



Ficciones indiscernibles. La inestable intimidad del acontecimiento teatral.

Daniela Martín

(Universidad Nacional de Córdoba-CONICET)

Introducción

En *La transfiguración del lugar común*¹, Arthur Danto se pregunta, a raíz de una serie específica de obras de arte, cuál es, filosófica y estéticamente, la naturaleza de los límites en el arte, y cómo éstos pueden establecerse. Esta pregunta -que en su momento este autor se formula en relación a determinadas obras de artistas plásticos, generando la categoría conceptual de *obras indiscernibles*- es, en su configuración y adaptación al campo de las artes escénicas, la que mejor sintetiza la problemática que me interesa desarrollar.

El tema aquí planteado toma como punto de partida la distinción entre *obras de arte* y *meras cosas* realizada por Danto, ya que creo que la misma resulta pertinente a la hora de realizar una aproximación teórico-descriptiva al tipo de experimentación escénica que desdibuja el vínculo entre ficción y realidad, fundante de la convención teatral. Es por esto que la categoría de *obras indiscernibles* se presenta como un espacio de reflexión productiva para pensar la producción y recepción de los mismos. A su vez, planteo una articulación teórica entre la categoría mencionada, y el concepto de teatralidad que Josette Féral desarrolla en su estudio *Acerca de la teatralidad*². Considero que a través de estas dos nociones se podría (en una primera instancia) abordar la problemática que plantean estas experiencias teatrales (en este caso), las cuales asientan su lugar de experimentación desde un marcado interés por ahondar en los procesos de construcción y de reconstrucción de las convenciones del género.

¹ Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*. Una filosofía del arte, Barcelona, Paidós, 2002.

² Josette Féral, *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires/Nueva Generación, 2003.

Tanto la diferenciación entre obras de arte y meras cosas, como el desarrollo propuesto por Féral en relación a la teatralidad como proceso de significación depositado en la mirada del receptor, posibilitan un encuadre teórico que provee de ciertas herramientas para pensar parte de la producción escénica contemporánea. Como caso concreto de estudio, tomo uno de los espectáculos pertenecientes al ciclo *Archivos* de Vivi Tellas, *Tres filósofos con bigote*, centrándome en algunos elementos compositivos de la obra.

Definir la naturaleza del arte: hacia una filosofía imposible.

En *La transfiguración del lugar común*, Danto intenta responder a una pregunta cuasi metafísica: ¿cuál es la naturaleza y los límites del arte? Esta interrogación surge desde la reflexión filosófica que ciertas obras (la "Brillo Box" de Andy Warhol, 1968, por ejemplo) plantearon dentro del campo de los estudios estéticos de finales de los 60. Como sostiene el autor en *Después del fin del arte*:

La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites, y encontraron que los límites cedían.³

Es en el desdibujamiento de sus fronteras donde se sitúa la problemática de su definición, sobre todo si tenemos en cuenta que estas reflexiones se plantean a partir de cierto tipo de obras que juegan en los límites:

Para mí, a través del pop, el arte mostró cuál era la pregunta filosófica natural sobre el arte. Era ésta: ¿qué diferencia una obra de arte y algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes?⁴

³ Arthur Danto, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 2006; p. 36.

⁴ Idem, p. 149.

La búsqueda de una diferenciación ontológica entre *obras de arte* y *meras cosas* (con la consecuente definición de arte, es decir, ¿qué hace que una obra de arte sea una obra, y una mera cosa no lo sea?), da como resultado el establecimiento de la categoría de *obras indiscernibles*. Volviendo sobre la teoría mimética, sobre las definiciones de imitación, y representación, así como sobre el vínculo entre arte y realidad, Danto centrará su especulación en la relación que establece la obra con la estética, la filosofía, la retórica (es decir, en aquellos elementos provenientes de cada uno de estos enfoques que le permitan descubrir las cualidades esenciales de un obra), con el objetivo de poder dar cuenta de las particularidades que definen una obra artística, y que le otorgan sus rasgos específicos. La respuesta a la que llega es que esta definición estaría dada por la interpretación que se realiza sobre la misma:

...la necesidad de la interpretación es inherente al concepto de arte. Ver una obra de arte sin saber que es una obra de arte es, en cierto modo, comparable a la experiencia personal de lo que son las letras antes de aprender a leer; y ver algo como una obra de arte es ir del ámbito de las meras cosas al dominio del significado.⁵

Finaliza esta hipótesis sosteniendo que:

Ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías...⁶.

Es así que la definición de obra estaría depositada en el acto interpretativo, acto validado y enmarcado dentro del mundo del arte ("*artworld*"). La teoría es lo que hace posible el arte, por ende, la teoría estaría asociada a un conocimiento de la historia del arte; esta idea se relaciona directamente con la de tradición: el conocimiento del *artworld* estaría mediado por las convenciones respecto del mundo del arte. Es así que cuando, dentro de la escena artística, aparecen obras como los *ready-made* de

⁵ Arthur Danto; *La transfiguración...*, ob. cit.; p. 184.

⁶ Idem, p. 198.



Duchamp o *Brillo Box* de Warhol, el arte deba volverse sobre sí mismo y preguntarse qué es lo que diferencia a los objetos del mundo de las obras de arte: esto abre el camino a preguntarse por la producción/recepción artística. Es así que a lo largo de *La transfiguración del lugar común*, Danto intenta -precisamente- analizar ese espacio de *transfiguración*, en donde la metamorfosis se configura desde el momento en que una Caja Brillo (un objeto industrial, en este caso) pasa a ser arte. Para poder responder a esta pregunta, el autor atraviesa transversal y tangencialmente la relación entre imitación y realidad, entre representación y presentación, entre identificación e interpretación.

