

Notas:

⁽¹⁾ “No me cansaré de insistir en la importancia que tiene el sistema interoceptivo para comprender la mente consciente. Los procesos que tienen lugar en este sistema son ampliamente independientes del tamaño o las dimensiones de las estructuras en las que se originan, y constituyen un tipo especial de input que se halla presente ya en las fases tempranas del desarrollo así como a lo largo de toda la infancia y adolescencia. La interocepción constituye una fuente adecuada de la invariancia relativa que se requiere a fin de establecer cierto tipo de andamiaje estable para aquello que con el tiempo constituirá el sí mismo.” Antonio Damasio, *Y el cerebro creó al hombre*.

⁽²⁾ “Estoy convencido de que hablar meramente de comunicación entre cuerpo y cerebro es no comprender la cuestión. Aunque parte de la señalización que va del cuerpo al cerebro se convierte en una elaboración directa de mapas, una parte sustancial del tráfico de señales es tratada primero por los núcleos subcorticales, en el interior de la médula espinal y, en especial, en el tronco encefálico, lugares que no hay que tomar solo como una serie de pasos intermedios o estaciones repartidas para las señales corporales que van en camino de la corteza cerebral. Esto es bastante importante cuando se trata de señales que guardan relación con el interior del cuerpo y que llegan a construir las sensaciones. Además, aspectos de la función y estructura física del cuerpo se hallan grabadas en los circuitos cerebrales desde las primeras fases del desarrollo, y generan patrones de actividad persistentes. Dicho de otro modo, en la actividad cerebral se recrea de manera permanente cierta actividad del cuerpo. El cerebro puede elaborar mapas, con más o menos fidelidad, de los estados que ocurren en la realidad y puede también transformar los estados corporales y, de una manera más asombrosa, simular estados corporales que aún no han ocurrido.” Antonio Damasio, *ibidem*.

Referencias bibliográficas:

- Brooks, Charles: (1966) *Consciencia sensorial. Los libros de la liebre de Marzo*, Barcelona, España.
- Damasio, Antonio: (2005) *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. (5° ed.) Editorial Crítica, Barcelona, España.
- Damasio, Antonio: (2010) *Y el cerebro creó al hombre*. (Primera ed. En colección Booket, 2012). Editorial

Crítica, Barcelona, España.

Dolto, Françoise: (1984) *La imagen inconsciente del cuerpo*.

Stanislavski, Konstantin (2013) *El arte escénico*. Alba Editorial, Barcelona, España.

Stanislavski, Konstantin: (1968) *Mi vida en el arte*. (14° ed.) Siglo XXI Editores, Madrid, España

Zambrano, María: (1955) *El hombre y lo divino*. (5° reimpresión de la 2° ed. aumentada). Fondo de Cultura Económica, México.

Abstract: Interweaving conceptual and practical knowledge on the actor's Corporal Training with current scientific knowledge of the neuroscience's field will develop aspects and scopes of training based on conscious gymnastics. Focusing on the body of the actor that: imagines, thinks, operates, reacts, and says texts. This body not only hosts its mind but also its consciousness. In this essay, Antonio Damasio postulates that the neurophysiology of consciousness is related to the methodology and practice of conscious gymnastics aimed to artistic experience.

Key words: arts education - actor - conscience.

Resumo: Entrelazando os saberes conceituais e práticos sobre o Treinamento Corporal do Ator com os saberes científicos atuais do campo das Neurociências, desenvolvem-se aspectos e alcances dos treinamentos baseados nas ginásticas conscientes. Focando no corpo do Ator: que imagina, pensa, aciona e diz textos aprendidos. Um corpo no que se aloja, também, sua mente e, portanto, sua consciência. Relacionam-se os postulados de Antonio Damasio sobre a neurofisiologia da consciência com a metodologia e a prática das ginásticas conscientes dirigidas à experiência artística.

Palavras chave: educação artística - ator - consciência.

^(*) **Gabriela González López:** Actriz, cantante, bailarina, directora. Becaria de la Universidad Internacional de Andalucía (1995). Becaria del Fondo Nacional de las Artes. Premio Especial del Jurado a la Interpretación en el IV Festival de Artes Cénicas de Americana (Brasil). Docente de Iniciación a la Actuación en la Sala Alberdi del C.C.S.M (1992/2006). Profesora Titular de Interpretación Teatral y Repertorio Escénico de la Carrera Intérprete Superior de Danza Española, DGEP (1996/2003). Profesora Adjunta de Entrenamiento Corporal de Actor de la Lic. en Actuación del IUNA (desde 2001).

