

Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas

Brenda Werth

American University – Washington DC, Estados Unidos da América

RESUMEN – Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas – El Proyecto Museos (1994-2000) de la directora Vivi Tellas nos invita a examinar la teatralidad innata de los museos y asimismo la manera en que los teatros incorporan elementos estéticos y funcionales de los museos. En este estudio me enfoco en la obra de Federico León, *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998) para profundizar en un análisis sobre el impacto del uso de la narración autobiográfica, tomando en cuenta las reflexiones de Hans-Thies Lehmann sobre este uso en el marco posdramático. Examinó cómo la obra transgrede la frontera entre lo real y lo ficcional para cultivar una conexión íntima con el público como también presento posibles caminos para entender la politización de lo afectivo en el escenario.

Palabras-claves: **Proyecto Museos. Lo Real. El Afecto. Lo Posdramático. La Ética.**

ABSTRACT – Intimate Rites and Ethical Proposals in Vivi Tellas's Project Museums – Vivi Tellas's *Project Museums* (1994-2000) invites us to examine the theatricality inherent in museums and, simultaneously, the ways in which theatre draws on functional and aesthetic elements from museums. Focusing on Federico León's *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), I discuss the impact of the use of autobiographical narratives onstage, taking into account observations by Hans-Thies Lehmann regarding this usage in a postdramatic context. I examine the ways in which the play crosses the boundary between real and fictional in order to establish an intimate connection with the audience and present possible modes of understanding the politicization of emotions onstage.

Keywords: **Project Museums. Real. Affect. Postdramatic. Ethics.**

RÉSUMÉ – Des Rites Intimes et des Propositions Éthiques dans le Projet Musées de Vivi Tellas – Le *Proyecto Museos* (1994-2000) de Vivi Tellas nous invite à examiner la théâtralité innée des musées et ainsi la manière dont les théâtres incorporent les éléments esthétiques des musées. Je me concentre sur l'œuvre de Federico León, *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), afin d'approfondir l'analyse de l'usage de la narration autobiographique sur scène en tenant compte les réflexions de Hans-Thies Lehmann sur le postdramatique. J'étudie la manière par laquelle la pièce transgresse la frontière entre le réel et le fictif pour cultiver une connexion intime avec le public et je propose des chemins susceptibles de mener à une compréhension de la politisation de l'affect sur scène.

Mots-clés: **Proyecto Museos. Le Réel. L'Affect. Le Postdramatique. L'Éthique.**

Desde sus inicios en los 1980 con el grupo musical Bay Biscuits y, luego, como fundadora del ciclo teatral Teatro Malo, Vivi Tellas se ha distinguido por sus propuestas originales y experimentales en la escena argentina contemporánea. A partir de los 1990, Tellas abarca nuevos proyectos, tales como Proyecto Museos (1994-2001), Biodrama (2002-2009), Proyecto Archivos (2003-2008) y Proyecto Manual (2012-), todos los cuales constituyen más bien interrogaciones sobre la teatralidad y exploraciones de la liminalidad entre lo ficcional y lo real en el escenario. En este estudio me detendré en el Proyecto Museos, una intervención teatral de cinco ciclos, llevada a cabo entre 1994 y 2001, desarrollada por Tellas cuando dirigía el Centro de Teatro Experimental de la UBA¹.

Tellas explica que la idea del proyecto surgió de un deseo de pensar en un proyecto teatral que tuviera un contacto con la ciudad. Según la directora, el proyecto tenía tres intenciones: “mirar la ciudad de otro modo, relacionar el teatro con una escenografía histórica y reflexionar sobre las decisiones políticas que promueven ciertas formas de exhibición” (Tellas, 2002, s/p). Al principio de cada ciclo, Tellas invitaba a participar a tres directores teatrales a quienes ella designaba uno de los museos no artísticos de la ciudad. Entre ellos estaban incluidos El Museo Histórico Nacional, El Museo Penitenciario, El Museo de la Morgue Judicial y El Museo Aeronáutico². Antes de desarrollar el proyecto, los directores visitaron los museos para inspirarse y, luego, se reunieron en un taller con los demás directores para hacer una sesión de *brainstorming* sobre la creación de las obras que serían estrenadas en algún ambiente del espacio teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas.

Acercarnos a la propuesta teatral de Tellas precisa una consideración de la teatralidad innata de los museos y, asimismo, de la manera en que los teatros incorporan elementos estéticos y funcionales de los museos. Proyecto Museos nos incentiva a pensar en el rol de los museos y los teatros hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI y en las nuevas estrategias estéticas y éticas que emplean los directores de los teatros y los museos para cautivar a un público posmoderno. Para este estudio, elegí analizar cuatro obras del ciclo Proyecto Museos que desestabilizan las normas de conducta del público teatral, que desjerarquizan las relaciones de poder que informan las políticas de la exposición y que juegan con la incorporación de lo real en el escenario. En particular me enfoco en la obra de Federico

León, *Museo Miguel Ángel Boezzio*, para profundizar en un análisis sobre el impacto del uso de la narración autobiográfica, tomando en cuenta las reflexiones de Hans-Thies Lehmann sobre este uso en el marco posdramático. La obra parte de la idea de un objeto de museo resucitado en el espacio teatral y su transformación en un ser humano, vivo, quien articula la experiencia de su vida sobre el escenario y establece una conexión afectiva y personal con el público. Analizo cómo la obra transgrede la frontera entre lo real y lo ficcional para intensificar esta conexión con el público, como también presento posibles caminos para entender la politización de lo afectivo.

