

Mapas teatrales de Buenos Aires: relevamiento, cartografía y derivas por teatros de la ciudad



María Laura (Malala) González

Departamento de Artes / Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
malalagonzalez22@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-3342-7039>

Fecha de recepción: 05/10/2024. Fecha de aceptación: 12/02/2025.

Resumen

En este trabajo realizaremos un mapeo y relevamiento de teatros de la ciudad de Buenos Aires, oscilando entre los que permanecen materialmente hoy en la ciudad junto a los que ya no. Nos proponemos cartografiarlos y traerlos al presente conjuntamente como parte de una misma historia, memoria y tradición escénica. Partiendo de la nueva geografía cultural, apostamos a reconocer la importancia fundamental del pasado urbano para el entendimiento del presente, como un terreno en continua reconstrucción simbólica y social. Por ello retomaremos dos casos de derivas (y sus respectivos mapas afectivos por el Microcentro y el Abasto) en las que el pasado teatral inmaterial se volvió, a la vez, permanente. La deriva entendida como herramienta teórica-práctica, pero también política, capaz de aportar otras narraciones colectivas posibles sobre lo urbano, dejándonos apropiarnos de los territorios que nos rodean de forma no neutral. Volver a mirar y transitar la ciudad, analizar y reconocer disputas y hegemonías pasadas devenidas dentro del espacio público, y desde allí atender a configuraciones urbanas y patrimoniales más actuales. De esta manera, la deriva, el mapa y el patrimonio serán los eslabones analíticos para articular una memoria teatral, urbana y vigente.

Palabras clave

■ Deriva; Mapa; Teatros de Buenos Aires; Abasto/Microcentro; Patrimonio teatral

Theatrical Maps of Buenos Aires: Survey, Cartography, and *Dérives* past the Theaters of the City

Abstract

This essay surveys and maps theaters in the City of Buenos Aires, those that remain and those that do not. We map and present them together as part of the same history, memory, and performance tradition. Based in new cultural geography, we stress the

fundamental importance of the urban past to an understanding of the present, and recognize it as a terrain in continuous symbolic and social reconstruction. For this reason, we analyze two instances of *dérives* (and their respective affective maps of the Microcentro and Abasto neighborhoods) in which the immaterial theatrical past became, at the same time, permanent. The *dérive* is a theoretical-practical and political tool, capable of providing other possible collective narratives about the urbanscape. It allows us to inhabit the territories that surround us in a non-neutral way, to look at and navigate the city again, to analyze and recognize past disputes and hegemonies that have emerged within the public space, and to attend to more current figurations of urban and national patrimony. In this way, the *dérive*, the map, and patrimony become the analytical basis for the following articulation of memory that is theatrical, urban, and up-to-date.

Keywords

■ *Dérive*; Map; Theaters of Buenos Aires; Abasto/Microcentro; Theatrical Heritage

Anécdota barrial

Corría la primavera pospandémica del año 2020 cuando, en una de esas caminatas barriales que invitaban a redescubrir la ciudad latente después de varios meses de aislamiento, encontré sobre lo alto de la fachada de una casa, un bajo relieve que contenía la típica insignia de su empresa constructora (con una bella tipografía Art Decó) junto con la dirección donde aquella funcionaba: “Mateo Clienti e Hijo-Constructores-, Planes [número]”. Sorpresivamente, esta locación citada coincidía con la de mi domicilio. El suceso de parentesco vecinal me generó rápidamente curiosidad e imaginación, pues el dato hallado hizo que algo de mi propia casa se iluminara desde otra óptica -como una imagen dialéctica benjaminiana en la que el pasado relampagueó instantáneamente- y así cobrara otra dimensión espacio-temporal, a partir de una actividad que otrora supo desarrollarse dentro de ella y de la que, claro, no había tenido conocimiento alguno hasta ese mismo momento. Otros tiempos de mi barrio (Caballito) y de mi casa fueron apareciendo imaginariamente a partir de aquella huella encontrada y leída, provocando un gesto de extrañamiento y yuxtaposición con lo que realmente veía a mí alrededor. ¿Cuántas casas más habrán construido Mateo y su hijo? ¿Debajo de cuántas fachadas hoy remodelas habrá quedado oculto su mismo sello constructor? ¿Cómo suturar los huecos historiográficos de aquello que hace cien años fue cotidiano y hoy, continúa allí, aguardando sigilosamente bajo los pliegues de la superficie material? ¿Habrá sido mi casa, construida en 1914, también producto de aquel oficio familiar? Así, tal como lo argumentaba Siegfried Kracauer, para provocar y despertar una nueva mirada que sea capaz de volver desconocido lo conocido, donde el paisaje urbano sea entendido como un jeroglífico a través del cual descifrar el pasado y el presente de una sociedad, necesitamos observar las fachadas que son “como textos cuya lectura permite que los propios edificios narren la historia en ellos sedimentada” (en Vedda, 2008, p. 87).

La caminata barrial fue lo que posibilitó el hallazgo inesperado porque, cual deriva ociosa, habilitó otra mirada menos abatida o acostumbrada sobre lo espacial circundante. El encuentro con lo urbano que está(ba) allí supo desplegar sobre sí un vínculo entre las dos viviendas capaz de ser trazado como una línea imaginaria conectora entre ambas (dejando en suspenso la inquietud de cuántas otras viviendas particulares más habrán sido construidas por dicha empresa familiar y entrarían en esta misma relación de unión). Fue la propia deriva la que ligó simbólicamente los dos espacios entre sí, y la que modificó *a posteriori* mi experiencia en el espacio cada vez que volví a pasar

por la vereda de aquella fachada. De esta anécdota personal salió un mapa –afectivo, claro está– en el que puedo leer dos puntos en el espacio, de pasado y presente del barrio, entrelazados por sentidos de pertenencia e identidad compartida y todo a partir del señalamiento entre “esa” casa y la mía.

Retomando la misma inquietud de volver a mirar y recorrer la ciudad a partir de otros tiempos/espacios yuxtapuestos que en ella co-habitan, e intentando armar mapas que los vinculen y relacionen entre sí, en este trabajo nos proponemos seguir indagando los jeroglíficos que las fachadas presentes (y las que lo fueron alguna vez) tienen para ofrecernos. En este caso, los espacios por estudiar serán teatrales, es decir, teatros propiamente dichos. Algunos de ellos hoy permanecen, pero otros ya no, debiendo ser evocados y resituados a partir de diferentes huellas, registros y documentos. Nos proponemos reunirlos, agruparlos, ponerlos en valor, articularlos entre sí, para configurar nuevas cartografías teatrales de nuestra ciudad que descansan sobre el terreno de lo evocable, transmisible e inmaterial. El objetivo entonces apunta a revitalizar otros pasados teatrales que materialmente (casi) no están, traerlos al presente como parte de una misma historia, memoria y tradición escénica, pero también como patrimonio cultural inmaterial que se anida y entrama en la ciudad.

Para ello, el trabajo se dividirá en tres partes. La primera atenderá a cuestiones teóricas sobre la ciudad y sus modos de andar, abordando también la cuestión de la deriva como práctica sensible, cognoscible y heurística sobre lo urbano; en la segunda, expondremos y analizaremos dos casos/ejemplos puntuales de recorridos teatrales realizados por la ciudad; mientras que, en la tercera, profundizaremos el análisis sobre la cuestión patrimonial teatral. Consideramos que mapear circuitos teatrales de otros tiempos instala otros modos de historizar la actividad teatral, según contextos espectaculares, estéticos y socio-políticos diversos. Poder leer en esos espacios cómo fueron las prácticas escénicas y sus arquitecturas/fachadas, los circuitos y su acceso cultural, entre otros aspectos, nos advertirá de ciertos cambios y/o continuidades que fueron devenidos hasta la ciudad actual, al tiempo de volver mirarla desde otras ópticas.

1. Anotar lo que se ve

Sobre los modos acostumbrados de mirar y andar por las ciudades que habitamos se ha escrito bastante, y ha sido analizado heurísticamente desde diferentes perspectivas teóricas que atravesaron todo el siglo XX y avanzaron aún más. Desde tópicos tales como: la idea de un marco contenedor de anonimato urbano que nos redefine al estar con otros a partir del rostro/superficie; los modos sociales y esperables en los que descansan nuestros comportamientos tácitos y aprehendidos dentro de la esfera pública; la alienación provocada por las grandes ciudades; los ojos abatidos de ver sin mirar lo que ya conocemos dentro de un ámbito de polución visual y de tránsito constante; la relación entre lo público y lo privado, la división del trabajo y la vida doméstica; lo material y lo intangible que convive en la ciudad; la mirada, el paseo y la experiencia de ciudad; o hasta la idea de encuentro y construcción social e interacción posible que provee el escenario público, tanto como escenario patrimonial, artístico, de memoria –por nombrar algunos–, estos temas vuelven una y otra vez para seguir preguntándonos por nuestra relación con ese “afuera”.

Al salir a la calle, solemos conducirnos con una mirada cotidiana que descansa sobre un marco de coordenadas definidas, donde nos comportamos de un modo doméstico que –poco a poco– vamos incorporando entre todos, para poder accionar socialmente. En esa esfera de lo social compartido y público opera un orden esperable, estable y allí todo lo que pueda suceder de manera accidental, rápidamente es suturado (Joseph, 1988). La experiencia de lo cotidiano dentro del espacio público se condensa en

la mirada como una hipertrofia del ojo, en la que curiosamente pareciera que vemos pero no miramos detenidamente, y en donde nuestro andar suele estar marcado por los ritmos propios de la circulación y traslado que nos demande el ir de un lugar a otro, sin prestar demasiada atención a los detalles. A estas visiones de orden cotidiano Michel De Certeau (2007) las llama totalizaciones imaginarias del ojo y son las nos muestran una ciudad-panorama, legible, general, ordenada, en la que habría cierto desconocimiento sobre lo particular que ocurre en ella.