Ciudadanos espectadores: cuando la performance sucede en el espacio público.¹

María Laura González ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la instancia de intervención urbana cuando el arte teatral performático se despliega en el espacio público. ¿Qué sucede cuando tal acción extracotidiana irrumpe en la ciudad? ¿Qué canales receptivos se ponen en juego? ¿Qué ciudades ficticias se expanden a partir de dicha acción efímera? Tomando diferentes ejemplos acontecidos en la ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas abordaremos esta cuestión para pensar en otro tipo de espectador: el ciudadano transeúnte.

Palabras clave: Espacio público - dramaturgia - performance

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 114]

Introducción

En el presente trabajo me propongo reflexionar sobre la relación arte-ciudad, como una problemática que desde hace varios años vengo desarrollando en diversas oportunidades, según diferentes corpus desde la postdictadura hasta la actualidad. En esta ocasión me detendré en algunos aspectos que visualizan a esta relación como dicotómica y trataré de analizarlos en función de lo que ocurre cuando el arte se propone invadir el orden cotidiano urbano e irrumpirlo física y simbólicamente.

Si bien partiré de una misma pregunta recurrente: ¿qué sucede cuando una acción artística extracotidiana ocurre en un espacio público cotidiano?, esta siempre me conduce a múltiples conjeturas porque está estrechamente vinculada con la cuestión de la recepción y percepción visual. Además, cada vez que me hago esta pregunta, a la que podrían sucederle infinitas respuestas –como espectadores haya tenido la intervención– la especificidad del lugar elegido resulta un factor clave para entender los canales receptivos puestos en juegos, porque el escenario ya no es una sala convencional sino que se trata de la propia ciudad. El resultado es una resemantización, una yuxtaposición de la ciudad como escenario y a la vez, como un telón de fondo de un evento efímero y momentáneo.

Asimismo, esta relación (arte-ciudad) invita a indagar en otro aspecto desprendido entre lo material y lo efímero; entre lo real y lo ficcional. Es decir: una ciudad material/real vs. una ciudad ficcional/imaginada y recreada por la acción teatral o artística. Estas articulaciones me conllevan finalmente a detenerme en el sujeto que da título a este trabajo y que me permitirá reflexionar sobre una tipología o especificidad puntual: el espectador transeúnte.

1. Cartografiar lo efímero

Pensemos en una intervención artística urbana. Una performance callejera, una coreografía de danza, una instalación de artes visuales, una intervención sonora al aire libre. Situemos el lugar elegido para su accionar. Recordemos el tiempo de duración, las características formales y procedimentales con las que se llevó a cabo tal suceso. Evoquemos la ubicación física de uno como espectador transeúnte y el reconocimiento o no de ese espacio público previo a la intervención.

A partir de esto pensemos en una ciudad material que se vuelve soporte para la creación y emergencia de esas formas artísticas –efímeras y ficcionales–. Estas intervenciones le imprimen y aportan nuevos significados a lo dado allí materialmente. Cuando estas acciones irrumpen generan un escenario de sentidos simultáneos, es decir, convierten a la ciudad en un ámbito de creación de formas significativas (Aguilar, 2006:137). Esto permitiría pensar en una dimensión estética de la ciudad que –al proponer un acento sobre la sensibilidad perceptual– requiere de otras habilidades interpretativas y evocativas, aspecto que retomaré más adelante.

Por su parte, lo material arquitectónico urbano que nos rodea a diario permite recuperar algo de aquellos sucesos pasados e intangibles, al volverse un espacio posible donde leer el tiempo transcurrido (Karl Schlogel, 2007)². Esta relación material-inmaterial se muestra como un puente posible de trazar entre la historia arquitectónica de Buenos Aires y su historia cultural. Porque –mezclándose o superponiéndose a partir de memorias o recuerdos– permite que el pasado inscripto en sus construcciones pueda volverse, de algún modo, presente o evocable. Esto sería indagar el adónde queda todo aquello que ocurrió una vez transcurrido, adónde se alojan los recuerdos de esos sucesos efímeros y cómo aquello reminiscente puede cooperar o no en la concepción de ese espacio habitual. Es decir, si el espectador transeúnte puede volver a recordarlo al pasar por allí o si tan sólo tuvo respectivas modificaciones perceptuales durante su manifestación.

