

La ciudad atrás de la ciudad. Performance, pasado y memoria en Buenos Aires



Deborah Hedges

Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
deb.hedges@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-9508-515X>

Fecha de recepción: 28/08/2024. Fecha de aceptación: 31/01/2025

Resumen

En este trabajo se propone que las obras que utilizan como escenario un espacio público reconocible de la ciudad abren, por su propia dinámica de representación, un espesor temporal hacia el pasado del lugar, a la vez que proponen deícticos compartidos que pueden colaborar en la construcción de la ciudadanía, entendida como un acto cotidiano, situado y político. *Un paisaje para mí* (Gómez Giusto S. y Álvarez Pacheco A., 2023) realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes y *Una obra más real que la del mundo* (Mujer Mutante, 2019, 2021, 2022, 2023) realizada en el Cementerio de la Chacarita apuestan por recorridos performáticos que pueden tomarse como modos de enunciación sobre esos lugares y así exploran la encrucijada de espacios urbanos, historia y memoria.

Palabras clave

■ Ciudad; Memoria; Espacio público; Performances; Recorrido.

The City Behind the City: Performance, Past, and Memory in Buenos Aires

Abstract

This paper argues that performances set in recognizable public spaces in the City of Buenos Aires open, through their own dynamics of representation, a temporal depth towards the past of a place. At the same time, they present shared deictics that can contribute to the construction of citizenship, understood as a daily, situated, and political act. Both *Un paisaje para mí* (Silvia Gómez Giusto and Aliana Álvarez Pacheco, 2023), performed at the Museo Nacional de Bellas Artes, and *Una obra más*

real que la del mundo (Mujer Mutante, 2019, 2021, 2022, 2023), performed at Chacarita Cemetery, take on the structure of a guided tour. These interventions can be read as modes of enunciation about their respective loci of performance and explorations at the intersection of urban space, history, and memory.

Keywords

■ City; Memory; Public Space; Performances; Tour.

Lugar de inicio

Un cementerio y un museo: dos lugares abocados, en su concepción tradicional, a la preservación de un pasado local, compartido en alguna escala con otros, sintientes, iguales. En estos dos espacios ciudadanos, públicos y delimitados, se presentan las obras *Un paisaje para mí* (2023) de Silvia Gómez Giusto y Aliana Álvarez Pacheco, y *Una obra más real que la del mundo* (2019, 2021, 2022, 2023), de Mujer Mutante. También consideradas dentro de una amplia definición de *performance*, estas propuestas, realizadas en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Cementerio de la Chacarita respectivamente, tienen en común la invitación a un recorrido por el espacio público elegido, sostenido principalmente por la voz, es decir, por el relato. Se transitan espacios en el doble rol de ciudadano visitante y de espectador de la obra. En el caso de la obra del colectivo Mujer Mutante, bajo dirección de Juan Coulasso, son los actores los que llevan la voz y la guía, retomando tanto datos históricos como reflexiones y materiales basados en entrevistas a cuidadores y trabajadores del camposanto. En *Un paisaje para mí*, el dispositivo elegido es el de los auriculares individuales para cada participante, quien debe poner *play* a la pista grabada al iniciar el trayecto.

De la especificidad de estos lugares, a los que se va para conocer, rememorar o celebrar el pasado, se despliega y se construye el relato que se presenta a los espectadores, como si el propio espacio tuviera en sí mismo algo para decir incluso antes de que las obras empiecen. Ambos son hitos del circuito turístico de la Ciudad de Buenos Aires. El Museo Nacional de Bellas Artes fue fundado en 1896 y trasladado a su actual edificio en 1933, donde antes funcionaba la antigua Casa de Bombas de Recoleta. El Cementerio del Oeste se funda en 1871 a causa de una epidemia de fiebre amarilla que separa a la población entre aquella que puede ser enterrada en el Cementerio de Recoleta y aquella que no. Se rebautizó con el nombre del barrio y hoy en día se realizan incluso visitas guiadas allí. Las obras a analizar se vinculan con las locaciones elegidas y las incluyen como tema, resignificando el museo “para mí” o el cementerio para un nosotros. Ya proponía Michel De Certeau que “los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico” (2000, p.121). Es el recorrido, la caminata, lo que permite reapropiarse del conjunto anónimo que podemos entender como ciudad, muchas veces reducida a un lugar de intercambio regido por el mercado y la ley en su amplia concepción, un espacio que prescribe modos posibles de habitar (performear) día a día la vida cotidiana y nuestro *self*. La ciudad, como un ente anónimo, es visible para sus planificadores y arquitectos y para ese ojo de águila que desde arriba repone la ficción del conocimiento: se ven las calles y avenidas en un mapa, las parcelas más grandes o pequeñas, pero nada de todo eso nos es visible como caminantes, como practicantes de esas configuraciones urbanas. Se ve en toda ciudad la clara distinción entre los espacios privados y el espacio público, inherente a la constitución de la ciudadanía y fiel reflejo de su democracia. Así lo propone Jordi Borja, quien establece que los avances y retrocesos de la democracia se ven