Ahora bien, sobre ese marco aparentemente ordenado y esperable acciona -al mismo tiempo- otro plano más efímero, fugaz, relativo, que también tensiona y se disputa el terreno de lo público. Es decir, podemos encontrar modos de escaparle a la rutina visual a partir de formas huidizas que nos permitan resquebrajar ese orden habitual y modificar nuestra experiencia en el espacio urbano. Enfatizando esta capacidad de transformación de lo dado, George Perec (2004) plantea sabiamente el siguiente ejercicio: “Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático (...) Aplicarse. Tomarse su tiempo (...) Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante ¿Sabemos ver lo que es importante? ¿Hay algo que nos llame la atención?” (p. 84-85). Pues si nada nos llama la atención, nos dice, no sabemos ver. Defendemos esta posibilidad de mirar detenida y atentamente aquello que nos rodea, como una actividad de percepción *a contrapelo*, a la que luego volveremos.

En el mismo sentido, De Certeau también nos advierte que cuando el ojo se escapa de esas totalizaciones con las que acostumbramos a movernos a diario, se produce un extrañamiento de lo cotidiano, cuya superficie es un límite que se corta sobre lo visible (2007, p.105) y eso se vuelve una posibilidad de “hacer”, que dependerá de cada quien en cómo llevarla adelante para lograr esos cortes y atajos en el caminar, de modo no automático. En su planteo analógico entre la ciudad y la escritura, De Certeau también establece que se pueden generar fraseos desquiciados a partir de la enunciación peatonal, es decir, tenemos a nuestro alcance la posibilidad de tomar atajos, caminos diversos, lapsus, que son propios del vagabundear y que producen arritmias posibles al andar (De Certeau, 2007). Un llamado al pasear y al detenernos (Careri, 2016), al que Perec nos incentiva mediante la mirada. Asimismo, para otros autores, que también abordan posibles usos disruptivos de la ciudad, se trata de acciones que puedan convertirla efímeramente en otra cosa (Aguilar, 2006), que puedan romper con el continuum de lo naturalizado (Gorelik, 2004) y así dejar emerger nuevas formas de lo urbano aparente. En definitiva, estos preceptos teóricos coinciden que, sobre ese orden esperable de lo urbano, existen alteraciones posibles que nos permiten escapar del automatismo del recorrido aprehendido y apuestan a generar otras miradas más atentas al detalle, transformando nuestra percepción y habitar sensibles como urbanitas. Sin embargo, ¿qué debemos hacer para que extrañamiento y alteración sucedan sobre las formas arquitectónicas? ¿Cómo lograr que otros tiempos (contenidos en la ciudad actual) puedan emerger y darle nuevos sentidos a nuestra experiencia de ciudad? ¿Cómo recuperar aquello que ya no está materialmente pero que descansa dentro de lo cotidiano y aguarda su des-ocultamiento?

Como advertimos, nos interesan los teatros. Para ello, coincidimos con la nueva geografía cultural que atiende al paisaje urbano desde lo simbólico -donde significado, identidad, territorio y agencia humana son sus aspectos centrales-, y por ello apostamos a reconocer la importancia fundamental del pasado urbano para el entendimiento del presente, como un paisaje en continua reconstrucción social (Contreras Delgado, 2006). Queremos observar la ciudad y sus espacios teatrales desde una mirada expandida, donde la heterocronía -de diferentes tiempos- tenga lugar en lo actual. Configurar recorridos de tiempos diversos señalados dentro de un mismo mapa, tomando espacios que continúan en funcionamiento para yuxtaponerlos con aquellos que ya no, y que -en otros tiempos- supieron desplegar otras capas de

sentido en la ciudad. Nos interesa lograr mapas que visualicen lo que está y lo que no, como parte de un todo, en el que el pasado intangible sea, a la vez, permanente. Porque tal como propone Karl Schlögel:

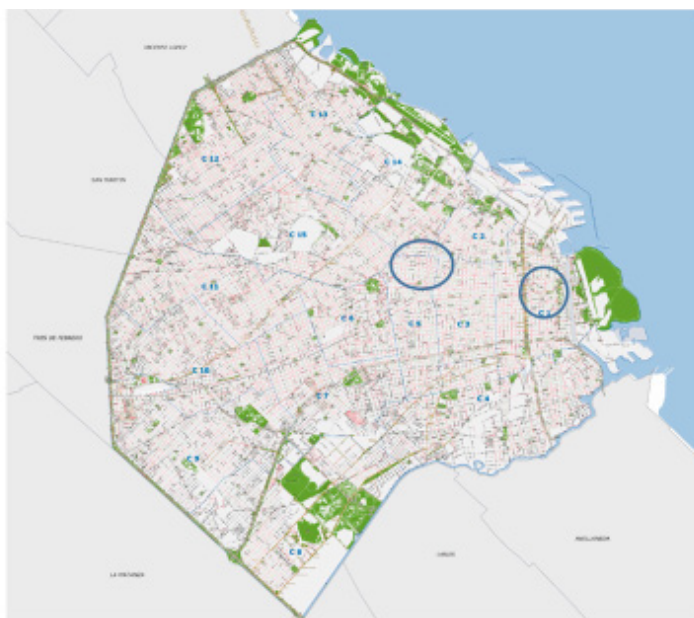
Los mapas nos hablan del drama del surgimiento y desaparición de lugares, espacios e imágenes espaciales; que presentan siempre, y no sólo en los desenlaces dramáticos de viejas situaciones, tiempo contenido en planos, contornos y sombreados. No son sólo representaciones del presente, con mapas puede uno hacer visibles pasados. Y aun a veces son lo único a lo que puede asirse el ser humano arrollado por el tiempo vertiginoso. En ellos se pone a salvo y se fijan perfiles de otro modo extintos y olvidados (2007, p.90).

En investigaciones previas ya hemos planteado varias articulaciones entre el arte teatral/ performático, la memoria y la ciudad tratando de comprender diversos modos en los que estas conceptualizaciones se entrecruzan, manifiestan, complementan y tensionan entre sí dentro del mismo paisaje urbano (González, 2023, 2019, 2018, 2015). Hemos observado que la ciudad como escenario de manifestaciones artísticas no siempre deja huellas materiales a largo plazo sino que, por el contrario, las prácticas que se desprenden de lo efímero atienden a diversas formas de enunciación y recepción y, por consiguiente, otros registros y permanencias. Por ello, recalcar sobre espacios teatrales de otros tiempos plantea el desafío de una cartografía latente e intangible sobre la ciudad con otros tiempos. Traer el pasado al presente, interpelarnos desde esos espacios con historias, nos lleva a 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 et al., 1993, p.83)? En este sentido, consideramos que mapear espacios teatrales se vuelve una herramienta teórica-práctica pero también política, capaz de brindar otras narraciones colectivas, apropiándonos de los territorios de forma no neutral (Brizuela, 2017; Risler, 2013), pudiendo analizar disputas y hegemonías pasadas devenidas dentro del espacio público, hasta llegar a configuraciones urbanas más actuales (Delgado, 2007; Mora Martínez, 2005; Careri, 2009 y 2016). En el gesto de cartografiar estaremos resignificando la actividad presente, mientras que, advertimos, “no hay memoria posible sin una geografía concreta en la que acontezca la peripecia” (Raponi-Boselli, 2004, p.4). Pero ¿qué imagen de la ciudad podría lograr contener a todos sus teatros (actuales y pasados)? Justamente, hacia allí nos dirigimos en este trabajo, para poner en valor parte de nuestro patrimonio artístico-cultural, que también es fruto de tradiciones y costumbres teatrales de otras épocas.

Y así llegamos a noción de deriva (*dérive*), aquí entendida como una posibilidad práctica de memoria urbana. Al respecto, debemos mencionar a los dadístas, los surrealistas, el grupo Cobra, a Guy Debord y los situacionistas, a los Letristas, a los Fluxus, y hasta al más contemporáneo grupo Stalker, entre otros, que han surgido en la escena internacional a partir de los años 20 en adelante (Delgado, 2007; Careri, 2009 y 2016) y que plantearon diversas maneras sensibles y desautomatizadas de errar por la ciudad en pos de (re)descubrirla como una red narrativa, de experiencias y de vida. Se trata de una iniciativa para desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio y dejarse guiar por sus afectos. Un renunciar, 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, tratando de dejarse llevar en el terreno de los encuentros que correspondan (Giunta, 2014, p.51) dando “posibilidad de echar el ancla y de conocer de cerca otros territorios y otras gentes” (Careri, 2016, p.34). Este callejear, perderse, propone un nomadismo y vagabundeo por la ciudad como laberinto; genera una apropiación poética de las calles (Jay, 2007) —entendiendo al caminar, como un pensar con los pies (Delgado, 2007)— y otorgando valor al simple paseo. Y tal como la entendían los Situacionistas, se trata de una actividad “que no sólo apunta hacia la definición de las zonas

inconscientes de la ciudad sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de *psicogeografía*, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos” (Careri, 2009, p. 91-92). Caminar y detenerse como posibilidad de conocimiento, de uno, de los otros, del espacio. Una experiencia de práctica de memoria urbana que sucede con el deambular por determinadas calles que apelen a nuestra participación como espectadores y que, lejos de lo espectacular, proponga una experiencia de contemplación individual, subrayando lo subjetivo/perceptivo en primera persona. La deriva propone errar por la ciudad cual *flâneurs* (Buchenhorst, 2008, p. 134), es decir, con un rumbo —no tan preciso— que pueda alternarse entre lo prefijado en el recorrido y lo indeterminado. Un paseo que implica ir hacia algunas “paradas” específicas para entrar en diálogo con aquello que está(ba) allí y que, sin saberlo, esperaba nuestro encuentro.

