.

• TRONCOSO, Andrés (2001). «Espacio y poder.» En *Boletín de la sociedad Chilena de Arqueología*, n° 32, pp. 10–23.

• VERZERO, Lorena y María Eugenia URSI (2011). «Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas del 2000: del teatro militante a los escraches.» Ponencia consultada en http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_26/ursi_verzero_mesa_26.pdf

• ZAYAS DE LIMA, Perla (2001). «Teatro abierto 1982–1985.» En Osvaldo Pelletieri (comp.). *Historia del teatro argentino, el teatro actual (1976–1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna, pp. 112–123.

• ZYLBERMAN, Lior (2011). «Ausencias. Una aproximación sociológica a la relación entre fotografía y Memoria.» En *Actas de las IX Jornadas de Sociología «Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones»*, agosto, mesa 04.

Páginas web consultadas en setiembre de 2011

- http://notas.desaparecidos.org/2010/09/dialogo_con_los_artistas_que_p.html
- http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf
- http://notas.desaparecidos.org/2010/09/dialogo_con_los_artistas_que_p.html
- <http://estatico.buenosaires.gov.ar/media/publi/memoria/memoria06.pdf>
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RCqhAtqX4lQJ:barriosdepie.bitacoras.com/archivos/2006/04/05/las-baldosas-de-la-memoria+coordinadora+barrios+por+memoria+y+justicia&cd=15&hl=es&ct=clnk&gl=ar&source=www.google.com.ar>