en el espacio público entendido como “espacio de uso colectivo” donde “se tejen las solidaridades y donde se manifiestan los conflictos, donde emergen las demandas y las aspiraciones y se contrastan con las políticas públicas y las iniciativas privadas” (Borja, 2011, p.44). El museo y el cementerio son también la ciudad, aunque tengan límites precisos. Son espacios públicos en tanto allí “la sociedad se hace visible”. Hay encuentros e identificaciones entre sujetos porque el espacio público es regulador de las relaciones entre ciudadanía y poder político (p.45). La ciudad es un estado de las cosas, una propuesta, pero es al recorrerla donde surgen las prácticas, y se concibe al sujeto en relación con el lugar. Así, para De Certeau (2000) aquellos recorridos que se corren de la propuesta formal del mapa pueden llamarse prácticas “delinquentes” y son encarnadas en relatos. El desvío, el vagabundeo, el andar sin la llegada funcional a un destino tienen potencialidad y son justamente estas las propuestas de las producciones artísticas que vamos a analizar.

En el cruce, entonces, entre el desplazamiento ficcional que supone todo relato, el espacio público elegido para las obras y la construcción de una ciudadanía crítica, también plausible de ser pensada como otro modo de performance, se entrama la presente reflexión. Vamos a proponer un acercamiento a dos obras que eligen como escenario espacios públicos y delimitados de la ciudad, considerando que los recorridos hablan del lugar que recorren en el sentido más formal posible: los modos de recorrer son modos de posicionarse en la ciudad. El anclaje territorial preciso, a diferencia de un escenario teatral tradicional, abre la obra hacia un tiempo pasado que puede asirse desde lo individual y personal de la memoria o desde lo colectivo de la historia. Así, estas caminatas por la ciudad (o sus límites), a modo dislocado de visita guiada, generan un espesor temporal compartido entre la obra y los espectadores. Si lo propio de las obras-recorrido es su experiencia en el presente, y lo propio del teatro la puesta en escena de lo representado, en las obras que utilizan espacios públicos específicos y reconocibles como punto de partida, la construcción de un pasado común y la posición sobre ese pasado se convierten en eje central de las tramas, generando así nuevas referencias compartidas para pensarnos como ciudadanos y sujetos atravesados por la historia.

Una canción puede ser un lugar

“Performance sonora” parece ser el concepto que sintetiza la experiencia artística de ponerse auriculares y darle comienzo a un audio que nos invitará a recorrer los alrededores del Museo Nacional de Bellas Artes y partes de su interior, en un trayecto guiado por tres performers mudos (Mariela Puyol, Valeria Polorena y Lucas Minhondo) que se detienen en puntos específicos del itinerario, en coordinación con la voz que nos guía. *Un paisaje para mí*, con voz de Pilar Gamboa, es una guía o más bien una visita guiada a la memoria del personaje que escuchamos, juntos, pero cada quien por su lado. La obra consta, en principio, de una narración ficcional en primera persona: una chica que solía ir al museo y que ahora, en búsqueda de un lugar que sea un paisaje propio, nos invita a conocer el sedimento emocional que tiene este recorrido. Comienza diciendo: “Son pocas las veces que en la ciudad levanto la mirada de lo inmediato para que repose en el horizonte. Tampoco la escucho. Nunca elijo escuchar la ciudad” (Gómez Giusto y Álvarez Pacheco, 2023, 0m56s). Estas frases son seguidas de sonidos urbanos como bocinas, pasos, gritos de corredores, o frenadas de colectivos y de una aseveración sobre lo que en general no podemos hacer en la ciudad: “caminar sin tener que llegar a algún lugar” (1m:14s). Por eso, la obra rápidamente toma el guante de ese vacío y nos incluye en un *nosotros* con tiempo y lugar: “Acá, somos testigos de todo, y a la vez de nada. Por las construcciones imponentes como esta, que además me recuerda que no terminé mi carrera universitaria” (1m:39s). El texto dialoga con el espacio desde estos deícticos que se refieren al gran cruce de

avenidas o a la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires que está frente al museo. A pesar de hacer diferentes recortes visuales en su descripción, sostiene que “No logro encontrar el paisaje aunque esté en el medio del bosque” (2m:03s). Por eso las canciones o los sonidos se convierten en lugar y ese lugar no disimula nunca su “para mí”. La obra pone en escena a un sujeto particular (su mirada, sus recuerdos) e interpela al espectador con la pregunta de “¿qué es un paisaje para vos?”. Lo interesante de esa conversión de lugares en cosas y en personas es que aparece la memoria como el elemento constitutivo del sentido: “El museo somos mi mamá y yo...” (3m:24s); “ese palo borracho soy yo a los diez años...” (2m:56s), “el puente es mi primer beso...” (5m:02s). Los recuerdos se escenifican, los objetos *son* ese recuerdo, como una disposición espacial de la memoria de la narradora. Lo que es parte del espacio público se equipara con verbos copulativos a un recuerdo.