Entonces ¿podría la deriva, como dispositivo, colaborar con la reconstrucción y puesta en valor de una historia urbana latente y, específicamente, teatral? Creemos que sí. Y para argumentarlo, en el siguiente apartado retomaremos dos experiencias puntuales de derivas realizadas que —a modo de herramienta pedagógica dentro de cursadas dictadas en el ámbito universitario—, combinaron lo prefijado (puntos marcados en un mapa por llegar) con errabundeo propiamente dicho, en tanto predisposición e invitación a simplemente mirar durante el andar. Mediante un corpus de espacios teatrales “de ayer”, recorrimos dos zonas y circuitos teatrales diferentes entre sí: los teatros históricos del Microcentro del siglo XIX y la escena independiente del Abasto de la posdictadura a la actualidad. En cada uno de estos paseos, los jeroglíficos de las fachadas y el entorno urbano como paisaje expandido fueron el puntapié para dejarnos llevar “a la deriva” y redescubrir lo circundante actual, apelando a una activación de la memoria teatral y cultural latente.



Epígrafe: Señalización de las dos zonas estudiadas: Microcentro y Abasto, ciudad de Buenos Aires, intervención propia sobre mapa (2024). Fuente: <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=59457>

2. Dos ejemplos de mapeos y derivas

2.1. Deriva por el Microcentro: los teatros más antiguos (siglo XVIII- siglo XX)- De La Ranchería al Gran Rex

Vale aclarar que esta primera deriva fue realizada en dos oportunidades de seminarios que dicté: “La ciudad como escenario. Intervenciones urbanas, teatro contemporáneo y patrimonio cultural” (Bimestre de verano de 2019) y “Arte y ciudad. Cartografías colaborativas para el Centro Cultural Paco Urondo y su entorno urbano” (Bimestre de verano 2022), correspondientes a la Carrera de Artes, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. En ambas ocasiones, poder salir del aula para ir al encuentro de la ciudad como puesta en práctica de los contenidos curriculares dictados fue una experiencia muy fructífera tanto para les estudiantes, como para mí. Y si bien cada una tuvo su tránsito único e irrepetible a partir del grupo respectivo que la conformó, incluso siendo una antes y otra después de la pandemia Covid-19, aquí las sintetizaré como una sola narración.

El mapeo tuvo por objeto relevar los primeros teatros que tuvieron existencia en la ciudad, dentro de un perímetro de doce por doce manzanas -comprendido por parte del Casco histórico, parte del actual barrio de San Nicolás y parte del denominado Microcentro- ubicado entre las calles: Av. Leandro N. Alem- Alsina-Av. Callao y Av. Santa Fe. Allí pudimos relevar y señalar treinta y dos teatros antiguos e históricos. Claro que para la caminata grupal acotamos un poco esas coordenadas y nos desplazamos solamente entre las calles: Av. Leandro N. Alem, Alsina, Av. 9 de Julio y Lavalle. De esta manera, logramos visitar y detenernos en doce de las treinta y dos locaciones registradas, y estas fueron: *La ranchería* (1783-1792) ubicada en Perú y Alsina/Moreno y Chacabuco, hoy inexistente; el *Teatro de la Victoria* (1838-1893) ubicado en Hipólito Irigoyen 954, donde hoy funciona una dependencia gubernamental; el *Teatro del Buen Orden/De la Federación* (1844) por entonces ubicado en Rivadavia 1029-33, hoy demolido y devenido en boulevard lateral de la Av. 9 de Julio; el *Teatro Colón primitivo* o *Colón antiguo* (1857-1888) ubicado en Reconquista y Av. Rivadavia, edificio devenido en una sucursal del Banco Nación; el teatro *Coliseo Provisional de Comedias* (1804-1873), ubicado en la esquina de Reconquista y Perón, hoy inexistente, y de esas cuatro esquinas sólo se conserva la Iglesia y Convento de la Merced; el *Teatro Nacional* -de la Calle Florida- (1882-1895), ubicado en la actual peatonal Florida 146, donde hoy funciona una galería comercial; el *Teatro San Martín* (1887-1945) ubicado en Esmeralda 257, hoy inexistente; el *Teatro Odeón* (1892-1991) ubicado en Esmeralda 367, hoy demolido y construida una torre comercial en todo el predio hasta la esquina; el *Teatro Casino* (1885-1971) ubicado en Maipú 326, también demolido y devenido en torre comercial; el *Teatro Coliseum* (1865-1894) ubicado en la peatonal Lavalle 836, luego denominado *Electric Palace*, hoy devenido en una sucursal de una cadena de gimnasios, y cuenta con baldosa sobre la vereda al frente de: “Edificio protegido, Cine Electric, Primer cine de calle Lavalle, 1913”; el *Teatro de la Ópera* (1872-1935) conservado en Av. Corrientes 860 y el *Teatro Gran Rex* (de 1937), también conservado en Av. Corrientes 857.

Asimismo, para completar el registro de la zona, señalamos que hubo otros doce teatros demolidos más: el *Teatro Jardín Florida* ubicado en Florida 870 (fundado en 1839); el *Teatro del Retiro* en Esmeralda 1070 (fundado en 1860); el *Teatro Politeama* (1879-1958) ubicado en Av. Corrientes 1499; el antiguo *Teatro Apolo* (1892-1960) en Av. Corrientes 1388; el *Teatro Argentino* (1892-1973) ubicado en Bartolomé Mitre 1444, anteriormente denominado *De la Zarzuela*; el *Teatro Ideal* en Paraná 426 (fundado en 1923); el *Teatro Sarmiento* en Perón 1040 (fundado en 1923); el *Teatro Smart* en Av. Corrientes 1288 (fundado en 1923); el *Teatro Porteño* en Av. Corrientes 1456 (fundado en 1924); el *Teatro de la Alegría* (1870-1886) en Chacabuco 151; el *Teatro de Mayo* (1893-1943) en

Av. De Mayo 1099; el *Parque Argentino o Vauxhall* (1827-1838) entre las calles Uruguay, Viamonte, Paraná y Av. Córdoba.

Mientras que, a estos veinticuatro teatros mencionados, debemos agregar otros ocho espacios que se encuentran en actual funcionamiento: el *Teatro Nacional* –de la calle Corrientes– (1906) ubicado 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, Pasaje 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 nuevo *Teatro Apolo* (denominado luego *Lorange* y nuevamente Apolo) (1960) en Corrientes 1372; y el *Teatro Nacional Cervantes* (1921) ubicado en Libertad 815.

A partir de la experiencia de pasear y mapearlos, de datos e información relevada acerca de cada una de las locaciones estudiadas (en Roca, 2021; Dubatti, 2012; Llanes, 1968 y Ordaz, 2010) surge el siguiente mapa heterocrónico capaz de situar y señalar a los treinta y dos teatros dentro del perímetro elegido, es decir, el montaje cartográfico los ubica al mismo tiempo y en una misma imagen tanto a aquellos “de ayer” como a los actuales, es sería: los doce teatros visitados durante la deriva (en color celeste); los otros doce que también fueron demolidos (en color rojo), junto a los ocho aún existentes y en actividad (en amarillo):



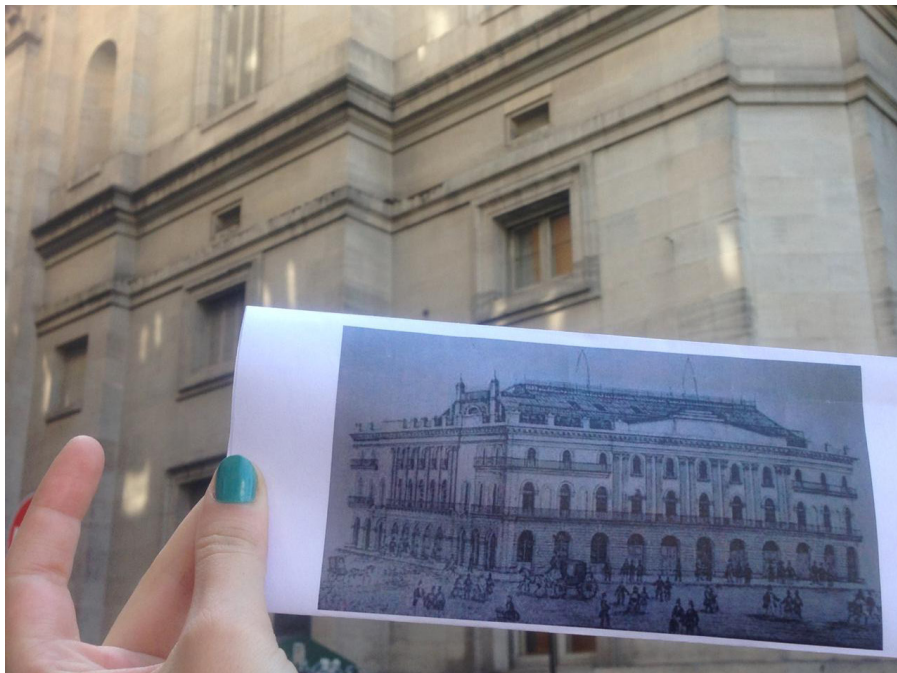
Ahora volvamos a la deriva realizada. Como observa Francesco Careri, resulta complejo relatar o traducir la experiencia del andar, y siempre ha sido un problema su representación estética (2009, p.152-156). Por ello, intentaremos capturar parte de algunos elementos planificados y trabajados. Al respecto, podemos decir que, en cada una de las doce paradas se habilitó un cruce entre lo material y lo inmaterial urbano. Llegar a cada punto señalado previamente en el mapa planteó un desafío manifiesto de ir al encuentro/observación con aquello que quedaba, o de lo que pudo haber sido, tratando de reconocer las huellas posibles o tener que imaginarlas dentro de la ciudad actual. En cada parada intentamos capturar parte de lo que había acontecido dentro de cada uno de esos teatros, y para ello empleamos la lectura de: fragmentos de citas de relatos literarios que registraran o evocaran a las propias locaciones o a la asistencia a sus tertulias y espectáculos (como por ejemplo *Juvenilia*, de Miguel Cané para el teatro *Colón Antiguo*); textos/documentos que dieran cuenta de algún aspecto de su funcionamiento (mediante audios previamente grabados o con lecturas colectivas en el propio lugar); materiales que recuperaran parte de las características edilicias o de sus estilos arquitectónicos (referenciando a los arquitectos, según cada caso). También nos servimos de la reproducción de paratextos tales como programas