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

A partir de esto sería posible conjeturar que en diversas ocasiones las intervenciones urbanas apelan a generar o instalar un despertar³ visual sobre la ciudad cotidiana, como un instante que rompe con la totalidad falsa de la percepción y la desprende de sus automatismos. Por tal motivo, la resemantización de la ciudad se habrá absorbido visualmente en la memoria de cada espectador transeúnte teniendo en cuenta la pertenencia espacial y temporal respectivamente transitada. Porque “no hay memoria posible sin una geografía concreta en la que acontezca la peripecia” (Raponi-Boselli, 2004:4).

Junto con el acto de interpelación visual sobre la materialidad arquitectónica intervenida aparece la dimensión estética de la ciudad. Esta capta sensorialmente lo imperceptible cotidiano ya que propone “una sensibilidad aguda para la percepción del espacio, del espacio urbano como metáfora, como un jeroglífico a través del cual es posible descifrar el pasado y el presente de una sociedad” (Jordao Machado, 2008: 97).

Entonces, si los modos de mirar son construcciones sociales estrechamente ligadas a las coyunturas dadas (Berger, 2004), el arte –mediante la metáfora– tendría la capacidad de despertarlas, de modificarlas y, por lo tanto, de reescribirlas. En este sentido, Gabriele Klein dice que:

La metáfora es una forma de producción de realidad: tal y como el urbanismo y la arquitectura producen mundos de imágenes del espacio ciudadano, el arte también es un productor de formas de narración y de significación cultural de la que llamamos «ciudad». Su lectura es la de una praxis estética: a través de un tipo de cartografía estética se difunde también un repertorio de concepciones, imágenes, percepciones y experiencias de lo urbano (2008:137).

De esta manera, irrumpir en el espacio público significaría haberlo convertido “efímeramente en otra cosa” (Aguilar, 2006:144). Es decir, los discursos y producciones artísticas tendrían la capacidad de ampliar el espectro lingüístico de lo urbano intervenido para generarle una apertura semántica y momentánea (Rossi, 1982). Esto sería, de algún modo, liberar la realidad cosificada mediante la expresión metafórica de una nueva realidad (ficcional).

2. Mirar entre lo cotidiano y lo extracotidiano

Retomando el aspecto visual y las capacidades interpretativas de una acción extra-cotidiana dentro del espacio público habitual aparecen algunas características sobre las que quisiera detenerme. Dijimos que la intervención artística tiene la capacidad de transformar el espacio público en su escenario de acción y que instantáneamente propone actualizar a los sujetos circundantes –viadantes, transeúntes, paseantes– en calidad de espectadores. Sin embargo, dicha actualización dependerá del grado de visibilidad artística que tenga la intervención, es decir, si el transeúnte es advertido de que lo que está ocurriendo es un producto del orden de lo artístico/ficcional. ¿En qué momento se produce este cruce de planos y se genera esa transformación? ¿Sólo depende de la intencionalidad artística? ¿O se trata de una liminalidad intrínseca?

Si pensamos en intervenciones artísticas llevadas a cabo durante los primeros años de la postdictadura, como las de La Organización Negra⁴, el límite no resultaba demasiado claro, la instancia de intervención resultaba ambigua y poco esclarecedora para el transeúnte. Sin embargo, aún cuando el límite no fuera tan explícito, el transeúnte sabía que algo extraño estaba ocurriendo. Así, el panorama que tenía delante de sí le abría preguntas, interrogaciones, sobre lo que estaba ocurriendo. Dialécticamente, la intervención hizo de lo espacial conocido un lugar extraño, mientras que las temporalidades (real y ficcional) se superponían en una liminalidad (Diéguez Caballero, 2007) confusa. Es decir, el límite entre una y otra era parte de la exploración sobre las formas urbanas y su posible percepción (Baudrillard, 2001: 40).