El vínculo entre imitación y realidad.

En su búsqueda por particularizar el momento en el que las obras artísticas se producen, se interpretan, y son concebidas como tales, Danto traspasa directamente problemáticas centrales de la teoría más *tradicional* del arte, las cuales me permiten ingresar al abordaje particular de este estudio. Una de estas líneas sería el vínculo entre imitación y realidad, desarrollado a lo largo de varios capítulos de *La transfiguración del lugar común*. Es a través de esta correspondencia, y por ende, de la relación de la obra con lo real, que entra a jugar el concepto de representación, para lo cual Danto repasa la teoría de Nietzsche sobre los orígenes de la tragedia, que le permite examinar detenidamente la transformación operada en el concepto y en su desarrollo histórico.

El autor señala las dos principales finalidades de la mimesis: en primer lugar, y recuperando la teoría aristotélica, sería la de producir placer. Pero en segundo lugar -y aquí llegamos a un término clave en este estudio- las imitaciones: "además de aludir a cosas falsas, [...] cumplen un papel más importante: el de *representar* cosas reales."⁷. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, le otorga al término representación dos sentidos primordiales: en primera instancia, (en cuanto concepto histórico) tiene que

⁷ Idem, p. 44.



ver con los orígenes mágicos y rituales de la tragedia, en donde adquiere el sentido de *re-presentar*, volver a presentar, lograr, a través del rito, hacer presente nuevamente la figura de la divinidad convocada. Pero cuando el rito pierde su función mágica, evocadora y convocadora, y surge el género trágico, la representación adquiere un nuevo sentido, desplazando al anterior: los dioses son representados por actores, usan máscaras, aparece el coro, el ritual se simboliza, y de este modo el concepto de representación se resignifica para pasar a ser *algo que está en lugar de otra cosa*.

En estos dos caminos, la noción de mimesis se actualiza desde dos tipos de vínculos: en el primer caso, el vínculo entre apariencia y realidad es de *identidad* (representación de la cosa en sí misma); en el segundo caso, el vínculo es de *designación*... "abriéndose una brecha, por decirlo así, entre la realidad y sus representaciones, comparable –si bien no igual– a la distancia que separa el lenguaje de la realidad..."⁸.

Esta *concepción dual*, nos lleva de regreso a las formas miméticas, y a los criterios de semejanza entre los objetos del mundo y las obras de arte. Danto se pregunta entonces que si lo que prima, a la hora de entender el concepto de representación, es la semejanza entre el objeto real y la obra de arte, lo que habría que suponer es que el parecido sería tan extremo que podría tomarse a la obra de arte por el objeto real en sí mismo. Pero aquí aparecería un problema, ya que:

...esta posibilidad es la que activa la posibilidad de cierto tipo de confusiones: se puede tomar la realidad por una imitación o, sobre todo, puede confundirse una imitación con la realidad que designa, y a partir de aquí adoptar ante esta presencia las actitudes y expectativas que serían más bien adecuadas para su homólogo en otro plano ontológico⁹.

Esta posibilidad de confusión entre los dos planos que nos ocupan (la realidad y el mundo de las obras de arte), es sobre la que operan –cada vez con mayor impacto– creadores contemporáneos, en un intento por favorecer esa ambigüedad, esa

⁸ Idem, p. 48.

⁹ Ibidem.

confusión, o quizás, de integrar la praxis artística con la praxis vital, uno de los fundamentos de la vanguardia. En relación a esta idea de posibilidad de *confusión*, Danto ofrece como solución -recuperando conceptos kantianos, así como ciertos elementos de la teoría de Dickie- las nociones de distancia psíquica y distancia estética, ya que sería a través de las mismas que se pueden analizar las relaciones que los sujetos establecen con el mundo. A través de la distancia psíquica, caracterizada como "una forma especial de aislamiento o cambio de actitud entre nosotros y el objeto de nuestra atención...", el sujeto puede desafectarse de lo que contempla, y admitir que pertenece a otro orden de cosas. Por el contrario, la distancia estética implicaría que

siempre es posible ver el mundo entero a través de la distancia estética como un espectáculo, una comedia o lo que mejor nos parezca. Pero por esta misma razón seríamos incapaces de explicar la relación entre las obras de arte y la realidad a partir de esta distinción, tangencial con respecto al problema.¹⁰.

Si llevamos esto al campo del teatro, podemos entenderlo perfectamente, ya que, como señala el autor, tenemos interiorizadas las convenciones del género, sabemos que lo que ocurre en el escenario *no es de verdad*, que pertenece al orden de la ficción, y son esas mismas convenciones las que terminan garantizando la relación entre espectador-espectáculo.

En el estudio de esta doble actitud (psíquica-estética) hacia la obra de arte y en el desarrollo de la relación entre mimesis y realidad, encuentro caminos para plantear algunos problemas teóricos que esbozan determinados espectáculos, ya que lo que éstos llevan a cabo como procedimiento es radicalizar la relación entre estos dos términos y, al hacerlo, desestabilizan el concepto tradicional de representación. La pregunta que surge a raíz de las obras/espectáculos objetos de este estudio sería: ¿se representa otra cosa, o se presenta lo que ya está, lo que ya es?

¹⁰ Idem, p. 49.