de mano, notas y/o críticas periodísticas (Roca, 2021; Llanes, 1968; Ordaz, 2010), de fotografías y de ilustraciones de las fachadas de los teatros, como del público asistente, como por ejemplo la reproducción de la gouache de Léonie Matthis, de 1938, que empleamos para ilustrar la entrada a una velada en *La Ranchería* (y cuyo original de obra se encuentra en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro- INET). Incluso utilizamos canciones que dieran cuenta de la zona estudiada y/o musicalizaran a los propios espacios, dejándolos vigentes en sus melodías, entre otros paratextos hallados que nos permitieron traer al presente el recuerdo de esos lugares y repensarlos en diálogo con el paisaje patrimonial y cultural actual. En relación con la puesta en valor de estos inmuebles, merecen especial atención los trabajos mencionados de Ricardo Llanes (1968) y Cora Roca (2021) como dos catálogos historiográficos con un alto valor patrimonial fundamental por los registros que aportan, las imágenes reunidas y las descripciones brindadas, no sólo de los espacios relevados para la deriva, sino de muchos otros más.

En cuanto a la posibilidad de reflexionar sobre imágenes dialécticas en lo urbano, en cada parada de la deriva contrapusimos la imagen fotográfica de la fachada teatral pasada con la apariencia actual de la locación, y luego tomamos una nueva fotografía en la que fuera visible captar dicha superposición del “antes” y del “después”. En algunas ocasiones, incluso, dejamos esas imágenes pegadas en algún sitio para que quienes pasaran por allí luego pudieran observar algo de esa dialéctica espacio-temporal, como huella de nuestro paso por allí, aportando sentidos a los jeroglíficos de los que nos hablaba Kracauer.



Pegatina de la reproducción de la “Teatro de la Ranchería” (de Léonie Matthis, 1938) sobre antiguo buzón de correo. El trazado de calles actual de la Diagonal Julio A. Roca, impide su locación original precisa. Fotografía tomada durante la deriva de 2019.



Fachada del Teatro Colón Antiguo sobre la del actual edificio del Banco Nación. Fotografía tomada durante la deriva de 2019.



El Teatro Gran Rex, ayer y hoy. Fotografía tomada durante la deriva de 2019.

Resulta destacable que, mientras nos dirigiámos hacia cada punto señalado en el mapa, teníamos un tiempo “entre” para pasear y observar la ciudad con más detalle, intentando desautomatizar la mirada acostumbrada y dar lugar a visibilizar otras formas. Todo eso iba emergiendo durante el propio andar. Así, la deriva se volvió en sí misma 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 espectadores o hasta *flâneurs* al recrear otros tiempos (teatrales y urbanos), otras costumbres y consumos provistos por las diferentes épocas atravesadas. Al respecto, y principalmente entre 1850 y 1890, estas numerosas salas teatrales concentradas en esta porción de la ciudad antigua eran muy frecuentadas por una “élite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social” (Ordaz, 2010, p.56), al ofrecer un “repertorio universal, clásico y moderno, animado por los artistas dramáticos y líricos de fama mundial”. Mientras que en los tablados y tabladillos la programación se dirigía mayormente a un público más popular “con zarzuelas, vodevil y piezas de diversión de variado origen” (Ordaz, 2010, p.56). En efecto, la arquitectura edilicia de los espacios señalados, desde su capacidad para albergar a un copioso público asistente, junto con grandes halls de bienvenida -sus *foyer*- y una estructura en herradura de varios pisos de palcos desde donde ver -pero también “verse” durante- el espectáculo, alude a que acudir a estos grandes teatros formaba parte de una costumbre de sociabilidad y de demanda de entretenimiento muy distinguida y muy vasta y que, al mismo tiempo, cada espacio fue delineando un propio perfil y estilo en los espectáculos ofrecidos. Así, las callecitas del Microcentro actuales se fueron expandiendo temporalmente hacia otros siglos, para ser testigos de otras épocas, otros usos y costumbres que habitaron esa zona de la ciudad.

Por otro lado, la deriva también nos llevó a descubrir varias tensiones que constituyen al espacio público. Debimos confrontar los recuerdos y documentos teatrales que conservábamos de los espacios relevados con las modificaciones y remodelaciones urbanísticas que, a lo largo de todo este tiempo, tuvieron paso por la ciudad. Observamos cómo marquesinas publicitarias ocultaban/sepultaban estilos arquitectónicos identitarios de otras épocas aún latentes, como yuxtaposición de relieves visibles desde las veredas de enfrente. También nos encontramos con diversos modos de practicar la memoria en iniciativas institucional-gubernamentales, tales como la señalización de cartelitos de acrílico emplazados sobre las fachadas de diversos edificios históricos -tales como tiendas comerciales, Harrods o Gath y Chaves, o en edificios religiosos, entre otros-, que daban cuenta de descripciones y relatos específicos sobre la historia de esos lugares; o las numerosas baldosas color gris oscuro señalando el pórtico de “edificios protegidos” dando cuenta de su fecha de inauguración y funcionamiento específico. Junto a estas marcas y disputas dentro de la zona “histórica” apareció la pregunta por salvaguarda patrimonial y los respectivos criterios y reglamentaciones que atienden específicamente a la preservación teatral dentro del paisaje urbano. En este sentido, vale retomar lo fue el caso de demolición del Teatro Odeón que aparejó todo un debate en torno al cumplimiento de la Ley Nacional N° 14.800 sancionada en el año 1959, y que en su Art. 2 establece 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”, algo que no logró cumplirse en todos los casos de demolición/construcción desde que entró en vigencia. Frente a este incumplimiento sostenido se adosó otra discusión que alegó a que estos inmuebles teatrales eran de dimensiones monumentales y que no resultaban redituables para el consumo teatral en la actualidad. Finalmente el debate se desencadenó en una aclaración hecha por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en 2011, al Anexo Ordenanza N° 34.421, del año 1978, de lo que se entendía como “semejante” a la hora de tener que construir: “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” (Ley 4104), lo que tampoco tuvo resultados esperables en lo que concluyó construido en el predio del Odeón. Pero, más allá de estas aclaraciones posteriores que tuvo la ley, la reflexión no se acotaría a lo específicamente teatral, sino que se expande hacia gran parte de la ciudad, donde continúa una insuficiente protección sobre las edificaciones en general, y resultan recurrentes los cambios en los códigos urbanísticos que favorecen al negocio inmobiliario imbatible.

De algún modo, esta problemática vigente, sensible y no saldada en torno a la preservación de espacios teatrales, fue reflexión y motor constante del recorrido efectuado para imaginar muchos de los espacios transitados. En cada parada la fotografía de la fachada o el relato de cómo habían sido esos lugares activaba el montaje de recrearlos y yuxtaponerlos dentro de una imagen urbana actual. Un choque de tiempos (Didi-Huberman, 2011, p. 171), una dialéctica visual que experimentamos entre esas fachadas y las actuales a partir de la deriva. Porque, claro, la ciudad cambió entre aquellos siglos y este. Pero también cambiaron los modos de consumo cultural y entretenimiento de denotan aquellos funcionamientos. Y esa clave de lectura es la que nos lleva hacia el otro circuito estudiado, cuando las prácticas escénicas cambiaron de escala, es decir de 800 espectadores promedio, pasaron a albergar, como mucho, unas 80 butacas.