Más allá de las referencias constantes a los deportistas, los semáforos e incluso los olores (“el olor a cebolla quemada de la tortilla de mi abuela es un gran lugar”, 2m:30s), lo que sostiene la escena es el mecanismo de la escucha, que no puede pensarse sin el territorio. “Oír es un fenómeno fisiológico; escuchar, una acción psicológica”, así distingue Roland Barthes (1986, p.242) el mero fenómeno sensorial de la acción que construye de alguna manera una noción de espacio y de tiempo, ya sea por los grados de alejamiento del sonido o por los ritmos y pausas que traiga. Un sonido es familiar cuando estamos en el lugar conocido, pero es una amenaza si es diferente al acostumbrado. Los sonidos informes se convierten en peligros, en presas, en normalidad y en cercanía, y es por eso que “los sonidos de la ciudad pueden ser un lugar”, como dice la obra. El paisaje sonoro es completamente conocido para quien habita un entorno urbano. Estos sonidos grabados se reproducen en nuestros oídos sobre la ciudad existente. Los espectadores estamos y no estamos en la ciudad: no percibimos el peligro de los autos o de las personas que pasan por al lado nuestro porque la obra nos interpela de manera total:

La orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro: se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos (contacto por la voz y la oreja): crea el *transfert*: “escúchame” quiere decir: *tócame, entérate de que existo*; en la terminología de Jakobson, “escúchame” es una expresión fática, un operador de la comunicación individual; el instrumento arquetípico de la escucha moderna, el teléfono, reúne a los dos interlocutores en una intersubjetividad ideal (a veces intolerable, de tan pura que es), ya que es un instrumento que anula todos los sentidos, excepto el oído: la orden de ponerse a la escucha que inaugura toda comunicación telefónica invita al otro a introducir todo su cuerpo en la voz y anuncia que uno se ha metido ya por completo en su oreja (Barthes 1986, p.249).

La narradora que “se mete en nuestra oreja” es un cuerpo que no está, no hay anclaje para esa voz sino el sostén visual de otros cuerpos -los performers- mudos que danzan y ocupan el espacio mientras el cuerpo de esa voz que dice “yo”, a modo de referencia indicial perdida, es un ausente, presente solo en la ejecución de las palabras. Como en un llamado telefónico, escuchamos una voz, pero no podemos responder. Este mecanismo contrasta con, por ejemplo, la Biblioteca Sonora de Mujeres de Proyecto Prisma, obra compuesta por distintas actrices que llamaban por celular a los participantes para recitarles un poema, abriendo en la propuesta formal de la obra, la posibilidad de responder, emitir sonidos o cortar. Aquí, en el Museo Nacional de Bellas Artes, escuchamos la obra encima de la escucha de lo sensible, de lo que está alrededor. Percibimos doblemente, como ciudadanos visitando el museo, y como espectadores de la obra que se yuxtapone en espacio y tiempo, proponiendo nuevos sentidos: “La percepción es el acto que crea cada vez, junto con una constelación de datos, el sentido que los vincula, no solamente descubre el sentido que estos tienen sino que hace, además que tengan sentido” (Merleau Ponty, 1985, p.58). La obra nos

pide atención total desde la voz, pero la percepción del espacio, del museo y de los alrededores se limita no solo por la reproducción del audio que impide escuchar la ciudad viva, sino también con la propuesta explícita de la obra de “rebobinarlo todo” (Gómez Giusto y Álvarez Pacheco, 2023, 7m:07s), recomponer lo que estaba antes de lo que está hoy. Ver lo que ya no se ve. Una voz nos pide que imaginemos el lugar: “Cuando el asfalto no había tapado todo (...). Cuando la selva bajaba por el delta (...). Cuando el paisaje existía más allá de nosotros (...). Cuando no había más que ríos, animales...” (7m:12s) y de alguna manera se superponen las capas geológicas y temporales armónicamente. Nos invita a recrear un pasado que se plantea inocentemente libre de conflictos, previo a lo que la ciudad es y propone.

Sin embargo, sabemos que “el pasado es siempre conflictivo”, ya que, como sostiene Beatriz Sarlo (2005, p.9) “a él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (...)”. Escuchar detrás del presente, detrás de lo escuchado en vivo supone un recorte, y en esta obra, a diferencia de la otra obra a analizar, el recorte es de una subjetividad individual, particular, en fin, desde un sujeto que está al borde de lo que en literatura se llama “autoficción” (Musitano, 2016). Los recuerdos son individuales y situados, hacen referencias explícitas al entorno y a objetos que aparecerán luego. Por ejemplo, se convida tortilla de papas al finalizar la obra, aclarando que “no es la tortilla de mi abuela” o se muestran piezas de cerámica que la narradora cuenta que hizo en un taller y le recuerdan a las que están en el museo porque se pueden pensar las manos que moldean el material.