Aquí Danto desarrolla cierta reflexión sobre el funcionamiento al interior de la escena que permite pensar cómo se genera, instaura, y recibe la ficción escénica, desarticulando la mera posibilidad de pensar que allí, no se representa:

...los límites convencionales del teatro tienen una función análoga a la de las comillas textuales, ya que sirven para disociar del discurso ordinario los contenidos ... podemos encontrar estructuras semejantes en todos los dominios del arte: los marcos de los cuadros o las vitrinas, como los escenarios, bastan para informar a la persona familiarizada con lo que dichas convenciones implican, que no tiene que responder ante lo que éstas marcan del mismo modo que ante lo real; y los artistas le sacarán partido a estos límites e incluso los transgredirán cuando sea su intención provocar ilusiones o crear una sensación de continuidad entre el arte y la vida...¹¹

Al analizar la categoría de *indiscernibles*, Danto se está preguntando por la particularidad de la obra artística. Se pregunta, también, por aquellos elementos que podrían establecer parámetros de concepción y definición del arte. Preguntarse por la relación de la obra artística con lo real supondría indagar en la teoría que atraviesa troncalmente el modo de entender el arte durante siglos: es decir, la teoría que sostiene que el arte imita a la vida. Pero en esta imitación, el arte se separa de la vida. Las vanguardias, en ese sentido, intentaron quebrar esa brecha, ese hiato. Quisieron devolver el arte a la vida, a la *praxis vital*, como sostiene Bürger. Indagar en la particularidad de las obras indiscernibles permite ahondar en esa estrecha relación entre las obras de arte y las meras cosas, o sea, entre el arte y la vida, y nos hace repreguntarnos por nuestra relación con el arte, con las cosas, con las palabras, con la realidad, con el mundo. Nos obliga a realizar un análisis ontológico de *las cosas del mundo*, o, por lo menos, de los vínculos que establecemos con las cosas del mundo: entre ellas, el arte. Qué hace que una obra sea una obra, como interrogante, nos devuelve la reflexión sobre la historicidad del arte, sobre los parámetros de estabilidad de la disciplina, y cómo, cuando estos parámetros se quiebran, y cualquier cosa puede

¹¹ Idem, p. 50.

ser arte, la inestabilidad como modo de percepción nos posiciona frente a la duda *ontológica* sobre los paradigmas establecidos.

Cuando me planteo relacionar la categoría de indiscernibles con cierto tipo de producciones teatrales contemporáneas (en este caso, el Ciclo Archivos), lo que aparece como problemática, justamente, es ese vínculo desestabilizante entre lo que se representa y lo que se presenta. ¿Es a partir de determinados marcos que nace el arte? (pensemos en los ready-made de Duchamp). ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que ese trabajo sea leído como teatro? ¿Los procesos de construcción de teatralidad mínima, como éstos, en donde se apunta a desintegrar la condición de lo teatral, desde dónde pueden ser abordados?

Quizás analizando cómo se construye la teatralidad, pueda desmalezar algunas incertidumbres.

Teatralidad: propiedad, proceso, construcción...

En *Acerca de la teatralidad*, Josette Féral intenta precisar los alcances y límites de un concepto tan discutido dentro del campo de la teoría teatral como éste lo ha sido. Así como Danto, Féral parte de entender la importancia de la mimesis dentro de la teoría teatral, y cómo, a lo largo de la historia, y sobre todo en el siglo XX, el teatro ha intentado deshacerse de esta noción, de ese modo de concebir el hecho teatral como reproducción de la realidad (tendencia que el realismo y el naturalismo, a fines del siglo XIX, llevan al extremo). En ese sentido, la investigación apunta a encontrar un concepto que vaya más allá de la mimesis, y que permita descubrir la particularidad y especificidad de esta disciplina, o sea

...intentar definir lo que distingue al teatro de los otros géneros, y más aún, lo que lo distingue de las otras artes del espectáculo... Es esforzarse por dilucidar su naturaleza profunda más allá de la multiplicidad de las prácticas individuales, de las teorías de la representación, de las estéticas.¹²

¹² Josette Féral, ob. cit.; p. 89.

Para esto, una de las premisas de las que parte se refiere a su aplicación y restricción: ¿la teatralidad es una propiedad exclusiva del teatro, o también pertenece a otros órdenes de la vida? ¿En dónde reside: en el objeto, o en el sujeto que percibe? ¿Cómo se puede definir la teatralidad? Féral toma una serie de ejemplos en donde lo que se pone en cuestión es la posibilidad de delimitar este concepto. Los casos citados son tomados tanto de la vida cotidiana como de producciones teatrales específicas, como por ejemplo, algunas experiencias de teatro invisible, de Augusto Boal, paradigmáticas dentro de esta problemática. A través de estos ejemplos, Féral pone en cuestionamiento la idea de que la teatralidad pueda ser entendida meramente como cualidad específica y estable *del* hecho teatral. Si estamos en el subterráneo, y de repente una pareja comienza a discutir acaloradamente, y observamos la escena como espectadores ajenos al hecho, la misma no se construirá frente a nuestra mirada como teatral. Pero si, dos paradas después nos bajamos del transporte, y de casualidad nos encontramos con esa misma pareja haciendo la *misma* escena frente a otro grupo de gente, empezaremos a dudar de la veracidad del hecho. Como dice la autora, la teatralidad, en este caso, es proyectada a posteriori sobre el hecho en sí. Otro ejemplo: ingresamos a una sala de teatro. La obra no ha comenzado. Pero en el escenario podemos ver la escenografía, los objetos que los actores utilizarán, la disposición de los elementos... Podría decirse que la actividad de dotar de teatralidad lo que vemos ya se ha puesto en funcionamiento, a pesar de que la obra no haya comenzado. Estos pequeños ejemplos lo que hacen es cuestionar el alcance de la teatralidad, haciéndonos preguntar si sólo es teatral lo que sucede desde que empieza la obra hasta que termina... Féral apunta: "...podríamos decir que la teatralidad no es estrictamente un fenómeno teatral."¹³

