

Patrimonio cultural inmaterial: cartografías teatrales posibles

GONZÁLEZ, María Laura (Malala) / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL), Departamento de Artes, Argentina – malalagonzalez22@gmail.com

Eje 6. Teatro e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: memoria urbana – teatros de ayer – deriva– seminarios Arte/Ciudad

Resumen

El trabajo tiene por objeto reflexionar acerca de espacios teatrales que ya no están materialmente dentro de la ciudad pero que pueden ser evocados y resituados en sus respectivas direcciones dentro de un perímetro específico del mapa actual (casco histórico y microcentro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). La tarea de cartografiarlos en el presente se desprende de analizar y problematizar ciertos parámetros patrimoniales que invitan a clasificar a las artes del espectáculo como parte del patrimonio cultural inmaterial. Modos de traer el pasado teatral a la esfera del ámbito cotidiano desde una dimensión estética de la ciudad que implica, entre otros aspectos, modos de volver a mirar y a estar en el espacio circundante. Desde una perspectiva heurística pero también argumentativa abordamos estas cuestiones y las ejemplificamos según algunas prácticas de propuestas pedagógicas que han tenido lugar en seminarios dictados recientemente; más específicamente nos referimos a derivas efectuadas hacia estos espacios a partir de las cuales el poner el cuerpo a determinados recorridos implicó una práctica de memoria posible para abordar estos pasados latentes.

Introducción

Este trabajo se propone reflexionar en torno a ciertas cartografías teatrales de nuestra ciudad que, contenidas dentro de la ciudad material actual, descansan sobre el terreno de lo evocable, transmisible e inmaterial. Espacios culturales, o mejor dicho específicamente teatros que ya no están tangiblemente pero que, a partir de sus recuerdos, se pueden recuperar los usos, prácticas y costumbres teatrales —y sociales— que tenían lugar dentro, alrededor y/o aleatoriamente a ellos en diversos sectores de la trama urbana hace tiempo. A partir de este propósito los alcances y limitaciones de un término como «patrimonio cultural inmaterial» se problematizan, dados los núcleos de sentido que este concepto condensa. Al intentar reconstruir los *modos de ser* de esos lugares teatrales,

aparece inherentemente la pregunta sobre aquello que allí acontecía como tradición, como parte de una identidad social compartida, en tanto modos de vincularse, de desarrollarse y de encontrarse dentro de esos ámbitos, que también nos hablan de ciertos hábitos, consumos, entretenimientos y/o esparcimientos sociales de otras épocas en esta misma ciudad. El objetivo entonces apunta a revitalizar ese pasado teatral que materialmente no está, traerlo al presente porque es parte de nuestra historia y tradición escénica pero también parte de nuestro mapa urbano actual y del concerniente patrimonio cultural inmaterial que lo rodea. Creemos que revalorizar esos mapas/circuitos teatrales de otros tiempos, en particular los primeros teatros de nuestro sistema teatral, poder ubicarlos dentro del casco histórico de la ciudad —señalarlos si permanecen aun habiendo cambiado su uso, o resituarlos si estuvieran demolidos— es instalar otras cartografías teatrales según diferentes contextos espectaculares, estéticos, socio-políticos. Leer en esos espacios las prácticas escénicas e indagar acerca de sus arquitecturas mediante una relación cuantitativa y cualitativa entre platea y escenario, a fin de observar cómo la modificación del espacio teatral también da cuenta de cambios estéticos devenidos hasta la actualidad. Desde lo espacial, pensar una historia del teatro nacional.

Teniendo en cuenta esta premisa, el trabajo se divide en dos partes: una teórica en la que indagamos cómo y dónde quedan esas memorias teatrales y de qué modo se vuelve posible evocarlas y ubicarlas en la trama urbana; y una segunda, en la que abordamos una experiencia/ejemplo de llevar estas inquietudes a la acción concreta, poniéndole el cuerpo a ese reconocimiento espacial, mediante prácticas de derivas actuales por estos espacios, como fueron las propuestas pedagógicas de seminarios dictados sobre Arte y Ciudad, en la carrera de Artes (FFyL,UBA). En ellas, mediante una articulación directa con el territorio, logramos visitar cada una de las direcciones apuntadas como teatros de ayer. Creemos que socializar y compartir estas experiencias, revitaliza los espacios cotidianos que habitamos desde otros modos de conocer y acceder a la ciudad. Y coincidimos con la nueva geografía cultural que propone atender al paisaje urbano desde lo simbólico —donde significado, identidad, territorio y agencia humana son sus aspectos centrales— al reconocer la importancia fundamental del pasado urbano para el entendimiento del presente. Porque conocer los contextos históricos y sociales de aquellos teatros se vuelve parte de concebir a nuestro paisaje como un proceso en continua reconstrucción (Contreras Delgado, 2006).