Si los sonidos reproducidos en la obra se posicionan *sobre* la ciudad y la obra nos invita a imaginar *detrás* de la ciudad (su pasado), el pacto semi-ficcional de la narración nos propone una escucha *dentro* de la ciudad, como si en la ciudad se escondieran estos recuerdos personales, en un árbol, un puente o un museo. Nos metemos gradualmente en la intimidad de la narradora, que nos lleva no tanto al recorrido histórico, sino al recorrido personal, emocional, que hizo en estos lugares y que nos invita a recrear desde su memoria. Siguiendo la tesis de Paula Sibilia (2008), la intimidad se vuelve efectivamente un espectáculo auditivo y escuchando la obra escuchamos a la vez una representación sobre lo real, detrás de lo real y dentro de lo real, en la memoria del personaje vuelta “extimidad”, es decir, formas de exhibición de fragmentos de la propia vida.

Pero esto sucede en el Museo Nacional de Bellas Artes, que es para la narradora incorpórea un refugio, donde antes había una “bomba de agua que abastecía el barrio” (Gómez Giusto y Álvarez Pacheco, 2023, 6m34s) y antes, detrás, no había ciudad. Ese museo se convierte en refugio -para ella y por ende, para quienes escuchamos- y en ideal de un espacio de naturaleza en eclosión, libre de conflictos propios de la sociedad, propios de la ciudad y de sus desigualdades. El museo, para el resto de los habitantes y espectadores es un espacio de flujo, portador (de un recorte) del pasado del arte. Vamos a recorrer un espacio de creación colectiva a partir de un relato personal, y a ser interpelados a pensar “Eso que arma nuestra colección privada, única”. “¿Hay algo de tu colección en este paisaje que nos rodea? Sí, sí, a vos te estoy hablando. ¿Este paisaje guarda algo de vos?” (Gómez Giusto y Álvarez Pacheco, 2023, 4m22s), nos pregunta la voz, luego de enumerar sus colecciones privadas que incluyen, por ejemplo, los paseos con su madre por los cuellos de las obras de Modigliani. El pasado de la ciudad, la historia del arte y la memoria del personaje se fusionan. “Acá [en el museo] nos hacemos espejo, compartimos el silencio (...) y quizás entre las obras encontremos algo de la comprensión de este mundo, o al menos de uno” (18m20s). Espíritu crítico también planteado por Huyssen (2002) que sostiene que “en la actualidad, el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar

el futuro en los imaginarios previos del siglo XX” (p.7). Una fuente de comprensión, el pasado, que la obra deja pendiente para centrarse más bien en el sujeto. En este espacio donde se superpone “capa sobre capa de tiempo” (Gómez Giusto y Álvarez Pacheco, 2023, 15m03s), el pasado se concibe como una acumulación escénica de recuerdos siempre mediados por el “yo” que termina generando en el mismo proceso una inhibición de la memoria, una desmemoria (Sibilia, 2008).

Lo privado de una vida se vuelve público y, como contracara, de lo público del museo y su repertorio, se arma una entramada colección privada. Se señalan obras particulares que despiertan recuerdos puntuales. No solo la historia del museo, sino el patrimonio universal del arte está hoy en día disponible para los artistas contemporáneos como un material más (Bourriaud, 2002). “No pienses en el significado, pensá en el uso” es la frase con la que Nicolas Bourriaud resume la idea del universo disponible para postproducir obras. Del repertorio disponible, el recorte enfatiza intereses particulares hilvanados por una subjetividad que habla. De la colección permanente, se recorta una colección privada. La apropiación, en el caso de *Un paisaje para mí*, es también respetuosa de los espacios y a la vez, respetuosa del poder de enunciación. De Certeau propone la equivalencia entre el acto de caminar y el acto de hablar. La relación del caminar con el espacio recorrido es como el de la enunciación con el enunciado:

El acto de caminar (...) es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posesiones diferenciales, es decir, “contratos” pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es “alocución”, “establece al otro delante” del locutor) y pone en juego contratos entre locutores. El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación. (De Certeau, 2000, p. 110)

Andar entonces también es poner a funcionar un código preexistente, esos códigos y normas que, como sujetos de la *polis*, conocemos para desplazarse por los espacios. En el uso, en la práctica concreta que hacemos de este código aparece (o puede aparecer) la trasgresión, la sospecha, la validación. La obra de Gómez Giusto y Álvarez Pacheco utiliza el espacio del saber, el espacio de la celebración canónica, para construir una enunciación dentro del propio código conocido, en el mismo sentido. Pareciera pensar la performance en el sentido reproductivo del término, como un acto que, como sostiene Diana Taylor (2011, p.19), permite que identidad y memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados (hablar un idioma, cocinar ciertos platos, tallar máscaras) y transfieran así ciertos modos de habitar el presente y el pasado. La performance propone un modo fiel a los cánones, ya que los espectadores seguimos en el lugar de la mirada, no solo del museo, sino de la vida narrada. Se construye un modo de habitar el pasado desde el respeto a sus representantes y también a la retórica de la caminata ciudadana y a sus sujetos contemporáneos, más pendientes de proyectar la propia autoría que de indagar en las potencialidades de lo común.