Por otro lado, cuando una acción artística decide accionar sobre dicha especificidad espacial, esta le generará un campo de acción diferente con coordenadas percep-

tuales más complejas que el ámbito teatral propiamente dicho. El ritmo de la ciudad, los sonidos, los colores, la polución visual y la saturación e invasión publicitaria son factores que indudablemente intervienen en el espacio público y compiten para que el transeúnte, sujeto contemporáneo, pueda ser atraído y convocado de manera particular sobre aquello extracotidiano que está sucediendo a nivel artístico. De esta manera, la especificidad espacial urbana también propone evaluar una percepción más delicada, donde el recorte y la focalización, como decíamos, se ven sobre-exigidos por el panorama circundante. Por lo tanto, las intervenciones que utilizan el espacio público como escenario marcan una especie de arritmia dentro de su sistema circulatorio habitual, como un margen de imprevisibilidad del que también es parte la fluctuación urbana.

En este sentido, vale retomar la noción de Michel De Certeau sobre la ocasión como un tiempo accidentado, incongruente, ilegítimo, que se manifiesta como un lapsus del sistema (2007:129). Esto, a su vez podría relacionarse con lo que Miguel Ángel Aguilar señala como disrupción. Es decir, aquella capacidad de uso que se puede dar en los espacios abiertos urbanos al ser utilizados y convertidos efímeramente en otra cosa (2006:144). Entonces, indica Aguilar:

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

Si bien diferentes análisis abordan al transeúnte y lo conceptualizan desde miradas particulares, fue Isaac Joseph quien en 1984 repiensa su condición a partir de la dispersión que este tipo de sujeto desempeña en ámbitos públicos. Joseph reformula la descripción de las formas de la ciudad elaboradas por otros autores⁵ y analiza al espacio público como lugar de excedente sociabilidad, como un marco “que permite no confundirlo con una relación intersubjetiva [sino como] un contexto en el cual se despliega dicho espacio” (Joseph, 1988:18). En este plano la socialización y la resocialización entran en una tensión constante, por lo que las identidades de los diferentes transeúntes resultan problemáticas y las situaciones constantemente redefinibles (Joseph, 1988:45).

Entonces, si el espacio público se vuelve un medio en el que las identidades adquieren un carácter fronterizo, de superficie –particularmente situado en los rostros– que habilita el vagabundeo y la distracción, el transeúnte se conduce bajo cierta atrofia del ojo, acostumbrado a su andar sin reposar su mirada en lo específico. El paseante urbano es “incapaz de desenmascarar o de interpretar (...) se baña en la muchedumbre, se baña entre sus semejantes. Y este vagabundeo es el régimen de lo

imaginario ciudadano” (1988: 50-51). Su relación con el espacio público se estructura suturando cualquier tipo de intervalo o distancia que pueda suceder respecto de él, porque allí pierde el sentido del mundo, pierde el sentido crítico, para refugiarse detrás de parámetros reconocidos socialmente.

En el otro extremo estaría el espacio privado –la vivienda o el hogar– en el que se espera cierta certidumbre o estructura propia del adentro o de lo cerrado. Por su parte la vía pública se construye como un afuera en común, donde tiene lugar el acontecimiento, la ambivalencia y la extrañeza. Lo público y lo privado se diferencian por un umbral –tal como explicara Georg Simmel a principios del siglo XX⁶– por un salir a la intemperie, a lo abierto, como posibilidad de cambio. La privacidad de uno se enfrenta con la posibilidad de exposición total del otro, y es en ese cambio que los sujetos se protegen mediante el anonimato y el disimulo. Estos se organizan cotidianamente a partir de un orden social conformado por conductas cuasi-predecibles y es donde se genera el espacio urbano, “que no es un lugar, sino un tener lugar de los cuerpos que lo ocupan en extensión, y en tiempo” (Delgado, 2007:13).

Recapitulando, cuando ocurre un arte visible, manifiesto y accesible dentro de un espacio público, la figura del espectador y las coordenadas de percepción involucradas, deben ser ampliadas para la expectación del suceso (Pérez Royo, 2008: 13). En los ámbitos públicos, la atención no sólo se orienta hacia la escena construida, sino que indefectiblemente también es condicionada por el espacio circundante, donde arte, espectador y espacio compartido tienen incumbencia fundamental. La mirada observadora –que para las artes escénicas ocupa un lugar primordial– es la encargada de instaurar la “teatralidad” del acontecimiento y de registrar esa realidad otra, como ficcional. Porque la mirada –dispositivo escénico– transforma un “hecho cotidiano” en “hecho teatral”, tal como coinciden Ileana Diéguez Caballero (2007) y Josette Féral⁷ (2003).