2.2. Deriva por el circuito teatral independiente del Abasto: De Babilonia al Teatro Del Pueblo

Ahora vamos a abordar la otra experiencia de recorrido por espacios teatrales que fuera realizada durante el seminario “Arte y Ciudad. Cartografías colaborativas para el Teatro Del Pueblo y su entorno urbano y patrimonial”, que dicté en el Bimestre de Verano de 2023 para las carreras de Artes y de Ciencias de la Educación, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires. El recorte y salto hacia este otro sector de la ciudad podría resultarnos arbitrario en esta selección de experiencias, pues dista en geografía y temporalidad respecto de la anterior estudiada. Sin embargo, vale decir que este nuevo recorrido tuvo que ver con idear una deriva de acuerdo al entorno específico de un teatro emblemático que en ese momento estábamos estudiando. Así, en pos de (re)descubrir otros teatros del ayer ahora más recientes, ubicamos a este otro recorrido sobre los alrededores del edificio Abasto –mercado que funcionó entre 1934 y 1984, y en 1998 devino en centro comercial– donde, desde hace más de tres décadas, viene configurándose un circuito propio de la escena independiente. Curiosamente, como barrio, el Abasto no existe como tal, sino que podríamos considerarlo “inventado” dentro de la ciudad, comprendido entre las zonas norte de los barrios de Almagro y Balvanera.

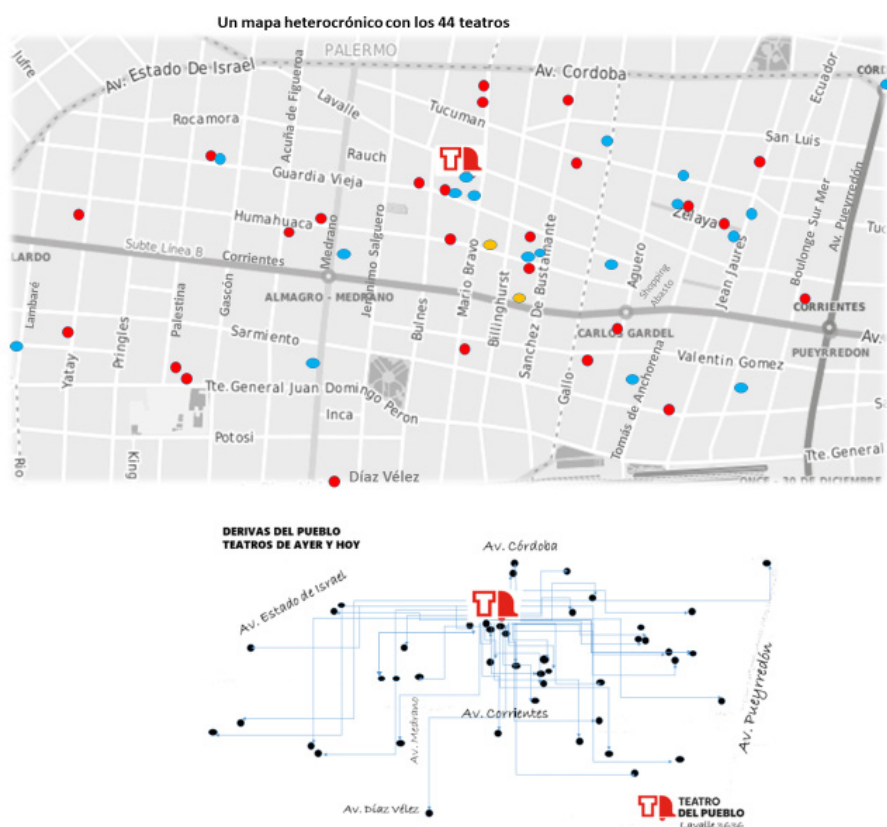
Ahora bien, el territorio estudiado partió, como anticipábamos, de una locación puntual muy referente para la historia del teatro nacional: el *Teatro Del Pueblo*, el primer teatro independiente de Latinoamérica, fundado en 1930 por Leónidas Barletta. Este teatro, luego de un largo derrotero por diferentes lugares “prestados” dentro de la zona que justamente señalábamos en nuestra primera deriva, recién en 2019 logra tener un espacio propio, ubicado en la calle Lavalle 3636, del barrio de Almagro. Desde allí marcamos una zona delimitada por las Avenidas: Estado de Israel, Córdoba, Díaz Vélez y Pueyrredón, donde relevamos heterocrónicamente cuarenta y cuatro salas teatrales, de las cuales: dieciocho ya no están vigentes; veinticuatro sí y permanecen en funcionamiento; y otras dos más que se mudaron dentro del mismo perímetro y continúan en actividad.

En primer lugar, mencionemos a los dieciocho espacios teatrales que ya no están y tuvieron actividad en las últimas tres décadas, estos fueron: *Puerta roja* (2003), ubicado

en Lavalle 3636, donde actualmente construyó su edificio el *Teatro del Pueblo*; *Falsa escuadra* (1998) ubicado en Mario Bravo 722; *Sala Ana Itelman* (1995) ubicado en Guardia vieja 3783; *Teatro del Abasto* (2002) ubicado en Humahuaca 3549; *La almohada* (1981) en Sánchez de Bustamante 728; *Babilonia* (1989) en Guardia vieja 3360, hoy devenido en discoteca; *Huella* (1996) en Medrano 535; *El estepario* (2014) en Medrano 484; *Café Einstein* (1982) ubicado en Córdoba 2547 –casi saliéndose del mapa, en uno de los extremos–; *Fray Mocho* (1996) en Ecuador 380; *El ombligo de la Luna* (2001) en Tomás de Anchorena 364; *Del otro lado/El Kafka* (1997) en Lambaré 866; *Teatro ciego* (2008) ubicado en Zelaya 3006 –hoy trasladado por fuera de este circuito barrial, en Jorge Luis Borges 1974–; *Elefante Club de Teatro/Los vidrios* (2009) inaugurado en Guardia Vieja 4257 y hoy trasladado a Donado 2348; *Club del Bufón* (2003) en Lavalle 3175; *Espacio Cultural Pata de Ganso* (2005) ubicado en Zelaya 3122; *La tertulia* (2003) en Gallo 826; *Guapachoza* en Jean Jaures 715; junto a otros dos espacios mudados dentro del mismo perímetro: el *Actor's Studio* (1997) en Corrientes 3565/71 –trasladado a Díaz Vélez 3842– y el *Abasto Social Club* (2003) en Humahuaca 3649 –trasladado a Yatay 666–.

Por otro lado, los otros veinticuatro espacios que actualmente continúan en actividad son: el *Teatro del Pueblo* (1930) funcionando desde 2019 en Lavalle 3636 –en el terreno donde se ubicaba *Puerta Roja*–; *Ladran Sancho* (2008) en Guardia vieja 3811; *Espacio Callejón* (2003, que inicialmente en 1993 se llamó *El callejón de los deseos*) en Humahuaca 3759; *Casona Cultural de Humahuaca* (2000) ubicada en Humahuaca 3508; *Beckett Teatro* (2005) en Guardia Vieja 3556; *El portón de Sánchez* (2000) en Sánchez de Bustamante 1034; *El Camarín de las musas* (2001) en Mario Bravo 960; *El tinglado* en Mario Bravo 948; *Sala Mediterránea* en Tucumán 3376; *Zelaya* en Zelaya 3134; *Artilugio Casa de Arte* en Tte. Gral. Juan D. Perón 4231; *El Cubo* en Zelaya 3053; *Teatro IFT* (1932) cuyo edificio actual de Boulogne Sur Mer 547 fue inaugurado en 1952; *La Carpintería Teatro* (2010) en Jean Jaures 858; *Ciudad Cultural Konex* (2005) en Sarmiento 3131; *El extranjero* (2010) en Valentín Gómez 3378; *De La Fábula* (1965) en Agüero 444; *El Archibrazo* (2009) en Mario Bravo 441; *Ítaca Complejo Teatral* (2021) en Humahuaca 4027; *La casa de Teresa* (fines de los 80) ubicada en Acuña de Figueroa 795; *Paraje Artesón* (2009) en Palestina 919; *Casa Teatro Estudio* (2021) en Guardia Vieja 4257, donde funcionara *Elefante/Los vidrios*; *La vieja guarida* ubicado en Guardia Vieja 3777 y *La Gloria* en Yatay 890; junto a los dos mencionados que se han mudado dentro de la misma zona estudiada: *Actor's Studio* en Díaz Vélez 3844 y *Abasto Social Club* en Yatay 666. Lo que daría un total de veintiséis salas funcionando.

Así, partiendo de este relevamiento, quisimos señalarlos a todos juntos dentro de un mapa heterocrónico y los ubicamos: en color celeste a los dieciocho “de ayer” y, dentro de ese grupo, en color amarillo a los que se mudaron dentro del mismo territorio. Mientras que, en rojo, señalamos los veintiséis que actualmente siguen funcionando:



Mapa teatral heterocrónico del Abasto. Del Pueblo a todos los demás (los que están y los que ya no del mismo color). Reelaboración para el presente artículo de autoría propia (2024).

Para realizar esta deriva, también se confeccionó un relevamiento teatral previo por este barrio “inventado”, marcando la diversidad de todos espacios devenidos en teatros, y no construidos inicialmente para tal fin. Es decir, para este recorrido casi el 99 por ciento tuvieron una construcción preexistente destinada a otra actividad o uso y, luego, se adaptaron para lo artístico-teatral. Nos encontramos con: teatros que fueron construidos en un primer piso por escalera; otros que se alojaron debajo de viviendas en sótanos; teatros que refuncionalizaron talleres mecánicos, imprentas, galpones, depósitos de bananas y de otras mercaderías; teatros en el quinchito del patio; teatros que -tirando abajo la pared de dos habitaciones contiguas en algún PH- ampliaron su escenario; teatros que tomaron todo un edificio; otros que se ubicaron al fondo del pasillo; teatros en casonas, en casas chorizos y en locales a la calle, por mencionar varias de las refuncionalizaciones espaciales devenidas. Así estos cuarenta y cuatro espacios reunidos reflejaban la gran actividad reconfigurada hoy en el barrio y, a saber, por cuyas fechas de inauguración, demostraron que dicho crecimiento se inició: dosificadamente hacia fines de los '80, se consolidó con mayor intensidad a partir de los 2000; y desde 2010 en adelante, logró prolíficamente mantenerse con nuevos espacios (esto con excepción de los más antiguos IFT, *De la fábula* y *Café Einstein*).