1. ¿Por qué hablar de patrimonio y cartografía?

En la actualidad hablar de patrimonio nos coloca frente a un panorama que tiene que ver con el hacer. Lejos de considerarse algo estático o embalsamado, hoy se lo piensa como algo dinámico y vivo que invita a indagar sobre su (re)definición. Al implicar

reconocimiento y preservación de determinados bienes simbólicos, el pasado se vuelve presente en ese bien y el futuro también, al pensar en la conservación y conocimiento de próximas generaciones. Es un concepto en el que aparece la disputa por el consumo/ apropiación de aquello considerado patrimonial, señalando un vínculo con la comunidad y una pregunta fundamental del ¿para quién? Entonces, lo patrimonial integra, desde la identidad que nos define, la valoración y la protección, partiendo siempre de una comunidad que lo reconoce como tal. Resulta interesante ese cruce temporal establecido entre el pasado de ese bien y el presente de quienes lo cuidan, lo reconocen, lo valoran, pero también a partir del cómo se selecciona, legitima y a quiénes representa como operación de poder, en términos de García Canclini (1999). Y cómo esto se complejiza al abordar lo inmaterial.

La Convención de la UNESCO de 2003 permite reubicar la definición a partir de establecer en su artículo n° 2 —en torno a las definiciones— que el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) compete a: «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural» (AAVV, 2003). E indica que las artes del espectáculo son uno de los ámbitos que componen a dicho patrimonio, al considerar que:

Todos los instrumentos, objetos, productos artesanales y *espacios* relacionados con las expresiones y usos culturales están incluidos en la definición de patrimonio cultural inmaterial que da la Convención. En las artes del espectáculo, esto atañe a los instrumentos musicales, las máscaras, la indumentaria y los adornos corporales utilizados en la danza, así como los *decorados y accesorios utilizados en el teatro (...)* Las medidas de salvaguardia de las artes tradicionales del espectáculo deberían centrarse principalmente en la transmisión de los conocimientos y las técnicas, la utilización y fabricación de instrumentos y el fortalecimiento de los vínculos entre el maestro y el discípulo. Hay que hacer hincapié en las sutilezas de un canto, los movimientos de una danza y las *interpretaciones teatrales* (AAVV, 2003, las cursivas son propias).

Y aquí nos detenemos. Las interpretaciones teatrales de las artes del espectáculo ¿qué sería de ellas sin los espacios que las vieron desarrollarse, sin esos *lugares practicados* (De Certeau, 2007) que albergan y albergaron toda una tradición de modalidades de actuación, escuelas y pedagogías de formación, dramaturgias puestas en escena, que reflejan parte de nuestra historia teatral nacional? La actuación considerada patrimonio cultural dentro de una ciudad reconocida mundialmente por la gran oferta de espectáculos que ofrece y se distingue desde los inicios de su sistema teatral, emprendido desde 1884 de la mano de la familia Podestá. A partir de este sistema expresivo corporal-

verbal —la actuación— (Trastoy-Zayas de Lima, 2006) aparecen los otros lenguajes escénicos indisociables: el espacio, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, los objetos, lo sonoro, todos ellos propicios para la escena y coexistentes a la hora de instalar la teatralidad, como juego ficcional entre el mirar y el ser mirado o mirada (Féral, 2004). Entonces, abordar el quehacer teatral en términos patrimoniales resulta doblemente complejo por su condición efímera, irrepetible y fundamentalmente presencial; es decir, cómo hacer para salvaguardar un arte que escapa a la permanencia y se define por *ser* mientras sucede, advierte una densidad y tensión en disputa con el tiempo. Un bien que sólo se manifiesta de manera material cuando sucede la relación teatral entre platea y escenario, y por eso los registros que dan conocimiento de cómo se concretaba tal oficio —fruto de las tradiciones, las creencias, las convenciones— son fundamentales para recrear cómo sucedía.