Por lo tanto, el espacio público, resulta condicionante y determinante para la creación y consumo de la obra, al tiempo que habilita –para los transeúntes– diferentes locaciones de espacio-tiempo dentro de la urbe cotidiana. De un modo u otro, esta elección espacial genera un acceso ilimitado de espectadores no usuales, “no domesticados” (Pérez Royo, 2008: 18), que plantea una tensión entre la política y la especificidad espacial de la esfera pública ocupada. Este tipo de arte interventor, puede ser entendido como arte público (Duque, 2001) y, según los diversos casos, también ser considerado como arte de especificidad espacial (site-specific) ya que el contexto utilizado es determinante para la realización de la obra (Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Marcelo Expósito, 2001). La obra producida en ese espacio determinado, sólo adquiere sentido allí, proponiendo un cambio en el lugar de la enunciación, a nivel conceptual y perceptivo. Esto la convierte en un arte contextual (Paul Ardenne, 2006)⁸ cuyo interés se deposita en el entorno y en la relación que se establece entre éste, el público y el realizador.

Además, así como la intervención urbana propone una modificación visual sobre el paisaje urbano habitual,

también aplica una resistencia sobre ese sentido ordinario que se tiene sobre él. Al generar nuevos sentidos simbólicos y utilitarios sobre el espacio público, el sentido literal de ese espacio se ve modificado. Ya no es un lugar para ser transitado o caminado sino que propicia la detención de los transeúntes para apreciar lo que está ocurriendo. Modifica el tránsito generando nuevas maneras de atravesarlo, a partir de la dilación correspondiente para la contemplación de las obras. Intrínsecamente esto las vuelve políticas y generadoras de un nuevo orden urbano.

Allí reside su oportunidad política de crear otros espacios dentro del espacio cotidiano. Por ello, se adapta al espacio dado y a sus coordenadas de percepción y no a la inversa. Es el espacio público intervenido el que determina sus posibilidades de acción. Porque, tal como señala David Gutiérrez:

En la sala se aprovecha mucho el silencio, la concentración del espectador, la seguridad técnica que ofrece el espacio y que los espectadores hayan acudido deliberadamente. En la calle se aprovecha lo espontáneo, la ocasionalidad del espectador, la ruptura de la cotidianidad y todo lo referente a la imprevisibilidad (2006:18).

A modo de conclusión

A partir del análisis realizado, las prácticas teatrales de arte público pueden considerarse hipertextos de la ciudad que se construyen superponiéndose sobre el sentido originario de ese espacio, pues proponen un diálogo entre los transeúntes circundantes y los artistas creadores. Asimismo, permiten una relectura de lo inmaterial que co-habita lo tangible arquitectónico percibido a diario. Las intervenciones urbanas tienen la capacidad de alterar y reformular ese orden de sentidos originarios del espacio preexistente, resemantizándolo.

Para apreciar este tipo de obra se requiere de una capacidad interpretativa doble, ya que la ciudad no se oculta, sino que al tiempo que funciona como telón de fondo, se vuelve el escenario de acción. Entonces, resulta necesario percibir desde otra óptica aquello que rodea y contextualiza el tránsito diario. Las intervenciones urbanas juegan con el rol de espectador transeúnte, imponiendo ciertas resistencias a la mirada habitual del paisaje urbano que tienen dicho sujetos sobre el espacio elegido. Y en esa nueva mirada se hace visible la lucha contra el sentido lexicalizado de ese espacio intervenido y la capacidad de crear resistencia sobre el acostumbramiento visual cotidiano. Al generar nuevos niveles simbólicos dentro del espacio urbano, mediante una configuración instantánea de posiciones, la coexistencia de significaciones y elementos simbólicos diferentes también son parte de la obra. De eso se trata, de yuxtaposición y ambigüedad pero también trazar políticamente nuevos sentidos y como reescritura de la realidad.

Notas:

⁽¹⁾ La presentación de esta ponencia contó con la proyección /ilustración de diez ejemplos fotográficos de intervenciones artísticas provenientes de diferentes ramas artísticas.

⁽²⁾ Schlogel (2007) retoma la frase de Friedrich Ratzel “En el espacio leemos el tiempo” con la que da título a su libro.