Esto pone en evidencia la importancia de la *mirada* dentro de los procesos de construcción de la ficción. Cuando vamos al teatro, esta situación, de entrada, se nos clarifica: adherimos al pacto, nos sumamos (desde la compra de las entradas) a la convención de la cual formaremos parte apenas ingresemos a ese espacio, estamos

¹³ Idem; p. 38.



dispuestos a *suspender la incredulidad*, en palabras de Coleridge, dejar caer la rutina de aceptación del orden real del mundo y de las cosas, para adentrarnos en la pura artificialidad de la escena. Sabemos que todo lo que sucederá dentro de las puertas de ese espacio es teatro, es ficción. Lo sabemos, y jugamos el juego. Pero la pregunta que nos convoca surge, justamente, en los casos en los que, sin ninguna intención de nuestra parte, algo se nos presenta frente a nuestros ojos instalando ese *otro* orden de cosas, es decir: haciendo aparecer la alteridad como modo de percepción de la realidad. Una de las posibles respuestas a las que la autora llega, es que la teatralidad podría entenderse más que como una propiedad, como

...un *processus*, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un *espacio otro* que se torna el espacio del otro -espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción¹⁴

De esta afirmación rescato el entender la teatralidad en tanto proceso, en donde participan tanto el observador, como el observado. En el medio de este proceso, lo que sucede es una transformación de la mirada, específicamente, de la mirada del espectador, ya que la misma

...señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a ser reconocida. Reconoce ese espacio otro, espacio del otro donde la ficción puede aparecer. [...] esa mirada es doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso¹⁵.

Esto pone en evidencia la importancia que posee el espectador dentro de la construcción de la ficción, ya que lo que se estaría señalando es que el espectador, en última instancia, estaría colocado en esa otra parte del proceso, no menos importante que es la de la recepción, que permite generar el encuadre necesario para investir al hecho de la cualidad que discutimos.

¹⁴ Idem; p. 94.

¹⁵ Idem; p. 86.

Féral llega a una definición final de teatralidad recuperando los elementos que participan en este proceso tan complejo como ambiguo:

No es una cualidad (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, espectacularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto –este sujeto es el espectador– como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente.¹⁶

Entender el concepto de teatralidad en tanto proceso de construcción por parte de la mirada del espectador, pensar en el trabajo de interpretación que terminaría dilucidando la distinción entre obras de arte-meras cosas, y tomando en cuenta que en los dos casos el espacio concedido al encuadre desde donde se realiza el acto interpretativo, sería una primera forma de acercarse a espectáculos en donde se trabaja fuertemente bajo la intención de generar zonas inestables, zonas de imprecisión en la construcción dramaturgica, actoral, espacial. La idea de proceso de construcción entre dos partes (sujeto-objeto/espectador –espectáculo, etc.) apela a una suerte de cadena de significación en donde la obra artística se termina de configurar como tal más allá de la intención ambigua de sus creadores. Es en la recepción en donde se produciría, en última instancia, la teatralidad, *discerniéndose* los espacios indiscernibles.

El teatro y sus convenciones: desplazamientos histórico-conceptuales

En este panorama teórico, se puede observar cómo el concepto de mimesis se convierte en una piedra angular, en cuanto que designa la relación de la obra artística

¹⁶ Idem; p. 44.

con lo real. Si volvemos sobre la primera definición de representación en tanto *algo que está en lugar de otra cosa*, y la de mimesis como la *imitación de una cosa*, veremos que los dos términos se aproximan indefectiblemente, generando una teoría – poética: un modo de entender el arte escénico. El teatro será, desde entonces, el lugar en el que, a través de convenciones y técnicas, esa *otra cosa* -la figuración de lo real- deviene posible. Ahora bien, estos dos conceptos han sido continuamente puestos en crisis por diferentes movimientos a lo largo de la historia. Si se considera la línea establecida por la poética aristotelo-hegeliana como una confirmación de la fuerza de la representación en el teatro, es también necesario reconocer que en distintos momentos, la historia del teatro ha señalado su debilidad. Por mencionar uno de los creadores más importantes en relación a esta *puesta en jaque* del concepto de representación, podemos mencionar a Antonin Artaud y su Teatro de la Crueldad. En los escritos del director/poeta/actor francés subyace una idea de representación revolucionaria que intenta rehacer, recomponer y subvertir el lenguaje teatral convencional, postulando para esto la necesidad de encontrar un lenguaje jeroglífico, en el cual las palabras y las imágenes tengan el mismo valor. Ahora bien, frente a la radicalidad del proyecto de Artaud, las experiencias más contemporáneas pueden palidecer. Sin embargo, tanto el happening como la difusión de la performance se han configurado, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, como prácticas artísticas *enfrentadas* a la concepción teatral tradicional; aunque menos contundentes en la definición teórica, han hecho valer sus alcances e influencias en el dominio de la práctica teatral. Estas experiencias, que desde los años 60 comienzan a poner en cuestionamiento el estatuto de la representación, devienen, a través de la misma discusión que generan, en una amplificación de los límites de lo teatral.