Desde el plano político-cultural, este auge de aperturas de espacios -entre fines de los 90 y principio de los 2000- coincide, por un lado, con el apoyo y fomento a las salas que, desde su creación en 1997, aportó el Instituto Nacional del Teatro (INT). Y, por otro, junto con un devenir y transformación en las formas de ver y hacer teatro en la ciudad, fruto de la experimentación artística del cuerpo y la actuación, de la dramaturgia y de la formación en lenguajes teatrales ahora a escalas espaciales más reducidas, que podemos observar como prácticas escénicas a partir de 1983, de la posdictadura en adelante. Pero también deberíamos contemplar, por un lado, la

creación de la Asociación Argentina de Teatro Independientes (ARTEI) en 1998 en la defensa y apoyo a las salas; y el impacto que tuvo la tragedia de la discoteca Cromañón (30 diciembre de 2004) en la habilitación y clausura de lugares posteriores. Es decir, valdría poder preguntarnos cómo o cuándo comienzan estas prácticas a escalas espaciales más reducidas, y si este crecimiento de espacios alternativos configurado en el Abasto, no sería también parte de un devenir espacial teatral previo de más largo aliento que, poco a poco, fue buscando un lugar propio dentro del mapa de la ciudad. Es decir, pudiendo (¿tal vez?) iniciarse en los '70 con lugares de resistencia artístico-cultural durante la última dictadura cívico militar; continuando por los múltiples espacios emergentes (como fueran los sótanos y demás por diferentes barrios tales como San Telmo, Constitución o Palermo) en pleno advenimiento democrático y a lo largo de los años 80; para llegar a fines de los '90 y reconfigurarse como circuito independiente, más estable dentro de esta zona estudiada. Así este mapa cronológico -por hacerse- pondría en diálogo varias rupturas y continuidades político-estéticas de los últimos cincuenta años. De todos modos, vale aclarar que, cartográficamente, la ciudad de Buenos Aires y su fenómeno teatral, según las épocas y los modos de hacer teatro, nunca se restringió a un perímetro geográfico puntual, sino que podríamos decir que desde tiempos remotos hubo salas y actividad en casi todos sus barrios.

Ahora bien, con el objetivo de redescubrir el nuevo entorno urbano y teatral que adquirió el *Teatro Del Pueblo* –dirigido por la Fundación Carlos Somigliana (SOMI)– desde su arribo al Abasto en 2019, en nuestra deriva elegimos pasar por siete de los teatros que ya no están, tratando de evocar aquel momento de auge desplegado entre fines de los años 90 y los primeros 2000. Para esta oportunidad de paseo, y por la cercanía temporal estudiada, los materiales y documentos utilizados fueron muy vastos y por demás accesibles, incluso desde lo digital. Contamos con numerosas fotografías y críticas periodísticas que dieron cuenta de la actividad desarrollada en cada uno de los siete elegidos y citamos fragmentos de una publicación con un valor patrimonial destacable, a saber: *Teatros independientes de Buenos Aires* (Garff y Groch, 2003) que, a modo de catálogo cartográfico, registró y relevó muy tempranamente las salas independientes de toda la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; y cuya serie fotográfica -realizada por María José D'Amico y Eva Fisher- pudo verse expuesta en la muestra "Teatros independientes de Buenos Aires", dos años más tarde en 2005, entre el 1 y el 30 de septiembre en el Teatro *El Camarín de las Musas*.

También citamos fragmentos de libros; historias plasmadas sobre su trayectoria en las propias páginas web de los propios teatros; e incluso melodías que reflejaron o recuperaran parte de ese paisaje urbano en tiempos pasados pero más recientes. Así, antes de llegar al emblemático espacio que fuera *Babilonia* –creado por Javier Grossman y Graciela Casabé– hicimos sonar el audio del tema *Mañana en el Abasto* (de Sumo, en After Chabón, 1987) para recrear esas postales de madrugadas previas a la construcción del centro comercial. Ya al frente de la fachada actual de la calle Guardia Vieja al 3300, compartimos la lectura colectiva sobre la oferta de espectáculos estrenados (tanto teatrales como musicales) y público asistente, siendo uno de los primeros en arribar como sala teatral en el barrio, cuando a esta zona "se le decía el Bronx porteño" (Cruz, 2022), y donde era posible –en una misma noche– encontrarse con muy disímiles propuestas artísticas, tal como lo relata Alejandro Cruz:

La mezcla y la convivencia entre creadores de distintas disciplinas tenían su correlato con el público que llegaba al lugar. En una de esas tantas noches el maestro Agustín Alezzo terminaba de hacer una función de una que estaba dirigiendo cuando se topó con señoras con abrigos y tacones que salían del teatro mientras entraban los pibes que iban a ver las bandas de rock. "Alezzo miró detenidamente la situación y me dijo: 'Este lugar está vivo'. Babilonia era eso", recuerda (...) Casabé (Cruz, 2022).

Claramente, la deriva como dispositivo intentó desautomatizar nuestra mirada cotidiana en pos de dejarnos llevar por otros sentidos y narrativas posibles de lo urbano, conjugando el error con el propósito de llegar a diferentes destinos teatrales. Para esta ocasión también empleamos materiales que nos invitaran y predispusieran a ese mirar con otros ojos, recreando algo de ese público asistente a lo largo de estas tres décadas recientes. Y así, entre lugar y lugar visitado, también tuvimos un tiempo para observar las transformaciones y permanencias arquitectónicas del barrio. Durante ese “dejarnos llevar” por el recorrido, aparecieron también otros espacios y viviendas de varios artistas que habrían residido en la zona (tal fue el caso de la casa de Luca Prodan, ubicada en Gallo 492; o la de Batato Barea, en Tucumán 3054).

Una vez más, tuvimos que contraponer nuestros recuerdos y documentos hallados frente a los cambios urbanísticos e inmobiliarios desarrollados en las últimas décadas. El entorno del Abasto, fuera cuando había un mercado, cuando estaba abandonado, o finalmente cuando se volvió shopping, sufrió cambios en su configuración vecinal. En cuanto a huellas y/o registros materiales de memoria urbana nos encontramos con la señalización de una serie de carteles con códigos QR que fueran emplazados sobre la fachada de diversos edificios históricos como el bar Chanta Cuatro o la casa donde viviera -junto al Pasaje que también ahora lleva su nombre- el emblemático artista Carlos Gardel, como parte de un circuito turístico vecinal en torno su inolvidable figura y su tango.

En materia teatral, en varias de las locaciones visitadas, pudimos observar que aún se conservaban -sobre la vereda- las dos baldosas con las máscaras del teatro, como una señalización, que otrora, daba cuenta de que “allí había un teatro”. Este emplazamiento, ocurrido en 2005, junto con la plantación de un árbol (*Ficus*) y de una farola romana como luminaria de época en la vía pública, fue resultado de una iniciativa conjunta y cooperativa entre empresarios hoteleros y turísticas de la zona, el Gobierno de la Ciudad, teatros y vecinos del barrio, que quisieron potenciar el desarrollo del barrio como polo cultural y artístico. Así fue que, durante dos años planificaron y avanzaron con el Proyecto “Cultura Abasto” -convenio firmado el 8 de octubre de 2003 como Asociación Civil- para generar un conjunto de otras obras e intervenciones urbanas con el objetivo de revitalizar y mejorar la convivencia vecinal en el barrio (Osswald, 2005; Videla, 2003; www.barriada.com.ar; junto a otras fuentes consultadas en el CEDOM y en la Biblioteca de la Legislatura Porteña de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Finalmente, en julio de 2005 se concretó el Proyecto que incluyó la colocación de luminarias; la repavimentación de calles; la reconstrucción del adoquinado; la remodelación del Pasaje Carlos Gardel y Calle Zelaya como semipeatonales; y la remodelación de las veredas de veintidós teatros, dejándoles, estas tres marcas identitarias. Al respecto, varios medios periodísticos relevaron el señalamiento, destacando que:

Los teatros de las manzanas lindantes al ex mercado son los otros íconos fundamentales sobre los que se desarrolló la estrategia de crecimiento. La explotación de tal riqueza cultural heredada de la movida underground de los '80 es un hecho que este emprendimiento no pasó por alto. La colocación de veredas idénticas, adornadas por motivos teatrales en cada uno de estos espacios es un primer esfuerzo de rescate de esta fuerza motriz de la actividad barrial (Lanzafame, 2005).

Durante la deriva, en algunos teatros pudimos reconocer la conservación de esos tres elementos, mientras que en otros sólo de conservaban dos, uno, o ninguno; y esto varió de acuerdo al año de inauguración de cada espacio y de su funcionamiento posterior, como así también de las remodelaciones posteriores de esas veintidós veredas. Sin embargo, resulta pertinente destacar que en algunos no vigentes, esa huella material aún permanecía (como por ejemplo en *Club del Bufón* o *Falsa escuadra*).

Entonces, donde otrora se indicaba en presente “hay” un teatro, hoy es registro de que lo allí lo “había”.