Volviendo a los paisajes urbanos, hacia aquello que ya no está materialmente pero que descansa dentro de lo cotidiano, propone *imágenes dialécticas* (Buck-Morss, 2001) al esparcirse, alojarse, esconderse en rincones que aguardan (aún sin saberlo) su desocultamiento. Memoria de una reminiscencia teatral o una activación que, mediante una mirada sensible sobre estos fenómenos, nos permita visualizar una dimensión estética de aquello que nos rodea (Aguilar, 2006). Mirada dialéctica que, no sólo se actualiza al recordar la Historia presente en nuestros circuitos diarios, sino que también se establece por aquello que problematiza e irrumpe en lo urbano, reformulándolo, transformándolo o haciéndole emerger otros relatos recónditos posibles que, por suceder en el espacio público, hacen a nuestra experiencia de ciudad y nos reconstituyen como ciudadanas y ciudadanos.

Ahora bien, en cuanto a los modos de traer al presente esas estampas inmateriales, estos pueden ser muy variados: fotografías de las fachadas de los teatros en cuestión; programas de mano que registren funciones y galas en estas dependencias teatrales; vestuarios y accesorios guardados; bocetos de plantas escénicas y de luces diseñadas; relatos y entrevistas de artistas evocando aplausos del público o recordando características de ensayos, procesos o funciones ofrecidas; críticas periodísticas que argumenten sobre estrenos vivenciados, entre otros materiales que pueden resultar plausibles para documentar, mapear, recuperar y/o salvaguardar aspectos de espacios urbanos que funcionaron como salas teatrales. Y dentro de esos relatos poder delinear circuitos, recorridos que, nos adviertan —según las épocas— sobre diferentes contextos socio-históricos, procesos de sociabilidad y de producción artística, de consumo cultural y de costumbres urbanas que fueron claramente modificándose con el paso del tiempo. Leer esos tiempos a partir de estos espacios. Por eso, según los períodos, no hay un único mapa teatral en Buenos Aires, sino que los mapas de teatros en esta ciudad se superponen, a

veces desaparecen, o se funden entre sí, de acuerdo con el momento en que esos espacios estuvieron en actividad, o fueron demolidos o felizmente recuperados. Señalarlos en el mapa puede —cronológicamente— detenernos, en primer lugar, sobre calles del casco histórico de la ciudad, y luego, ampliar la mirada hacia el actual microcentro, desde allí movernos por la avenida Corrientes hasta su intersección con Callao; y hasta desembocar luego en el actual barrio de Almagro aledaño al sector Mercado del Abasto, hoy *shopping*, donde se plantea desde las últimas dos décadas todo un circuito teatral independiente. Incluso, de manera más dispersa, el recorrido podría expandirse y diseminarse por múltiples rincones y barrios de la ciudad donde las salas teatrales y espacios culturales que ofrecen espectáculos y cursos llegan a 3000.¹

Entonces, si no hay un único mapa de teatros posible, la propuesta implica seguir generándolos a partir de diferentes constelaciones sónicas que sean capaces de resignificarlos y ponerlos en valor. Pero ¿cómo recordar esos modos de ser del oficio teatral? Recrear sus modos de funcionamiento, desde las compañías extranjeras que visitaban el país en giras internacionales a las compañías nacionales que comenzaron a delinear toda una tradición de artistas; las arquitecturas dominantes con escenarios *a la italiana* (legado renacentista italiano) que fueran en su mayoría elevados con gran capacidad de espectadores, en herradura de graderías con palcos y platea frontal; hasta capturar aquello que se desempeñaba como posibilidad de acceder a espectáculos de bajo costo, propiciando el hábito de un arte popular y culto, según los sectores sociales, según las épocas.

Así, la salvaguardia de estos espacios, ya no materiales, puede pensarse desde aquello que sucedía dentro o alrededor, en tanto, modos de ser. Y por ello se relaciona con lo patrimonial que incumbe a la actividad, como acceso, pertenencia, historia compartida e identidad cultural y urbana. En este mismo sentido, vale retomar que la Convención de la Unesco indica que las medidas para garantizar la viabilidad de todo lo patrimonial cultural inmaterial comprende: «identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos» y agrega «otras medidas» tales como:

- i) favorecer la creación o el fortalecimiento de instituciones de formación en gestión del patrimonio cultural inmaterial, así como la transmisión de este patrimonio en los foros y espacios destinados a su manifestación y expresión; ii) garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, respetando al mismo tiempo los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dicho

¹ Datos recogidos según el portal *alternivateatral* disponible en: <http://www.alternivateatral.com/teatros.asp>

patrimonio; iii) crear instituciones de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial y facilitar el acceso a ellas (Art. 13, AAVV, 2003).