Es también a partir de la década del 70 que aparece dentro del panorama escénico y dramático europeo, un tipo de teatro que Hans-Thies Lehmann llamará *posdramático*, que ostenta como rasgo fundamental la calidad/cualidad de irrepresentable. El caso paradigmático de este tipo de teatro sería *Máquina Hamlet* (1977) del dramaturgo alemán Heiner Müller. Según esta teoría, después del drama



moderno ya no puede seguir sosteniéndose ese género como tal. Hablar de teatro posdramático implicaría pensar un tipo de teatro que se aleja totalmente de la tradición dramática moderna y que pone en duda la relación entre el texto y su posibilidad de puesta en escena (es por este motivo que *Máquina Hamlet* es central dentro de esta discusión). Los elementos que generan ese alejamiento podrían ser definidos de la siguiente manera: pérdida de la centralidad de la historia representada (fábula); composición dramática que deja de reconocer valor en la unidad, en la totalidad, en la organicidad; no es un teatro que aspire a convertirse en la *expresión de su época*; se instala el retorno de la ceremonia, a lo ritual; disminución de la acción; relativización de la *historia*, lo cual implicaría, para el espectador, una comprensión no globalizante, más bien abierta, fragmentaria... Como decía anteriormente, la relación entre el texto y su puesta comienza a desintegrarse, para dar lugar a los espacios indeterminados en la práctica escénica.

Según Cornago (quien retoma algunos de los puntos centrales de la teoría de Lehmann), esta categoría permitiría analizar este tipo de puestas tan particulares, que si bien no se caracterizan por ser nuevas sí exigen herramientas conceptuales específicas, dada la diversidad de sus manifestaciones. El autor define el teatro posdramático "... (como) una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica –y por extensión la misma realidad– y su construcción/ comunicación como proceso"¹⁷. Muchos de los espectáculos que son catalogados como posdramáticos asientan su lugar de experimentación sobre planteos estético-filosóficos que intentan cuestionar el estatuto de lo real dentro de la escena y, con ello, el estatuto de la representación. En cierta medida, se estaría abordando la dicotomía presentación/representación, es decir, se problematizaría la relación del hecho escénico (pura convención) con el orden de lo real. Según Cornago, "...el teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de representación

¹⁷ Óscar Cornago; "Teatro posdramático: Las resistencias de la representación", en Jorge Dubatti, compilador. *Escritos sobre teatro (I) Teatro y cultura viviente: Poéticas, política e historicidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2005, p. 122.



con algún tipo de límite¹⁸. Pero un elemento importante, es el carácter de proceso que posee, por sobre la idea de producto finalizado, acabado, ya que esto da lugar a entender cada una de estas experiencias en tanto *acontecimiento*. En cada función el texto puede modificarse sustancialmente, estableciéndose un fuerte nexo con lo imprevisto, con lo incontrolable de la teatralidad. Así, se termina afirmando el íntimo vínculo que se establece entre ficción y verdad, ya que

...tras la dimensión procesual se esconde, en última instancia, la defensa de lo efímero, de una verdad (escénica) que define lo teatral, la única verdad que puede poseer, la de su realidad como acción en proceso, su condición transitoria, como la propia vida¹⁹.

El siglo XX demuestra que el teatro deja de funcionar bajo la teoría de la mimesis, para generar sus propios referentes, descreyendo, a su vez, de los referentes del mundo, de la univocidad del lenguaje, de la posibilidad de *reflejar* el mundo en escena. Se instala la idea de que lo innombrable, lo irrepresentable, son espacios dentro de una concepción del mundo, del hombre, del lenguaje... La inestabilidad, lo imprevisto, lo azaroso, vienen siendo una búsqueda constante en varios creadores contemporáneos, configurando el hecho teatral como un espacio para el trabajo sobre lo caótico y lo desprovisto de estructuras rígidas. En este sentido, la categoría de teatro posdramático permitiría abordar determinados espectáculos que plantean una *duda*, que operan sobre la inquietud del espectador, y que trabajan metodológicamente apuntando a una suerte de variabilidad en el suceder escénico: cada función es un territorio nuevo a descubrir y, tal vez, muchas veces, los mapas se pierdan en estas cartografías tan inciertas. El *Ciclo Archivos* de Vivi Tellas es un claro ejemplo de esta *inestabilidad*.

En general estas experiencias dan cuenta de un interés por revalorizar e investigar dentro de la escena el límite entre lo real y lo ficcional, bajo la idea de que la experiencia cotidiana es *teatralizable*, que la vida tiene tanto de teatral como la escena

¹⁸ Idem, p. 122.

¹⁹ Idem, p. 139.

misma, y que todo podría ser representable: la realidad ha estallado en mil pedazos, los *reality shows* demuestran que la intimidad puede ser objeto de estudio, o, en todo caso, que no hay dominios exclusivos para la creación artística. El mundo como escenario, representación, teatro. Pero, a diferencia de los *reality shows*, este tipo particular de espectáculos, apunta a rescatar del olvido las pequeñas vidas, las pequeñas intimidades, los pequeños momentos... Como modos de poner en escena estas líneas de investigación, aparecen espectáculos en donde lo autoreferencial se constituye en modo de dar cuenta de la experiencia subjetiva del creador, en resituar al espectador como generador de ficción, en extender las fronteras de lo teatral, a desdibujar el trabajo sobre el personaje (¿es un personaje el que me habla, o es el actor?), a convocar (directamente) a no-actores...