Lo que la obra hace con ese espacio institucional desatiende el potencial híbrido de un género trasgresor como la performance. Frente al debate sobre la museificación de las performances, planteado fuertemente a partir del caso de Marina Abramovic en *The Artist is Present* (2010), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Silvio De Gracia (2010) sostiene que el tránsito de los márgenes al centro del museo obliga al género a cierta negociación y cierta traducción de códigos. Esto tiene “un impacto desustancializador” y una “desnaturalización de su potencialidad rupturista que disciplina la performance y la torna obediente a la racionalidad de la institucionalización

y sus procedimientos legitimadores”. En esta línea se puede señalar que quizás el uso de los auriculares y la mudez de los cuerpos danzantes responde a esa negociación con el espacio y termina de configurar la construcción de caminantes ciudadanos de este espacio como individuos anónimos, atados al discurso impersonal del museo (“no tocar”) y al recorrido turístico que se debe seguir, exento de conflictos. Así, interactuamos con el espacio y con sus textos a la vez que con la voz de la narradora que, en su enunciación, busca agregar una capa emotiva a esos mensajes formadores la subjetividad moderna, siguiendo a Marc Augé (2000), esas prohibiciones (prohibido sacar fotos), prescripciones de hacia dónde moverse (usar el carril derecho) o recomendaciones de cuidado (“cuide sus objetos personales”). Augé, además de concebir la idea de no lugar, describe estos modos de presentaciones de la palabra como interacciones entre el individuo que circula y las instituciones que aportan mandatos o estándares de moralidad. En ese sentido, el museo es un no lugar, pero sobre todo, la obra analizada nos impide la interacción del mismo modo que lo hacen los textos mencionados por Augé. El paisaje que habitamos en esta obra es un paisaje singular, pero no por eso menos repetido. Circulamos por el espacio como espectadores de una obra que se da en el espacio donde circularíamos como espectadores, también, de otras obras. En ese sentido, la sobreimpresión de la narración personal por sobre la institucional no genera nuevos sentidos o retóricas del andar, sino que mantiene las relaciones con el espacio recorrido en una misma expectativa de conducta, unas mismas y repetidas posiciones frente al pasado y frente al poder.



Un paisaje para mí – 18 de agosto 2023 – Museo Nacional de Bellas Artes – Archivo personal de la autora

Una caminata colectiva

Sin auriculares, *Una obra más real que la del mundo* empieza con un pedido de respeto hacia el lugar, sus habitantes y sus cuidadores, todos integrantes de alguna manera del Cementerio de la Chacarita: “La vida es una ilusión, la muerte es una realidad. Aquí comienza el Reino de la Verdad, respetad mortales este recinto” (las citas corresponden a desgrabaciones personales de la obra), nos indica la primera persona que nos congrega. También recibimos un mapa del Sexto Panteón y rompen filas en el recorrido los cinco guías, encarnados por Nahuel Caputto, Verónica Geréz, Ignacio Pereyra, Victoria Roland y Flor Sánchez Elía. Presentan en sus distintas voces y personajes las líneas de trabajo de la obra, que se centra, en primer lugar, en la reivindicación de Ítala Fulvia Villa como arquitecta del Sexto Panteón a pesar de que su firma no figura y a pesar también de la importancia de la pieza arquitectónica, primera modernista y de tal amplitud en Argentina, que se atribuye erróneamente al conocido arquitecto Clorindo Testa, quien en realidad trabajaba para Ítala. Se trata, en segundo lugar, de la diferencia histórica y social entre el cementerio de la Chacarita, fundado en 1871 y el otro, el de Recoleta, donde se prohíbe exhumar cadáveres de personas que hayan sido portadoras de la fiebre amarilla, prohibición causante de la creación de este cementerio para “pobres” y para “apestados” y, por las dudas, para todos los que no entraran en los estándares hegemónicos de la vida post-mortem. De este modo, se revisa el origen histórico del espacio recorrido, pero no como en *Un paisaje para mí*, borrando las desigualdades sociales y volviendo a un idilio de la naturaleza previa al hombre, sino desde aquella famosa frase de Walter Benjamin que permite ver los dobleces de la historia: todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie. La historia borra y extermina, la obra intenta rememorar y re-representar. De la mano de una mirada crítica, es *en* el espacio y *por* el espacio donde se producen y reproducen las relaciones de producción y desigualdad propias del capitalismo (Lefebvre, 1974).