Pero ¿cómo garantizar ese acceso a nuevas generaciones sobre determinados aspectos de dicho patrimonio teatral si no damos a conocer estos espacios, y no ponemos en relación la geografía concreta que los contengan (o contuvo)? Si bien la inquietud por salvaguardar un arte efímero se vuelve una tarea bien compleja en materia de investigación y preservación, creemos que la transmisión de estos saberes espaciales pasados, a partir de conocer su geografía concreta y poner en relación nuestra historia urbana, colabora en fortalecer la condición patrimonial de lo teatral. Y agregamos a esto, la posibilidad de un procedimiento teórico-práctico que relaciona y garantiza tal acceso: la deriva. Al recorrer, traza y enlaza puntos en el espacio- y se nos presenta como un puntapié fundamental para activar otros modos de puesta en valor y reconocimiento de legados propios de la actividad teatral actual. Caminar el territorio urbano para ir en busca de otros pliegues de sentido, de aquello que se esconde simbólicamente en él.

2. Derivas, recorridos y experiencias

Desde hace tiempo investigamos articulaciones entre el arte teatral performático, la memoria y la ciudad tratando de comprender diversos modos en los que estas conceptualizaciones se entrecruzan, se manifiestan, se complementan entre sí dentro del paisaje urbano (González, 2019). La ciudad como escenario de manifestaciones y disputas artísticas, algunas de ellas más ligadas a una órbita de lo material que deja huellas, y otras que se desprenden de lo efímero y atienden a diversas formas de enunciación y recepción. Recalar sobre espacios teatrales de ayer plantea una cartografía latente e intangible que nos interpela como historia y que nos hace preguntarnos si la ciudad no sería también «una imagen capaz de contener la memoria de todo lo que no pudo ser o de aquello que desapareció» (Ballent, Daguerre y Silvestri, 1993, p.83). Por ello, proponernos mapear cada uno de estos espacios significó tomar como herramienta teórica-práctica y política la posibilidad de proponer otras narraciones colectivas, apropiándonos de los territorios de forma no neutral (Brizuela, 2017; Risler, 2013), mirar a la ciudad con otros puntos de vista, conectando lugares entre sí, abordando la geografía desde otros tiempos en un mismo tiempo actual. Y desde allí imaginar otras ciudades que desplegaron esos teatros y analizar las disputas y hegemonías devenidas dentro del espacio público (Delgado, 2007; Mora Martínez, 2005) para (re)situarnos, para generar pertenencia sobre nuestro patrimonio teatral, puesto que advertimos que «no hay memoria posible sin una geografía concreta en la que acontezca la peripecia» (Raponi-Boselli, 2004, p.4).

Sobre este panorama teórico y de discusión aparece la deriva como posibilidad de práctica de memoria urbana actual a partir de mapeos y cartografías contemporáneas. Coincidimos con Andrea Giunta (2014) cuando lee que en el arte contemporáneo se intensifican las formas de experimentar las grandes ciudades. Formas de comunicación entre artistas y ciudades contemporáneas. Una manera de recorrerlas más allá de los itinerarios turísticos o de los más pragmáticos que determinan los usos de la ciudad (ir al trabajo, a la escuela, a la universidad). La deriva urbana (*dérive*) propuesta por Guy Debord era una manera de errar en la ciudad para descubrirla como una red narrativa, de experiencias y de vida, una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio y dejarse guiar por sus afectos. Así, renunciando, por un período más o menos largo, a las razones para desplazarse y actuar que generalmente las guían, a las relaciones, a los trabajos y las actividades recreativas que les son propios, la deriva propone en cambio dejarse llevar en el terreno de los encuentros que correspondan (Giunta, 2014, p.51). Y, en este sentido, nos invitan a seguir profundizando sobre ellas en tanto prácticas del hacer urbano. Errar en la ciudad para descubrirla como una red narrativa de experiencias, como texto (Fritzsche, 2008) como escenario de otros tiempos. Practicar la memoria de ciudad caminando por determinadas calles apele a nuestra participación como espectadoras y espectadores que lejos de lo espectacular, se acercan a la experiencia y contemplación individual, subrayando lo subjetivo/perceptivo en primera persona. Deambular por la ciudad cual *flâneurs* (Buchenhorst, 2008, p. 134) cuyo rumbo —no tan preciso— pueda alternarse entre lo prefijado y lo indeterminado de ir hacia algunas paradas en lugares específicos con los cuales entrar en diálogo con aquello que está(ba) allí y que, sin saberlo, esperaba el encuentro. Abordar este tipo de prácticas para profundizar en narrativas que reconstituyan el tejido urbano y social.