Podríamos citar como casos extremos, entre otros, *Sentáte!* de Stefan Kaegi (Buenos Aires, 2003), en donde no actores y animales conviven pacíficamente, o en el laboratorio de Fernando Rubio intimoteatroitinerante (Buenos Aires, desde el 2002) y su trabajo de intimidad con el público en el abismal recorrido propuesto por Sergio Blanco en *De penitencias y autopsias* (Córdoba, 2007); *57 beds* de la dinamarquesa Singa Sorensen, realizado en el marco del V Festival Internacional de Teatro del Mercosur (Córdoba, 2005); o en *Audiotour* de BiNeural Monokultur (Ariel Dávila y Christina Ruf, Córdoba, 2005).

Ciclo Archivo de Vivi Tellas: La mínima ficción posible

- **Referentes / Antecedentes**

El *Ciclo Archivos* encuentra uno de sus referentes mayores en la producción de Stefan Kaegi, director suizo que forma parte de Rimini Protokoll, un grupo de tres directores que, en Alemania, desarrollan una línea de investigación sobre *lo cotidiano*. Para esto, llevan a escena no-actores, y sus historias, buscando lo performático, la variación, la no-estabilidad de los elementos que componen el espectáculo. Kaegi llega

a Argentina invitado por el Instituto Goethe de Córdoba, en el 2001. En esa oportunidad Kaegi pone un aviso en el diario de esta ciudad (La voz del interior) convocando a porteros mayores de 40 años. Esto devino en la puesta en escena de *Torero portero*, espectáculo que se constituye en un referente importante para Vivi Tellas. El Ciclo Archivos nace, concretamente, en el año 2003, con la puesta en escena de *Mi mamá y mi tía*. A ésta le siguieron *Tres filósofos con bigote* (2005); *Cozarinsky y su médico* (2005); *Escuela de conducción* (2006); *Mujeres guía* (2008); *Disk jockey* (2008).

- **Reglas y modo de trabajo**

En la página web de Vivi Tellas (<http://www.archivotellas.com.ar/>), la directora explicita cuáles son los focos de interés del Ciclo, los fundamentos de la elección de historias y personas:

...se ha trabajado con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen. El contacto e interés por estos mundos es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales. La segunda es que tengan algún coeficiente de teatralidad. El interés es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: el Umbral Mínimo de Ficción (UMF)

En cuanto al espacio, a la escenografía, y a la utilización de objetos, Tellas elige trabajar con elementos escénicos muy simples (sillas, mesas, siempre hay un reloj, ya que la idea de tiempo real es clave en el proyecto). La composición escenográfica se reduce a los elementos esenciales, y, en todo caso, siempre tienen relación directa con los protagonistas de cada una de las obras-documentales.

La directora postula una serie de reglas que se constituyen en los puntos de partida (la única *estabilidad* del proyecto, podría decirse) para construir cada uno de los espectáculos:

- Nº 1: Cada caso de la serie surge de la experiencia personal, directa. Se busca el Umbral Mínimo de Ficción (UMF)
- Nº 2: Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido excavado del continuo de sus vidas.
- Nº 3: Ninguno es actor (pero cada uno, por el tipo de trabajo que desempeña, mantiene una cierta relación con *un público*).
- Nº 4: No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena.

En una nota publicada en el suplemento Radar, Tellas comenta parte de su método de trabajo. Ya desde la formulación de su metodología, se puede ver que la directora genera una suerte de desestructuración de los esquemas habituales de construcción de una obra teatral. Cuenta:

Los ensayos empiezan cuando los intérpretes cruzan la puerta de mi estudio. Trato de conocerlos bien. Mi asistente lleva un registro escrito de absolutamente todo: qué hacemos, qué decimos, anécdotas, detalles de ropa, chistes. Al principio veo qué traen ellos, qué cuentan primero, cómo eligen presentarse. Les pido algunas cosas que me sirven para ir buscando: documentos escritos (cartas que hayan escrito o recibido, por ejemplo), fotos, imágenes, objetos que sean importantes para ellos, obsesiones, accidentes que hayan sufrido, cualquier contacto que hayan tenido con el arte, los medios, sobre todo con el teatro. Ese primer momento es muy extraño, porque la gente no le da valor a nada de lo que trae. Yo soy la que pone el valor.²⁰

Desde la dirección, la mirada se focaliza en rescatar aquellos elementos que den cuenta de las historias particulares de cada una de las personas invitadas a participar del Ciclo. En una suerte de trabajo documental sobre la vida cotidiana de los protagonistas, Tellas se posiciona frente a sus elencos casi como una historiadora,

²⁰ Vivi Tellas, "Vidas prestadas", *Página/12* [suplemento *Radar*], Buenos Aires, 24 de agosto de 2008.



documentalista de las pequeñas historias diarias. Así, construye pequeñas ficciones desde la realidad.