En 2005 estas baldosas indicaban “Aquí hay un teatro”. Hoy, en algunas de las locaciones que ya no funcionan como tal, se han vuelto una huella anacrónica de memoria urbana teatral, capaz de señalar lo que allí “había” o de dejar abierta su relación teatral con el mapa teatral barrial. Fotografía tomada durante la deriva de 2023.

De esta baldosa teatral emerge una imagen dialéctica y anacrónica de aquello que fue pero que -curiosa e inmaterialmente- sigue vigente, al ser parte del imaginario teatral que acontece en la actualidad del barrio. La memoria urbana se activa mediante esa pieza del rompecabezas hallada (baldosa) que logra conectar la historia pasada (edilicia y cultural) con una actividad artística prolífica aún presente y fortalecida con el paso del tiempo en esta zona. Algo de lo latente e intangible de las prácticas escénicas que sucedieron en los dieciocho teatros que ya no están, logra permanecer y escurrirse entre baldosas, fachadas y arbolitos, y entre los veintiséis espacios que hoy funcionan. En esta zona teatral lo visible arquitectónico y se entrelaza con lo no visible y efímero teatral y, a su vez, se expande entre sus espacios y sus veredas. Así, el público que espera afuera del teatro antes de una función, y que a pocas cuadras, se repite la misma escena afuera de otro espacio, se ha vuelto una postal reconocida de cómo se ha transformado por la noche esta porción de la ciudad. Porque, como mencionábamos, en estos teatros los halls ya no son tan grandes, y se sabe que el público podrá esperar para entrar en ese espacio expandido, la vereda. En el circuito teatral independiente del Abasto ese “afuera” también es parte y prolongación del “adentro”. Por lo tanto, esas baldosas que aún podemos encontrar, pueden seguir activas al referir, no solamente que allí hubo un teatro, sino para señalar también el modo de ser teatral adquirido por el barrio y que lo ha consolidado como circuito en la actualidad.

3. Modos de ser: entre el patrimonio y la cartografía

La diferencia entre pasado y futuro desde el punto de vista de la teoría del conocimiento consiste precisamente en el hecho de que el pasado es experimentado es en parte experimentado ahora y, que desde el punto de vista de la ciencia urbana, puede ser éste el significado que hay que dar a las permanencias; éstas son un pasado que aún experimentamos

Aldo Rossi. *La arquitectura de la ciudad* (1982, p.99)

En la forma arquitectónica, el tiempo pasado no funciona como una abstracción geométrica del objeto material, sino que justamente es lo que estructura su significación primaria. En el espacio urbano podemos observar constantemente esto: las arquitecturas presentan una denotación histórica (su función primaria/utilitaria) que se corresponde con el *para qué* sirve/sirvió ese lugar determinado y, a la vez, también poseen una connotación (función secundaria) relativa a lo ideológico-simbólico que se desprende de ese primer uso y que puede modificarse con el paso del tiempo (Chuk, 2005). Sobre esa dualidad temporal de la arquitectura urbana se configura un signo-función, caracterizado por guardar un pasado-presente vigente que, a su vez, actúa como centro semántico en toda construcción edilicia. Por ello, la arquitectura conceptualmente entendida como “signo” presenta una estructura capaz de relacionar: una forma espacial, un sentido histórico y una conducta social de uso o de apropiación habitacional (Chuk, 2005, p. 58). En cuanto a las formas arquitectónicas evocadas durante los dos recorridos realizados, estas se volvieron “signos” sobre ese espacio transitado y por descubrir: jeroglíficos presentes y pasados de lo teatral acontecido. Quisimos despertar esta dimensión de los espacios visitados y mapeados, lo que implicó repensar al propio patrimonio de las artes del espectáculo, conjeturando acerca de su apropiación en esas Buenos Aires habitadas en cada entonces y de sus formas arquitectónicas manifiestas, oscilando entre que denotaba aquello que permanece y aquello que cambió su función.

En la primera deriva, los teatros cartografiados eran de grandes dimensiones edilicias, pertenecientes a un circuito de entretenimiento que era masivo, de acuerdo a la cantidad de habitantes y a la geografía ocupada por entonces. Desde cobijar a aquellas compañías extranjeras que visitaban el país en giras internacionales, hasta estrenar espectáculos de compañías nacionales que comenzaron a delinear toda una tradición de artistas locales, esas arquitecturas teatrales habían sido espacios construidos para tal fin y contaban con: escenarios elevados *a la italiana* (legado renacentista italiano); gran capacidad para espectadores y disposición en herradura de graderías con palcos y platea frontal; fosas para orquestas; grandes telones, y hasta contaban con la posibilidad de tener una pista/picadero en su interior. Mientras que, en la segunda deriva, nos encontramos con espacios más reducidos, de hasta cincuenta/sesenta asientos (salvando algunas excepciones), que fueron “devenidos en” teatros, y no construidos especialmente para la actividad teatral (independiente). Es decir, entre un recorrido y otro se pueden leer en clave de escala espacial cómo se fueron modificando las condiciones de producción, circulación y consumo, de entretenimiento y de esparcimiento social dentro de esta misma ciudad.

Al recuperar aquellos usos espaciales, las prácticas y costumbres teatrales –y por consiguiente, sociales–, aparece inherentemente la pregunta de orden patrimonial sobre lo que acontecía, dentro y alrededor de cada uno de estos ámbitos, como tradición e identidad cultural compartida, en tanto interacción interpersonal de encuentro. ¿Cómo conservar aquello huido, cómo traerlo al presente? 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. Coincidimos en abordarlo como una actividad de reconocimiento y preservación de determinados bienes simbólicos, mediante la cual el pasado se vuelve presente y el futuro también, al preocuparse por la conservación y conocimiento de próximas generaciones.

Ahora bien, ligado a esto aparece la disputa por el consumo y apropiación de aquello que pueda ser considerado patrimonial desde la comunidad que lo rodea y constituye: ¿“patrimonio” para quién? Entendemos que lo patrimonial integra, desde la identidad que nos define, una valoración y una protección que parte siempre de una comunidad que es la 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 pasado, presente y futuro, en términos de García Canclini (1999). Y estos aspectos se complejizan aún más al abordar el plano de lo inmaterial. Cartografiamos espacios, ¿para quiénes?, pero ¿cómo? Y ¿qué ocurre con las leyes de salvaguardia que no se llegan a cumplir, como la 14.800 antes mencionada? Lo teatral patrimonial inmaterial sigue siendo un desafío por construir.

En cuanto a la Convención de la UNESCO de 2003, su artículo No. 2 -en torno a las definiciones- establece 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” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2003), lo que 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 (...) 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 (UNESCO, 2003).

Y ¿qué sería de aquellas interpretaciones teatrales sin los espacios donde se desarrollaron? Abordar el quehacer teatral en términos patrimoniales resulta doblemente complejo por su condición efímera, irrepetible y fundamentalmente presencial, por ser un arte que escapa a la permanencia y se define por *ser* mientras sucede. Allí se advierte la densidad y tensión en disputa con el tiempo de un bien que sólo se manifiesta de manera material cuando sucede la relación teatral entre platea y escenario. Por eso los registros que dan conocimiento de los modos en que se concretaba tal oficio -fruto de las tradiciones, las creencias, las convenciones teatrales- son fundamentales para abordar su historización y su memoria, incluso su mapa dentro de la ciudad.

Tal como hemos referido, los dispositivos para “traer” al presente algo cultural/inmaterial de otros tiempos, pueden resultar muy variados y hasta desafiantes. Por nuestra parte, decíamos que, durante las dos derivas realizadas, empleamos fotografías de las fachadas de los teatros señalados; programas de mano que registraran las temporadas en cartel; relatos y entrevistas de artistas que evocaran aplausos del público o rememoraran características de ensayos, procesos o funciones ofrecidas; críticas periódicas que argumentaran sobre estrenos vivenciados; pero también podríamos haber utilizado vestuarios y accesorios tal vez guardados o bocetos de plantas escénicas

y de luces diseñadas, entre otros materiales plausibles para documentar, mapear, recuperar y/o salvaguardar la memoria de aquellos espacios urbanos que funcionaron como salas teatrales en los dos recorridos. Asimismo, en ambos dispositivos de andar por la ciudad –según las respectivas épocas atravesadas– supieron relampaguear destellos de diferentes contextos socio-históricos y políticos, procesos de sociabilidad y de producción artística, de consumo cultural y de costumbres urbanas diferentes, que fueron complemento de los relatos recuperados, reflexión y conocimiento para aumentar nuestra percepción sobre el espacio circundante.

A su vez, tanto los treinta y dos teatros señalados en las calles del casco histórico de la ciudad como los cuarenta y cuatro del Abasto, nos advierten que patrimonialmente, no hay un único mapa teatral de Buenos Aires, y que es necesario seguir generándolos a partir de constelaciones sónicas que sean capaces de resignificarlos y articularlos entre sí, para ponerlos en valor en el mapa actual y reflexionar junto con ellos sobre la actividad teatral (en tanto tradición, patrimonio, historia, memoria). Las heterocronías teatrales que, según el punto de vista, para agruparlos o ponerlos en relación, demuestran que los mapas de teatros en esta ciudad se superponen, a veces desaparecen, o se funden entre sí, de acuerdo al momento en que esos espacios estuvieron en actividad, o fueron demolidos, o felizmente recuperados y que, aun intangiblemente, que pueden volver a verse o recuperarse en el paisaje actual. De algún modo, la salvaguardia de estos espacios ya no materiales, puede emerger a partir de la posibilidad de recuperar algo de aquello que sucedía dentro o alrededor de ellos, como parte de los “modos de ser” de estos espacios. En esos modos reside lo patrimonial que incumbe a toda la actividad en su conjunto, en tanto acceso, pertenencia, historia compartida, en tanto identidad cultural, urbana y artística.