Entonces, ¿puede la deriva colaborar en la reconstrucción del pensamiento contemporáneo sobre la historia urbana latente? Creemos que sí, y tal como mencionábamos fue parte del trabajo docente con generaciones más jóvenes, interesadas —por cierto— en conocer parte de nuestra historia teatral desde una dimensión espacial urbana: deriva por espacios teatrales de ayer, experiencia que fuera planificada y desarrollada dentro del marco de seminarios “Arte y Ciudad” (2019-2022) de la Carrera de Artes (FFyL-UBA). Allí, el «errabundeo» fue parte de un corpus que se confeccionó a partir de visitar once teatros antiguos, el cual no se correspondió con un recorte temporal —aun cuando la mayoría hubieran sido construidos durante el siglo XIX— sino que partió desde lo espacial, pensando en el ejercicio de caminar y de llegar a diferentes puntos señalados durante un período de tiempo acotado. Es decir, focalizando sobre aquellos teatros que tuvieron existencia dentro de una parte de la ciudad, su casco histórico y microcentro, bajo la zona delimitada por las calles Leandro N. Alem, Av. 9 de Julio, Lavalle, Hipólito Yrigoyen,

los puntos en el mapa fueron: *La ranchería* en Perú y Alsina/Moreno y Chacabuco (1783-1792); el *Teatro de la Victoria* en Hipólito Yrigoyen 954 (1838-1893); el *Teatro del Buen Orden/De la Federación* en Rivadavia 1029-33 (1844); el *Teatro Colón primitivo* o *Colón antiguo* ubicado en Reconquista y Rivadavia (1857-1888); el *Coliseo Provisional de Comedias* en Reconquista y Perón (1804-1873); el *Teatro Nacional (de la Calle Florida)* en Florida 146 (1882-1895); el *Teatro San Martín* en Esmeralda 257 (1887-1945); el *Teatro Odeón* en Esmeralda 367(1892-1991); el *Teatro Casino* en Maipú 326 (1885-1971); el *Teatro Coliseum- Electric Palace* en Lavalle 836 (1865-1894); *Teatro de la Ópera* (1872-1935) en Corrientes 860.²

Cada estación/parada, habilitaba un cruce entre lo material y lo inmaterial urbano. Llegar a cada lugar de emplazamiento supuesto nos implicó el desafío manifiesto de ir al encuentro/observación con aquello que quedaba o que pudo haber sido, tratando de visualizar huellas posibles. Pero también significó capturar parte de lo acontecido en esos espacios a partir de relatos literarios, textos documentales, imágenes fotográficas, ilustraciones, que lograran repensarlos en diálogo con el paisaje patrimonial y cultural actual. Contrapusimos imágenes de fachadas sobre la apariencia actual y tomamos fotografías superpuestas (en algunas ocasiones hasta dejamos dichas imágenes pegadas en algún sitio); escuchamos audios y leímos relatos que recuperaban parte de la programación, características edilicias, estéticas, fragmentos de críticas o sucesos allí acontecidos. Así, la deriva se volvió en sí mismo una práctica de memoria urbana capaz de interpelar(nos) nuestro habitar desde una dimensión estética, al ponerle el cuerpo a la experiencia como urbanitas, pero también como espectadoras y espectadores o hasta *flâneurs*. A su vez esto nos permitió generar una dinámica de estudio sobre los espacios desde otras perspectivas y cartografías posibles, rescatando y trazando mapeos sobre lo urbano intangible, en tanto transferencia, investigación y docencia. Las preguntas iniciales de este trabajo sobre: ¿adónde se alojan esas prácticas escénicas?, ¿dónde y cómo se activan esos recuerdos de memoria urbana cuando el espacio ya no está? y ¿cuál es el lugar para el legado espacial teatral, en términos de conservación? fueron inquietudes que