- **La intimidad**

Dentro de este marco de trabajo, la intimidad se constituye en un eje determinante, que atraviesa tanto la producción como la recepción de las obras. La intimidad no sólo implica el trabajo sobre la vida de los protagonistas, sino la inclusión del espectador en durante el tiempo que dure el encuentro teatral del cual formarán parte. Así, cada función se configura como un acontecimiento, único y particular, radicalizando el carácter efímero que, de por sí, el hecho teatral ya tiene. Tellas explicita su búsqueda de la siguiente manera:

El Proyecto Archivos es un intento de desplegar en escena la noción de *documental*. Cada Archivo es un documento dramático en vivo y parte de una premisa específica: buscar la teatralidad que aparece fuera del teatro. [...]En todos (los Archivos) se ha trabajado con personas comunes y con los mundos reales (familiares, culturales, laborales) a los que pertenecen. La hipótesis de la investigación es que toda persona es un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes, comportamientos. El proyecto consiste en destilar la teatralidad que acecha en esos mundos y ponerla en escena en una obra de teatro. *Archivos* es un trabajo documental donde la intimidad se convierte en una zona inestable y da lugar a la inocencia. Todo sucede en un presente continuo. No hay opinión ni destrezas. La escena es una zona torpe, capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada. La situación teatral es pura fragilidad y la clave del azar destiñe sobre todas las cosas.

Esa situación de fragilidad de la que Tellas nos habla es claramente expuesta en cada una de las funciones. Hay partes de los espectáculos en donde se improvisa, y eso, para aquellas personas que están en escena, implica un espacio de riesgo y de inestabilidad muy grande. Lo imprevisto y de lo azaroso se hacen aquí presentes, contribuyendo a fortalecer la noción de obra como proceso: nunca terminado, siempre

sujeto a cambios, siempre esperando el cambio abrupto, o la desestabilización de ese *presente continuo*. Hay un suceder escénico que se desenvuelve frente a los ojos del espectador, y es en ese despliegue inestable en donde la discusión teórica se plantea:

¿Qué clase de teatro es este trance que roza la obscenidad sin tocarla jamás? ¿Y qué estatuto darle? ¿Es arte? ¿Es un ritual privado? Y si fuera así, ¿por qué produce un efecto de comunión tan inapelable? ¿O se trata acaso de un *reality* teatral?²¹

Si el Ciclo Archivos despierta tantas preguntas es porque justamente pone en cuestión aspectos fundamentales de las convenciones teatrales, tales como el pacto ficcional al cual, como espectadores, adscribimos desde que ingresamos en la sala. Si algo en ese pacto se fractura, y la realidad ingresa cómodamente por la *puerta de entrada*, algo del orden de esa misma convención que funda el vínculo entre espectador-espectáculo se ve socavado. Es en ese momento en donde la ambigüedad toma forma concreta, y nos obliga a reflexionar sobre los límites del hecho teatral, sobre los modos en que éstos se reconstruyen, y sobre los lugares indiscernibles que existen cuando se quiebra la ficción. La pregunta que resulta de todo esto es: ¿el teatro sólo existe como tal cuando se cumple el pacto ficcional?

- **Tres filósofos con bigotes**

Cuenta la directora que este espectáculo:

...se gestó casi sin querer el año pasado en el estudio del filósofo Tomás Abraham, cuando se sumó al seminario de los jueves que el autor de *Situaciones postales* anima desde hace veinte años.

-Yo sólo voy a escuchar: no soy una persona de la filosofía, y los que van son profesores, estudiantes, psicoanalistas. Y como yo no hablo ni expongo, pensé que quería devolverle algo al grupo. A fines del año pasado hubo una

²¹ Cecilia Sosa, "Cuéntame tu vida", entrevista a Vivi Tellas, *Página/12* [suplemento *Radar*], Buenos Aires, 17 de octubre de 2004.

fiesta de cierre y les pregunté a ellos, los únicos tres señores del grupo que tienen bigotes, si no querían participar de una experiencia teatral. Casi no los conocía, así que tenía preparado un discurso para convencerlos. No sé si fue la fiesta o el vino, pero dijeron que sí inmediatamente.²²

Ése fue el comienzo del proceso, que devino en la puesta en escena de *Tres filósofos con bigote*. El espectáculo sigue la línea de trabajo del Proyecto Archivos, es decir, se trabaja sobre la intimidad, sobre las vidas e historias de cada uno de estos tres individuos, etc. La dicotomía presentación/representación que atraviesa el Ciclo, se puede verificar en el uso de las siguientes estrategias escénicas:

- Los protagonistas no son actores;
- Ellos desarrollan en escena aquello que hacen en su vida cotidiana. En este caso, discuten sobre diferentes temas paradigmáticos de la filosofía, o sobre ciertos filósofos. También cuentan recuerdos personales, generándose un relato escénico que yuxtapone elementos dramáticos biográficos, con miradas teóricas sobre la filosofía (en este caso)
- El rol verdadero de cada protagonista se impone por sobre la construcción de personaje. Si bien el hecho de estar frente a otros (público) pone al cuerpo expuesto en situación claramente de representación, se intenta borrar esa huella, para dejar sobre la escena a la persona, no al personaje, eliminando la construcción de ficción que se impone como procedimiento de expectación.
- El espectador es puesto en el mismo nivel que al *actor*. Esto produce un borramiento del espacio de división entre público-escena, permitiendo que en un mismo espacio convivan estas dos partes. Esta situación espacial revalida la intención de la directora de propiciar el encuentro, y, en cierto punto, volver al ritual. Al finalizar la obra, los espectadores son invitados "a compartir un banquete filosófico y a intercambiar ideas con los intérpretes" (material de prensa)

²² Idem



- Cuando los espectadores ingresan al espacio, la obra ya ha comenzado. Es como si la obra *no se preparara* para empezar, sino que, simplemente, desde hace estuviera transcurriendo, y nosotros, como espectadores, entramos en una parte de la discusión. Al respecto, Tellas afirma que también uno puede *evadirse* por momentos, que en ese sentido no hay una intención de buscar una construcción dramática de la que uno no pueda despegarse, sino que como público, cada uno pueda *ir y volver* ir y volver de la historia como desee. Se apunta a una libertad en el acto receptivo. Que cada espectador pueda construir su relato.
- Como ya mencioné, el espectáculo tiene rasgos performáticos, ya que si bien posee una estructura dramática, hay partes que siempre son improvisadas, lo cual deviene en una modificación constante de la obra.
- Si volvemos sobre la elección del lenguaje utilizado, y los roles que de esto se desprende, veremos que se puede leer la obra en clave de debate filosófico, y esta lectura nos permite pensar el trabajo de recuperación y revalorización de la autenticidad de la experiencia del que está en el lugar de *actor*.