Teniendo en cuenta esto, destacamos algunas medidas que, según la UNESCO, apuntan a garantizar la viabilidad de lo patrimonial cultural inmaterial: “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”, junto con otras medidas tales como: “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 (...) crear instituciones de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial y facilitar el acceso a ellas” (Art. 13, UNESCO, 2003). Defendemos el visibilizar estas “medidas” que proponen un fluir a contrapelo entre el paso del tiempo y la permanencia de estos bienes intangibles, y también apostamos a creatividad de herramientas necesarias para sostenerlas.

Porque ¿cómo garantizamos ese “acceso” a nuevas generaciones sobre determinados aspectos de dicho patrimonio teatral, si no damos a conocer sobre estos espacios, o no ponemos en relación la geografía concreta que los contiene o contuvo? Si bien la inquietud por proteger y poner en valor 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, haciendo mapas y poniendo 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 propone relacionar y garantizar tal acceso, como es la deriva. Al recorrer, trazar y enlazar puntos en el espacio, tal como hemos ejemplificado, hemos activado 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, incluso políticos, de aquello que se esconde simbólicamente en él y, por tanto, lo instituye. Entonces, concebimos a la deriva, al patrimonio y al mapa como tres eslabones de un mismo hacer poético-político, de una misma práctica de memoria sobre lo urbano-cultural que está a nuestro alcance.

A modo de conclusión

En este trabajo hemos indagado acerca de espacios teatrales de nuestra ciudad en clave espacial patrimonial. Quisimos nombrarlos, situarlos y reconocerlos -aun cuando no estuvieran vigentes-, y así logramos hacer una identificación de dos zonas teatrales de Buenos Aires. Este mapeo y listado en combinación con dos recorridos realizados -y aquí recuperados- pudo dar cuenta de dos circuitos diferentes entre sí, pero como parte de una misma tradición teatral, en tanto, esfera contenedora. Así, logramos relevar treinta y dos teatros, por un lado, y cuarenta y cuatro, por el otro, lo que daría un total de setenta y seis teatros reunidos heterocrónicamente en estas páginas. Los mapas confeccionados por cada deriva, como imagen/montaje/rompecabezas por construir, fueron dispositivos en proceso que nos permitieron (re)descubrir algo de nuestro legado e historia teatral y de nuestra ciudad. Ninguno de ellos está cerrado, pues son sólo representaciones que recortan espacios y tiempos puntuales y que portan una fecha de elaboración a partir del análisis propuesto, por lo que pueden seguir siendo repensados y engrosados desde diferentes articulaciones, diagramas, documentos, e incluso estar abiertos hacia otros perímetros cartográficos dentro de la propia ciudad.

Asimismo, debemos resaltar que ir al encuentro de estas cartografías teatrales nos permitió colaborar con la posibilidad de quebrar las totalizaciones imaginarias del ojo en lo cotidiano, al aumentar el detalle de la visión y trayendo otros tiempos pasados, en choque, con el presente. Confirmamos que la deriva es un modo performático de poner el cuerpo a posibles recorridos transitados colectivamente, y cuya puesta en práctica nos permitió (re)imaginar el arte de actuar desde diferentes perspectivas espaciales. La deriva, como práctica pedagógica, como iniciativa de paseo para mirar y detenernos, nos sorprendió como un dispositivo al alcance de la mano que entrelaza, pasado, presente y futuro de la ciudad. Es decir, aportó rasgos de identidad artística-cultural que aguardaban latentes en esos jeroglíficos de las fachadas visitadas.

Finalmente, junto con ese andar, también apareció la transformación urbana y sus remodelaciones advertidas, que ligamos a la problemática en torno a la preservación y conservación del patrimonio arquitectónico. Desde allí examinamos algunos alcances de lo patrimonial específicamente teatral, articulando la idea de ciudad un como paisaje en continua y dinámica reconstrucción simbólica. Sin duda, este paisaje nos sigue interpelando y aguarda constantemente por ser (re)descubierto. Por eso, desde este tiempo presente -con aires de desterritorialización y desarraigo que colaboran en una suerte de desaparición de la trayectoria de las cosas (Chul Han, 2015, p. 42)- abogamos a la necesidad de seguir repensando prácticas de preservación de lo intangible, por ser una (in)materialidad propicia para el despliegue del recuerdo. Claro está que la tarea continúa, seguiremos trazando mapas teatrales y buscando con ellos modos en que lo inmaterial cultural acontezca sobre lo urbano, y así relampaguee como una inquietante imagen dialéctica por-venir.

Bibliografía

- » 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). Anthropos/ UAM.
- » Ballent, A., Daguerre, M. y Silvestri, G. (1993). *Cultura y proyecto urbano: la ciudad moderna*. CEAL.
- » Brizuela, F. (2017). Repensando la cartografía. De la representación objetiva del territorio al acto rizomático de mapear. *Quid 16. Revista del área de Estudios urbanos*, 7, 211-223. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/quid16/article/view/2861/Brizuela>
- » Buchenhorst, R. (2008). El ensueño del mapa integral: Benjamin y la ciudad híbrida. En R. Buchenhorst y M. Vedda (edit.) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades* (pp. 131-144). Gorla.
- » Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Visor.
- » Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Gustavo Gili.
- » Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- » Chul Han, B. (2015). *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- » Chuk, B. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Nobuko.
- » 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 A. Lindón; M. A. Aguilar y D. Hiernaux (coords.) *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (pp. 171-186). Anthropos/UAM.
- » Cruz, A. (23 de julio de 2022). Historias. Babilonia, sitio clave del arte emergente de los años 90 que marcó la transformación del Abasto. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/historias-babilonia-sitio-clave-del-arte-emergente-de-los-anos-90-que-marco-la-transformacion-del-nid23072022/>
- » De Certeau, M. (2007). Andares de la ciudad. En *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer* (pp. 103-122). Universidad Iberoamericana.
- » Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora.
- » Dubatti, J. (2012). Proliferación de salas y espacios teatrales. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. (pp.31-33). Biblos/Fundación OSDE.
- » García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En Aguilar Criado E., *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. (pp. 6-33). Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/130/Canclini-usos%20sociales.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- » Garff, J. y Groch, A. (2003). *Teatros independientes de Buenos Aires*. Instituto Nacional del Teatro/Festival Internacional de Buenos Aires.

- » Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?* Fundación ArteBA.
- » González, M. L. (M.) (2023). Patrimonio cultural inmaterial: cartografías teatrales posibles. En R. González y A. Niño Amieva (comps.) *XV Jornadas Estudios e Investigaciones. Imagen, Patrimonio e Historia*. (pp.300-310). Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA. <http://payro.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xv-jornadas-o>
- » González, M. L. (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. <https://doi.org/10.34096/teldef.n29.6521>
- » González, M. L. (M.) (2018). La memoria entre baldosas y ferrocarriles. Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires. *Investigación Teatral. Revista de Artes escénicas y performatividad*, 10, (14), 30-47. <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2565/4475>
- » González, M. L. (M.) (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Interzona. <http://interzonaeditora.com/admin/files/libros/389/MALALALAorganizacinnegraMUESTRA2.pdf>
- » Gorelik, A. (2004). Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en el fin de siglo. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana* (pp.141-157). Siglo XXI Editores.
- » Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- » Joseph, I. (1988). Rostros. En *El transeúnte y el espacio urbano* (pp. 44-56). Gedisa.
- » Lanzafame, S. (18 de agosto de 2005). *Renovación en el Abasto*. Cronista Comercial. <https://www.cronista.com/impresa-general/Renovacion-en-el-Abasto-20050818-0013.html>
- » Ley 4104 de 2011. Modifica el código de edificación. 17 de enero de 2012. <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/187757>
- » Llanes, R. M. (1968). *Teatro de Buenos Aires. Referencias históricas*. Cuadernos de Buenos Aires XXVIII. MCBA.
- » Mora Martínez, M. (2005). Historia de las ciudades. En P. Vivas I Elias [et al.] *Ventanas en la ciudad* (pp.59-87). UOC.
- » Ordaz, L. (2010). *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Instituto Nacional del Teatro.
- » Osswald, D. (2005). Nuevos espacios e imaginarios culturales en la Argentina post 2001. Estudio de casos en el barrio del Abasto. *IV Jornadas de Sociología de la UNLP*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6736/ev.6736.pdf
- » Perec, G. (2004). La calle. En *Especies de espacios* (pp. 79-92). Montesinos.
- » Risler, J. y ARES, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Tinta Limón. https://geoactivismo.org/wpcontent/uploads/2015/11/Manual_de_mapeo_2013.pdf
- » Roca, C. (2021). *Los teatros históricos de la Ciudad de Buenos Aires 1783-1930*. Eudeba.
- » Rossi, A. (1982). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.
- » Unesco (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

- » Shlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Siruela.
- » Vedda, M.A. (2008). Calles sin recuerdo: fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin”. En R. Buchenhorst y M. Vedda (edit.) *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades* (pp. 83-94). Gorla.
- » Videla, E. (1 de julio de 2003). Una sociedad para mejorar el Abasto. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-22104-2003-07-01.html>