² Dentro de este perímetro bajo estudio se podrían agregar a: 1) Doce ya demolidos: *Teatro Jardín Florida* en Florida 870 (fundado en 1839); *Teatro del Retiro* en Esmeralda 1070 (fundado en 1860); *Teatro Politeama* (1879-1958) en Corrientes 1499; *Teatro Apolo* (1892-1960) en Av. Corrientes 1388; *Teatro Argentino* (1892-1973) en Bartolomé Mitre 1444 anteriormente denominado De la Zarzuela; *Teatro Ideal* en Paraná 426 (fundado en 1923); *Teatro Sarmiento* en Perón 1040 (fundado en 1923); *Teatro Smart* en Av. Corrientes 1288 (fundado en 1923); *Teatro Porteño* en Av. Corrientes 8456 (fundado en 1924); *Teatro de la Alegría* (1870-1886) en Chacabuco 151; *Teatro de Mayo* (1893-1943) en Av. De Mayo 1099; *El Parque Argentino o Vauxhall* (1827-1838) en Uruguay, Viamonte, Paraná y Av. Córdoba; y 2) Siete aún hoy existentes: el *Teatro Nacional de la calle Corrientes* (1906) en Av. Corrientes 960; el *Teatro Maipo* (1908) en Esmeralda 443; el *Teatro Avenida* (1908) en Av. De Mayo 1222; el *Teatro Colón* (1908) en Libertad, Psje Arturo Toscanini, Cerrito y Tucumán; el *Teatro Lola Membrives* (1927) en Av. Corrientes 1280; el *Teatro Liceo* en Rivadavia 1499 (1872 anteriormente denominado Dorado, Rivadavia y Moderno); el *Teatro Gran Rex* en Av. Corrientes 857 (según: Roca, 2021; Dubatti, 2012 y Llanes, 1968).

rodearon el caminar. Evocar la dimensión espacial de lo teatral en esos espacios, para repensar el patrimonio de las artes del espectáculo, la interpretación teatral efímera por condición, de pronto emergió al imaginar y recrear cómo era asistir a una función en estos espacios, quiénes accedían, en que horarios, cómo era la ciudad de aquel entonces.

Y, al mismo tiempo, la deriva implicó encontrarnos con disputas y tensiones dentro del espacio público. Contraponer nuestros recuerdos y documentos, y contrastarlos con el avance del negocio inmobiliario pisoteando el resguardo de edificaciones pasadas; u observar marquesinas que ocultaban estilos arquitectónicos aún latentes; pero también implicó encontrarnos con diversos modos de practicar la memoria como la señalización de códigos QR que fueran emplazados sobre la fachada de diversos edificios históricos en una oscilación temporal entre presente y pasado —desde tiendas comerciales, como Harrods o Gath y Chaves, hasta edificios religiosos—; o bien dar con baldosas de edificios protegidos; hasta *graffitis* o *stencils*. Incluso generarnos la preocupación por ciertas leyes/decretos y sus criterios que atienden específicamente al patrimonio teatral a partir de sus reglamentaciones dentro del paisaje urbano. Respecto de esto último, nos referimos al Teatro Odeón, que apareja toda una discusión y debate en torno de la Ley 14.800 que establece en su Art. 2. que: «En los casos de demolición de salas teatrales, el propietario de la finca tendrá la obligación de construir en el nuevo edificio un ambiente teatral de características semejantes a la sala demolida» y que, al mismo tiempo, nos retrotrae otras discusiones en torno a la preservación y salvaguardia de estos inmuebles.³ Un tema para seguir pensando en la preservación y las posibilidades de cómo llevarla adelante.

Resulta interesante observar que una deriva puede conjugar el errar y el llegar a diferentes destinos. Que dentro de ese lapso la mirada atiende a otros detalles que, para la mirada cotidiana y abatida, pasan inadvertidos. Pero también preguntarnos ¿cómo estos planteos pueden ser parte de nuestro tránsito diario por Buenos Aires y, por consiguiente, modificarlo?