La obra no se detiene en “grandes” figuras enterradas allí (como Antonio Berni, Alfonsina Storni o Roberto Arlt), sino en las catacumbas, en el lugar donde los vecinos terminan viviendo juntos. Allí, el espacio permite una lectura en la que la ficción se fusiona con la realidad borrando sus límites. Las dedicatorias, flores y tarjetas que aparecen en el espacio son leídas por los actores y no se termina de diferenciar el trabajo de los cuidadores “de la obra” con los cuidadores efectivos del cementerio, que siempre están realizando tareas de rutina como vaciar floreros. Los textos de otros deudos aparecen en escena y son recuperados muchas veces por la propia obra: “Tan bella como tu alma, tu esposo”, dice una tarjeta con una foto en uno de los nichos. La lee uno de los actores y seguimos caminando, perdiéndonos, como proponen los textos de la obra. “Acá, no importa cuántas veces vengas, te perdés”, dice el personaje que se presenta como la Muerte, activando o proponiendo de este modo una idea de deriva muy ligada a las tradiciones situacionistas y compartida, al menos en la propuesta, con la obra anteriormente analizada que también pretendía perderse en el museo. Se dice que la propia arquitecta hubiera deseado eso, porque perderse permite agudizar el oído. Los itinerarios en las producciones artísticas suponen cierta idea de memoria colectiva. María Cecilia Perea (2012) sostiene que:

Un itinerario no es solamente un desplazamiento entre dos puntos, es un recorrido cargado de sentido, un tránsito, un pasaje entre dos situaciones. El itinerario implica una transformación, su lugar de destino se convierte en el lugar propicio para la realización de la ceremonia. Cada vez que un artista selecciona la forma del itinerario es porque ese trayecto le permite inscribir en la esfera de lo público problemáticas que de ninguna manera pueden limitarse al ámbito privado, como el SIDA o la violencia de género. El itinerario es movimiento, y ese movimiento es transformador porque es un tipo de desplazamiento, con toda la carga que el término implica. (2012, p.8)

Inscribir en la esfera pública una problemática es justamente lo que no terminaba de hacer *Un paisaje para mí*. Desplazarse entre los muertos de un cementerio podría parecerse a desplazarse entre las obras (de los muertos) cuando se visita un museo. El recorrido podría ser similar en ese aspecto, pero el gesto de pasaje entre lo público y lo privado es el que anula o permite la lectura política, es decir, de la *polis* de la que somos parte. Además, la idea de comunidad aparece en el centro de la propuesta, no solo desde la presentación como “caminata colectiva” o la disposición en ronda que se arma en cada espacio alrededor de los guías, sino también desde las declaraciones de sus directores:

Nos gusta pensar que nuestras obras plantean siempre una idea de comunidad", dicen los miembros de La Mujer Mutante. "Suele aparecer una pregunta por el vínculo entre quienes participamos porque nos interesa cuestionar la frontera actores-espectadores que está plenamente normativizada y convencionalizada. Creemos que el teatro o la performance son disciplinas privilegiadas para pensar esto. El teatro burgués siempre fue muy del 'yo', y tal vez por eso nos interesa cada vez más pensar experiencias del 'nosotros'. Nunca es un nosotros fácil, sino más bien incómodo, mutante, incierto, con múltiples posibilidades (Gómez, 2022, s/p).

Y lo cierto es que “la muerte nos iguala a todos”, dice otro personaje, entonces lo que la obra propone es ver en los diseños y espacios, las luchas de una sociedad, de una ciudad en miniatura que refleja las disparidades de poder. Interpela de manera directa cuando se pregunta a algún espectador por familiares o conocidos que habiten el espacio y deja lugar y espacio sonoro para la respuesta, gesto que el uso de auriculares y la grabación de la obra de Gómez Giusto y Álvarez Pacheco imposibilitaba.

Este tipo de recorrido arma, imprime, sobre la memoria social compartida, un nuevo relato, al modo que lo hizo también la obra-acción *En la plaza, en la casa, en la cama – Ensayo para una cartografía feminista* (2013) de Mujeres Públicas. Allí se proponía caminar por la ciudad con puntos específicos en el itinerario, volviendo visible en el mapa la opresión y la violencia de algunos eventos menores solo visibles a la luz de los debates feministas. Cada punto del mapa representaba algunos de los “instantes radicales y pequeños gestos de luchadoras insurrectas que se atrevieron a interrumpir y cambiar recorridos esperados, tomando la ciudad como terreno concreto donde transformar la vida (...)”, (Mujeres Públicas, 2013) como el lugar donde una trabajadora apuñaló a su jefe en 1921 por despedirla por haberse casado, el lugar donde se hizo el primer Encuentro Nacional de Mujeres (Centro Cultural San Martín, 1986), o el lugar donde se recordó el Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina en el año 1910. Cada parada del mapa (unas 39 figuran en el documento que se circuló después, referido en la bibliografía) hace emerger como pública una historia (“Soy una obrera que cose para escribir y edita un periódico para despertar conciencias. Soy una socióloga autodidacta, una militante proletaria que combate la explotación de mujeres y niños en los talleres. Soy una feminista vocacional que no ignora la lucha de clases Soy una pasión enorme... Soy Carolina”, se lee en una de las paradas, presentando así a Carolina Muzzilli, quien vivió entre 1889 y 1917), una anécdota o una reivindicación que antes (del feminismo, de esta obra) se circunscribía en el ámbito privado. Esta “cartografía del afecto y de la memoria”, como se autoproclama, se apropia del espacio público para generar un mapeo genético de la memoria colectiva.