La obra indaga profundamente en el UMF (umbral mínimo de ficción). Al despojar a todos los elementos que allí intervienen de ficcionalidad, y al profundizar la cualidad presentacional en el trabajo con los protagonistas, el espectáculo juega en el límite de la representación. El marco (la sala de teatro) le provee la teatralidad que termina de configurar el hecho al que asistimos como teatro. Pero extrapolado a esa situación, de ese espacio ya de por sí significativo, ¿sería teatro? La directora se pregunta, al respecto: "¿En qué momento la realidad empieza a producir ficción? Hay un umbral donde se registra ese pasaje: es el UMF (umbral mínimo de ficción). Detectarlo es el primer paso del trabajo."

Retomando palabras de Féral, se puede ver cómo el Ciclo Archivos, "Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente." Es a través de esta voluntad,



de este interés por los espacios cotidianos desde donde se configura la totalidad del proyecto, dando como resultado piezas teatrales en donde se puede ver una tensión permanente entre realidad/ficción, actores/personajes, afuera/adentro, espacio del público/espacio de los protagonistas. La tensión no se resuelve, la tensión termina atravesando el proyecto, y hacia allí se dirige: hacia la construcción de ficciones indiscernibles, en donde la intimidad es zona inestable, movediza, frágil, movediza...

Conclusiones

La representación teatral es pura paradoja:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza.²³

Cuando la transparencia y la opacidad de la representación se confunden algo en la sutil delimitación de los dos campos se obstaculiza. ¿Se representa a un ausente? ¿O se presenta simplemente lo que allí ya estaba? ¿Qué realidad es la que se pone en juego? ¿Una realidad ficcional, o una realidad *real*? ¿Cuál mirada es la que construye en estos casos el acto de representación?

Bajo la pregunta ¿puede el teatro ser documental? Vivi Tellas lleva adelante un proyecto casi heroico: en el medio de la proliferación de los *mass media*, la espectacularización de la política, la avalancha de imágenes, la estetización de la experiencia y la experiencia mediatizada, sutilmente, bajo el velo de lo mínimo, da lugar a las vidas de todos, a los relatos personales, a las fantasmagóricas subjetividades, allí donde no hay divismos ni grandes nombres.

²³ Corinne Enaudeau; *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 27.



La incertidumbre que nos genera el no poder determinar si estamos frente a una obra de teatro o frente a un grupo de personas que simplemente nos cuentan sus vidas, o hacen lo que siempre hacen, nos deja inválidos frente al juego ficcional que queremos jugar. Queremos el pacto, queremos la convención, queremos la certeza que nos ampara: si frente a nuestros ojos la realidad es otra, no me toca, no me involucra, puedo estar sentado tranquilo en mi butaca. Pero si, de repente, el juego deja de ser juego, los actores (¿actores?) me miran a los ojos, me invitan a celebrar con ellos, me comprometen corporalmente, algo comienza a desestabilizarse. Un guiño macabro que la ficción me hace: esto puede no ser ficción, esto puede ser, simplemente, un espacio para la intimidad, un pequeño resto de mundo en donde el encuentro sea el último amparo posible... o desamparo, quizás, por qué no. Allí, como un rayo, aparece la condición indiscernible de ciertas obras: es decir, la propiedad que tienen algunas obras de arte para generar preguntas sobre el arte en sí mismo. Obras que reclaman, que piden, que nos convocan a la reflexión, que nos sumergen en la duda. En la duda, como modo. En la duda, como espacio para el pensamiento artístico. En la duda, como un principio inacabable.

En la indefinición: la más osada y atrevida condición de indefinición.

lamatera1@hotmail.com

Abstract:

In *The Transfiguration of the Commonplace*, Arthur Danto wonders, due to a specific series of works of art, which is the nature of the limits in art, philosophically and aesthetically and how these may be established. Upon this reflection, the author develops the distinction between "works of art" and "mere things", which would result pertinent, to reach in a theoretic and descriptive manner, a certain type of scenic experimentation which seeks to disproportionate the bond between fiction and reality, this being the object in study in this document. The theoretical articulation between the mentioned category and the concept of theatricality by Josette Féral results, in this setting, as productive, since through the relationship between both, it is possible to approach the problematic which rises in this kind of performance. As a specific study case, we shall focus on some of the composition elements of *Tres filósofos con bigotes* (*Three Philosophers with Mustaches*) by Vivi Tellas.

Palabras claves: Teatralidad – indiscernibles – realidad – Ficción – convención –Tellas –Féral - Danto -*Tres filósofos con bigotes-* Archivos

Keywords: Theatricality – Undiscernible – Reality – Fiction – Convention- Tellas – Féral – Danto - *Tres filósofos con bigotes-* Archivos