A modo de conclusión

Nuestro tiempo presente tiene algo de desarraigo, de cierta desterritorialización al colaborar en una suerte de desaparición de la trayectoria de las cosas (Chul Han, 2015, p. 42) y por ello surge la imperiosa necesidad de repensar los modos de preservación de lo intangible como aquella (in)materialidad propicia para el despliegue del recuerdo, incluso

³ Dice: «En los casos de demolición total o parcial de teatros o cines-teatros el propietario del predio tendrá obligación de construir en el nuevo edificio una sala teatral o cine-teatral de características semejantes a la sala demolida, entendiéndose como semejante respetar hasta un diez por ciento (10%) menos el número total de butacas, igual superficie del escenario y camarines, otorgándole al propietario la posibilidad de dividir esa totalidad en distintas salas de menor tamaño a construirse en ese mismo predio» (Anexo Ordenanza- N° 34.421 /LEY N° 4.104_CABA_ Sanción: 01/12/2011).

dentro de lo urbano cotidiano. Tanto lo performático (como práctica de la memoria) como la gestión patrimonial parecerían ser modos o iniciativas propicios para colaborar con tal fin. Y en este trabajo el objetivo fue dar cuenta de ello mediante cartografías teatrales espaciales que nos permitan (re)imaginar cómo era el oficio de actuar y de espectral la escena, de cómo eran los modos artísticos de tradición teatral en otros tiempos. Partiendo de derivas realizadas hacia esos espacios dentro de la ciudad, poniéndole el cuerpo a determinados recorridos, la tarea implicó una activación de memoria capaz de abordar parte de estos pasados latentes relativos al patrimonio cultural inmaterial de las artes del espectáculo. Evocarlo y resituado en el mapa actual que transitamos a diario como un modo de seguir trazando memorias en un paisaje en continua reconstrucción simbólica.

Referencias

- AAVV (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO*. Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Aguilar, M.A. (2006). La dimensión estética en la experiencia urbana. En A.Lindón, M.A. Aguilar y D. Hiernaux (Coords.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (pp. 137-149). Barcelona, España: Anthropos/ México: UAM.
- Ballent, A., Daguerre, M. y Silvestri, G. (1993). *Cultura y proyecto urbano: la ciudad moderna*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- Brizuela, F. (2017). Repensando la cartografía. *Quid* 16 (7), 211-223.
- Buchenhorst, R. (2008). El ensueño del mapa integral: Benjamin y la ciudad híbrida. En R. Buchenhorst y M. Vedita (eds.) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades* (pp.131-144). Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, España: Visor.
- Chul Han, B. (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, España: Herder.
- Contreras Delgado, C. (2006). Paisaje y poder político: la formación de representaciones sociales y la construcción de un puente en la ciudad de Monterrey. En *Lugares e Imaginarios en la metrópolis*. (pp. 171-186). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- De Certeau, M. (2007). Andares de la ciudad. En *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*, (pp. 103-122). México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movilizadas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, España: Anagrama.
- Dubatti, J. (2012). Proliferación de salas y espacios teatrales. En *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días* (pp. 31-33). Buenos Aires, Argentina: Biblos/Fundación OSDE.
- Féral, J. (2004). La teatralidad: En busca de la especificidad del lenguaje teatral. En *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (pp. 87-105). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Fritzsche, P. (2008). *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar Criado. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 6-33). Andalucía, España: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?*, Buenos Aires, Argentina: Fundación ArteBA.
- González, M. (2019). Buenos Aires como escenario: hacia un decálogo de vínculos entre lo urbano y lo teatral. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (29), 156-168. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6521>
- LLANES, R. M. (1968). *Teatro de Buenos Aires. Referencias históricas. Cuadernos de Buenos Aires XXVIII*. Buenos Aires, Argentina: MCBA.
- Mora Martínez, M. (2005). Historia de las ciudades. En P. Vivas I Elías, M. Mora Martínez, T. Vidal i Moranta, J. Rojas Arredondo, O. López Catalán, S. Valera i Pertegás, E. Pol i Urrutia y N. García López. *Ventanas en la ciudad* (pp- 59-87). Barcelona, España: UOC.
- Raponi, G. y Boselli, A. (2004). Por la memoria visual de la ciudad. Reconstrucciones multimedia de la transformación urbana. *Seminario de Crítica. IAA.* (141), 1-12. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0141.pdf>
- Risler, J. Y P. Ares (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Roca, C. (2021) *Los teatros históricos de la Ciudad de Buenos Aires 1783-1930*. Ciudad A. de Buenos Aires:: Eudeba.
- Trastoy, B. Y P. Zayas de Lima (2006). VII. La puesta en espacio, *Lenguajes escénicos* (pp. 225-255). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.