⁽³⁾ Ese “despertar” la conciencia de las masas sobre un ámbito cotidiano, puede encontrarse también en otros autores como Kracauer -desde su noción de “analogía” con potencialidad subversiva para liberar las petrificaciones conceptuales que rodean a la ciudad-; también en Simmel - desde su noción de “alegoría” como método cognitivo para descifrar el jeroglífico de la ciudad- y hasta aproximarse a la noción misma de “distanciamiento/extrañamiento” en Brecht, en donde la desautomatización de la mirada cotidiana, tiene por objeto la reflexión de la escena, la acción de pensar y cuestionar el tiempo presente.

⁽⁴⁾ Nos referimos a performances realizadas por La Organización Negra por las calles de Buenos Aires durante los primeros años de la transición democrática en las que, por ejemplo, accionaron a partir de un congelamiento en la caminata de performers vestidos como transeúntes ordinarios. Durante tan sólo algunos segundos mientras atravesaban el asfalto de una vereda a otra éstos se detenían. Sin explicar quiénes eran, ni porqué lo hacían, luego reanudaban la marcha hacia la siguiente vereda. Otra se la intervenciones consistió en simular un fusilamiento masivo (de ocho performers), también sobre el asfalto, y durante el tiempo muerto de un semáforo. En esta ocasión el comienzo de la acción era difusa, pues arrancaba con una caminata ordinaria cuando, al sonar un efecto de pirotecnia, de pronto se detenían enfrentándose hacia los automovilistas, abrían sus sacos y dejaban ver sus camisas ensangrentadas, caían al piso. Luego de unos segundos se incorporaban y reanudaban la marcha hacia la otra vereda.

⁽⁵⁾ Autores tales como George Simmel –que trabajó sobre el carácter fragmentario de la ciudad, entre otros grandes núcleos temáticos–; Gabriel Trade –que observó lo público desde su representación social, como emancipación de la calle en tanto espacio de proximidad física– y Erving Goffman –que estudió la dramaturgia de las situaciones de la vida cotidiana y la cuestión de la apariencia en las formas y funciones sociales–.

⁽⁶⁾ Ideas que también trabaja Manuel Delgado (2007).

⁽⁷⁾ La propia etimología de la palabra “teatro”, en la noción occidental, es la que despliega un recorrido relacional entre estas prácticas de mirar, contemplar y diferenciar la realidad de la ficción. Del griego theatron, thea que significa “una vista” y theasthai que significa “ver”, devienen thauma “algo que obliga a mirar, una maravilla” y theorein entendido como “mirar”. Además theorein se relaciona con teorema, “espectáculo y/o con especulación” (Richard Schechner, 2000). Etimología que sirve a Schechner para presentar a las performances como ciertas digresiones de prácticas no aristotélicas.

⁽⁸⁾ Citado en Pérez Royo (2008:15).

Referencias bibliográficas:

Aguilar, Miguel Ángel (2006). “La dimensión estética en la experiencia urbana” en Lugares e imaginarios en la metrópolis. Barcelona: Anthropos; México: UAM. pp. 137-149.

Berger, John (2004). *Modos de ver*. Madrid: Gustavo Gili.
Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Baudrillard, Jean y Jean Nouvel (2001). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

De Certeau, Michel 1980 (2007). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Delgado, Manuel (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Duque, Félix (2001). *Arte público y Espacio político*. Madrid: Ediciones Akal.

Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI*. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación/UBA.

Gutiérrez David y otros (2006). “Los artistas cuentan” en *Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos*, No.12, pp.17-22. [citado en Pérez Royo, Victoria (2008:16)].

Jordao Machado, Carlos Eduardo (2008). “Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y el París del Segundo Imperio: puntos de contacto” en Ralph Buchenhorst y Miguel Vedda (edit.) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Gorla. pp. 95-105.

Joseph, Isaac (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

Klein, Gabriele, (2008). “La ciudad como escena” en ¡A bailar a la calle! *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca: Universidad Salamanca, 2008. pp. 133-153.

Pérez Royo, Victoria (ed., trad.) (2008). “Danza en contexto. Una introducción” en ¡A bailar a la calle! *Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*, Salamanca, Universidad Salamanca. pp. 13-65.