Ese pasaje de lo individual a lo colectivo es el espíritu de toda acción crítica con el estado de las cosas, pero también de una obra como la que venimos trabajando, que devuelve la autoría del edificio a su diseñadora, pero también nos devuelve a nosotros a nuestro lugar de mortales, de “aún no” habitantes del cementerio, pero a sabiendas de que allá vamos. La negación (aún no, esto no) es un eje de la obra que sostiene

que “el mundo se puso *upside down*, rey” y que “el cementerio de los fundadores de esta ciudad no es este, no”. Así aparece a la vez la posibilidad de lo “no dicho” por la obra, sino por el espacio, en la relación, silenciosa y subterránea entre el sujeto y cementerio, sus habitantes actuales o potenciales. Barthes advierte que el silencio del que escucha es tan activo como las palabras del que habla. Así, dice “el escuchar habla” (1986, p.249). En la obra de *Mujer Mutante* hay una intención de dejar hablar: “Esta es una invitación a realizar una caminata a la deriva por la monumental obra que diseñó la arquitecta Ítala Fulvia Villa en el pulmón del Cementerio de Chacarita. Será una comunidad circunstancial en expedición hacia ninguna parte. Una obra para hablar de lo que no se habla, para mirar lo que no se mira, o simplemente aceptar lo que a todos y todas nos espera” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, s/f). De esta presentación y del itinerario que permite el encuentro cara a cara con los nichos, “la última morada” de muchos porteños y porteñas, se desprende esa habilitación a lo “que no se habla”. Siempre la dinámica es por la negativa, como cuando se baja a los nichos, sumando pisos (menos uno, menos dos) y se establecen lógicas que simulan ser tautológicas: “después de muerto el muerto, hay que matar el olvido”. Se nos propone todo el tiempo “algo más”, que a simple vista, o a simple oído, no está. El dispositivo teatral utiliza la escucha en el sentido que planteaba Barthes:

...mientras durante siglos el acto de escuchar ha podido definirse como un acto de audición intencional (escuchar es querer oír, con toda conciencia), hoy en día, se le reconoce la capacidad (casi la función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlos así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, superposición, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos (...) (Barthes, 1986, p.255).

Barrer un espacio desconocido, encontrar algo que no esté, de buenas a primeras, tan esclarecido. Por eso es que en la obra hay objetos cuyo sentido no es fijo, como unas pequeñas pelotitas que se mueven en el piso (¿por la inclinación? ¿por el viento? ¿por la voluntad de algún habitante del cementerio?) y que con su sonido y su azar mantienen alertas todos los sentidos, el oído, la vista, el tacto, el olfato, pero también los sentidos propios: ¿me está diciendo algo? Ya no es una pregunta explícita, sino que el propio lugar, en su ética, propone un abismo en la performance cotidiana. No repetimos la conducta de deudos, sino una posición estratégicamente distante.

Suenan algunas canciones en un pequeño grabador y los personajes aparecen por lugares que se nos escapan a la vista. En ningún momento el efecto de estas materialidades es totalizante, ya que los ángulos no nos permiten ver o el ambiente no nos permite distinguir con claridad. La ilusión de la transparencia comunicacional está desechada desde el principio, permitiendo un cuerpo a cuerpo real con el espacio. En la ciudad, pero fuera de ella, en el reino de la verdad, los códigos y las normas para este andar son difusos o están invertidos y los nichos no se leen con los aparatos de lectura de las obras de los museos. El cementerio, la obra, propone a quien asiste a construir con los demás un modo de conducta, una performance ciudadana que interpela el orden social porque el espacio, cargado de sentidos y de olvidos, irrumpe en la obra como personaje central. De este modo, *nuestro andar habla* y lo que escuchamos, nos hace hablar.



Una obra más real que la del mundo - 26 de septiembre 2019 – Autoría: Mujer Mutante.

Conclusiones

Un “paisaje” y una “obra” son, ante todo, una construcción que da cuenta del hacer humano. Para Claire Bishop (2018) la idea de que en las obras del pasado se puede entender el mundo se instituye como eje central de la idea de lo “contemporáneo”. La contemporaneidad no como un puro presente o “presentismo” de lo que sucede ahora, sino como abordaje multitemporal que permita abrir el sentido hacia adelante. En lo que está hecho se pueden pensar varios tiempos gramaticales en simultáneo, ya que el recorte de un museo o el panteón de un cementerio son “una cápsula de tiempo de lo que fue considerado significativo culturalmente en periodos históricos anteriores, mientras que las adquisiciones más recientes anticipan el juicio de la historia por venir (en el futuro, esto *habrá sido considerado importante*)” (p.37). Las obras analizadas permiten, por su locación en espacios públicos, una identificación de los espectadores con el “aquí y ahora” que interpela como ciudadanos, pero también edifica capas temporales hacia atrás, a una posible revisión del pasado, y, en el mejor de los casos, un abismo hacia el futuro. Como surge de las ideas de De Certeau, recorrer un espacio es armar un relato y el andar es también una posición de enunciación con el espacio, una apropiación para delimitar fronteras, armar itinerarios y mostrar, finalmente, ese paisaje, esa obra. Pudimos ver que el modo de recorrer la ciudad nos convierte en determinados tipos de ciudadanos y establece relaciones con pasado, porque el recorrido es transformador. Somos espectadores, visitantes, ciudadanos o partícipes de un cambio.