Raponi, Graciela y Alberto Boselli (2004). “Por la memoria visual de la ciudad. Reconstrucciones multimedia de la transformación urbana” Seminario de crítica 2004. Instituto de Arte Argentino e investigaciones estéticas No.141. FADU-UBA. pp.1-12.

Rossi, Aldo (1982). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

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

Vedda, Miguel (2008). “Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin” en Buchenhorst, Ralph y Miguel Vedda (eds.) *Observaciones Urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Editorial Gorla. pp.83-94.

Abstract: In this paper we propose to reflect on the instance of urban intervention when the performative theatrical art is displayed in the public space. What happens when such out of daily action bursts into the city? What receptive channels come into play? What fictional cities expand from that ephemeral action? Taking different examples occurred in the city of Buenos Aires in recent decades will address this issue to think about other viewer: the resident citizen.

Key words: public space - drama - performance

Resumo: Neste trabalho propomos-nos refletir sobre a instância de intervenção urbana quando a arte teatral performático é exibido no espaço público. ¿Que acontece quando tal ação extracotidiana irrompe na cidade? ¿Que canais receptivos se

põem em jogo? ¿Que cidades ficcionais se expandem a partir de dita ação efêmera? Tomando diferentes exemplos acontecidos na cidade de Buenos Aires nas últimas décadas abordaremos esta questão para pensar em outro tipo de espectador: o cidadão residente.

Palavras chave: espaço público - dramaturgia - performance.

^(*) **María Laura González:** Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Licenciada en Artes (UBA). Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Egresada de la carrera Formación Integral del Actor (EMAD). Docente de Análisis y Crítica del Hecho Teatral (carrera de Artes Combinadas- FFyL, UBA). Becaria doctoral CONICET (2008-2013). Becaria posdoctoral CONICET (2014-2016).

Microteatro y microficción. Las brevísimas tragedias de Achille Campanile.

Martín Greco ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: En contigüidad con los microrrelatos, han aparecido en tiempos recientes experiencias teatrales que apelan a la reducción extrema del texto y la representación. En adaptaciones de clásicos o producciones originales, el género emplea estrategias del humor. Antecedente ineludible son las *Tragedie in due battute*, inéditas en español, de Achille Campanile. Umberto Eco sostiene que el humorismo de Campanile busca desmontar automatismos lingüísticos.

Este trabajo analiza las prácticas textuales de las microtragedias de Campanile, y su relación con el teatro futurista sintético, como punto de partida de nuevas experiencias del fenómeno. Asimismo ofrece traducciones inéditas, en la perspectiva de representaciones futuras.

Palabras clave: achille Campanile - dramaturgia - microteatro - humorismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 120]

Achille Campanile, escritor y humorista italiano, vivió entre 1899 y 1977. Pese a haber despertado el interés de la crítica en las últimas décadas —Umberto Eco, por ejemplo, le dedica varios ensayos—, es poco conocido en ámbito hispánico, quizá por la dificultad de traducir sus textos, que ponen en crisis los automatismos del lenguaje.

Entre muchas otras obras, Campanile es autor de miles de *tragedie in due battute*, es decir, brevísimas tragedias en dos frases, réplicas o líneas de diálogo. Escritas a lo largo de cincuenta años para la prensa periódica, sólo algunas de ellas son recogidas en volumen. Nunca se publicaron en español. En este momento las estoy traduciendo poco a poco.

A modo de presentación, empecemos con una que se titula:

EL SILENCIO ES EL MÁS GRANDE DESPRECIO

Personajes:

EL TAL

EL OTRO

EL TAL:

Usted es un gran imbécil.

EL OTRO:

calla.

(Telón)

[Todas las tragedias en dos líneas reproducidas aquí están tomadas de Campanile (1978) y fueron traducidas por el autor del presente trabajo.]

Según recuerda Campanile (1960), las tragedias en dos líneas aparecieron por primera vez en 1924, es decir, en pleno auge de las vanguardias históricas. La influencia más cercana es la del futurismo. En el *Manifiesto del Teatro Futurista Sintético de 1915*, Marinetti (1921: 11-21) y otros escritores sostienen que “Es estúpido escribir cien páginas cuando bastaría una”. Y proclaman la necesidad de un teatro “absolutamente nuevo”, “*Atécnico-Dinámico-Simultáneo-Autónomo-Alógico-Irreal*”, con actos que duren unos pocos instantes. Un ejemplo