Ambas obras entran en el relato con el espacio recorrido. *Un paisaje para mí* lo hace a partir de insertar en el repertorio del pasado, en la historia del arte, un sujeto particular. Convierte los elementos del museo en recuerdos personales, sostenidos por una voz que nos llega de manera controlada, grabada y reproducida. Trabaja sobre el territorio y pone en primer lugar la escucha, los sonidos. Cuando se zambulle en el espesor temporal del lugar, el pasado está ahí, con sus cánones, con sus violencias invisibilizadas y nosotros, ciudadanos del recorrido obediente, lo miramos. La obra no propone “peinar la historia a contrapelo”, ni revisar contrahegemónicamente la historia de la ciudad o del arte. Más bien, utiliza el espacio como escenario, un repertorio disponible en el que hace prevalecer a un “yo” por sobre la historia y pone en

escena, desde el propio procedimiento constitutivo, una *ciudad sobre la ciudad* o un *sonido sobre el sonido* que nos expulsa del espacio de lo común para hacer referencia a lo privado: para mí. La memoria clausura de esa forma la posibilidad de un relato compartido y de una posición crítica respecto a lo visto y oído, respecto a la posición de enunciación con la que se visita un museo.

En cambio, *Una obra más real que la del mundo* nos permite pensar un recorrido transformador por los lugares que ya nos consideraban ciudadanos e incluso, habitantes, a la vez que nos inserta en nuestro pasado conflictivo, en las pujas de poder y en sus sistemas de producción: los que te cuidan cuando te morís, son los cuidadores de este mausoleo. El relato retoma personajes históricos y reivindica la autoría de ciertas obras que fueron mal atribuidas, revisa la diferencia entre clases sociales y se pregunta cómo seguir viviendo juntos después de la muerte. Se toma lo que hay del lugar, sus nichos y los mensajes de los deudos, pero para re-poner esas palabras en una clave crítica. La idea de perderse es la misma, y también la de mirar más allá de lo evidente. Comparte con la obra anterior el soporte de la voz, pero el relato es polifónico y el recorrido, que podría ser una visita guiada, enfatiza lo que no se ve apuntando a sus causas: determinados actores, antes, olvidaron deliberadamente atribuir un trabajo a una mujer o cuidar de la epidemia de fiebre amarilla a los sectores pobres de la ciudad. Así, el modo de habitar el espacio es *con* otros y *entre* otros, como ciudadanos de una sociedad que no está exenta de conflictos. Hasta la tumba nos acompañan las crueldades del poder, las barbaries del pasado. Lo que no se olvida o más bien, lo que persiste, es la posibilidad del relato de devolvernos en un recorrido situado un sustrato más de las capas de la historia.

Referencias bibliográficas

- » Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Gedisa.
- » Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- » Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es lo contemporáneo en los museos contemporáneos?* Libretto.
- » Borja, J. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. *Viento Sur*, 116, 39-49.
- » Bourriaud, N. (2002). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo.
- » Danto, A. C. (21 de agosto de 2010) Para el museo de la performance. *Revista Ñ*, 12-13. [trad. de Elisa Carnelli]
- » De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Tomo 1*. Universidad Iberoamericana
- » De Gracia, S. (2010). Entre el margen y el museo: la performance disciplinada. http://www.geifco.org/actionart/actionarto1/nmP/perfoAlMuseo/artic_Silvio-DeGracia.htm
- » Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (s.f.). *Una obra más real que la del mundo*. <https://buenosaires.gob.ar/fiba/una-obra-mas-real-que-la-del-mundo-o>
- » Gómez Giusto, y Álvarez Pacheco, A. (2023). *Un Paisaje para Mí*. <https://unpaisajeparami.netlify.app/>
- » Gómez, L. (27 de enero de 2022). Cuarta Bienal de Performance: Romper las fronteras. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/397819-cuarta-bienal-de-performance-romper-las-fronteras>
- » Huyssen, A. (2010). *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica.
- » Insúa Lintridis, L. (2017). La construcción de ciudadanía desde la práctica performativa. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 25, 102-120. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3694>
- » Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capital Swing.
- » Mujeres Públicas. (s.f.). *En la plaza, en la casa, en la cama: Ensayo para una cartografía feminista*. <http://www.mujerespublicas.com.ar/assets/en-la-plaza%2c-en-la-casa%2c-en-la-cama-ensayo-para-una-cartograf%C3%ada-feminista..jpg>
- » Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- » Perea, M. C. (2012). Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar. *Primeras Jornadas de Estudio de la performance*. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/2434>
- » Proyecto Prisma. (s.f.). *La Biblioteca Sonora de las Mujeres*. <https://proyectoprisma.net/la-biblioteca-sonora-de-las-mujeres/>
- » Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.
- » Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- » Taylor D. y Fuentes M. A (edits.) (2011) *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.