Durante el siglo XIX, los museos modernos funcionaban como recipientes del pasado y de lo oficial, mostraban, contaban y le daban forma al imaginario nacional; los artefactos inertes muchas veces servían de eufemismos de la violencia histórica. Según el sociólogo Tony Bennett, los museos exponían “[...] artefactos y/o personas conscientemente para encarnar y comunicar significados y valores culturales específicos” (Bennett, 1995, p. 6)³. Tellas también cuestiona las razones políticas por esta manipulación consciente de los artefactos y/o personas en los museos. A través del Proyecto Museos, Tellas busca traducir este cuestionamiento de las políticas de la exposición al espacio teatral. Ella se pregunta: “Por ejemplo, el museo de la policía: lo que se muestra allí, ¿quién decide qué se muestra? ¿qué textos hay? Son objetos muertos. Es memoria, colección, mostración, presentación, espacio, tiempo” (Kiderlen, 2007, p. 1). Asimismo, Bennett enfatiza la función manipuladora del museo en construir al ser humano tanto como sujeto y objeto con relación al conocimiento que el museo organiza (Bennett, 1995). De hecho, en las grandes ciudades europeas, uno de los desafíos durante el siglo XIX era cómo controlar y regular la conducta (y los cuerpos) de los visitantes de los museos. Esta función disciplinaria, principal en los museos modernos, y en Europa, relacionada con la consolidación de la esfera pública, a lo largo del siglo XX empieza a cambiar, transformando el museo de espacio de observación a espacio de encuentro interactivo entre visitante y exposición. El Proyecto Museos de Tellas traslada el tratamiento del museo al espacio teatral y, de esta manera, disloca, traduce y reimagina la relación entre cuerpos y objetos, entre nociones de lo real y lo ficcional y entre políticas de espacio y de poder.

Las obras que forman parte del Proyecto Museos emplean una óptica creativa para reconceptualizar esta relación entre ciudad,

museo e historia, además de explorar la teatralidad del museo y los elementos museológicos (o muertos al estilo de Peter Brook) presentes en el teatro. En el primer ciclo de 1995, el director Pompeyo Audivert trabajó con el Museo Histórico Nacional para crear *Museo soporte*, una obra que busca poner el cuerpo del actor para encarnar los relatos reprimidos y, de esta manera, intervenir e inquietar las grandes narrativas de la historia nacional. Del Museo Histórico Nacional, por ejemplo, Audivert mismo afirma que se ve “la espada de Roca pero no las orejas que cortó a los indios” (Audivert, 2007, s/p). En su puesta, entonces, propone eliminar el soporte del museo, o sea, la infraestructura, la institución, el edificio mismo, y reemplazarlo con los cuerpos de los actores. El director explica:

El sistema de bases es común a todos los museos. Si las paredes del museo desaparecieran y quedaran sólo las bases con sus objetos a la intemperie podríamos decir que el museo sigue allí. Este concepto de soporte es esencial para el museo y fue nuestro tema de trabajo. Entre el objeto y el soporte, en ese lugar donde se pretende hacer surgir el mito burgués de la historia muerta, quisimos ponernos los actores como un soporte de carne que hiciera más dramática la ‘presencia histórica’ (Audivert, 2007, s/p).

Audivert relata que el “conjunto parecía una morgue, los objetos históricos estaban apoyados sobre vidrios que estaban apoyados sobre actores que estaban acostados sobre bases de distintos materiales” (Audivert, 2007, s/p). Durante las funciones, los actores gritaban declaraciones de guerra, los nombres de indios asesinados en la conquista del desierto, órdenes de fusilamiento; en fin: enunciaban los discursos frecuentemente violentos que permanecen invisibles y callados en la exposición de los objetos en el museo.

Otra de las propuestas teatrales que se ocupa de la relación entre cuerpo, museo e historia es *Cuerpos Viles*, del ciclo de 1998 de Emilio García Wehbi, una obra inspirada en una visita del director al Museo de la Morgue. En el resumen de la obra, el escritor Alan Pauls describe la reacción de sorpresa que tuvo Wehbi durante su visita al museo al darse cuenta de que la mayoría de los cuerpos exhibidos en el museo pertenecían a inmigrantes que, según relata Pauls,

[...] habían vivido y muerto entre los ‘30 y ‘40, todos en circunstancias más o menos ilegales, víctimas de suicidios, accidentes o crímenes atroces. Lo que lo impresionó (a Wehbi) no fue tanto esa tanatografía minuciosa como la violencia con que la Justicia (el Museo depende del Poder Judicial) se había adueñado, después de muertos, de los cuerpos de [...] todos aquellos que ya en vida habían sido esclavos (Pauls, 2002, s/p).

Para traducir lo que había presenciado en el Museo de la Morgue a la escena teatral, Wehbi eligió convertir el espacio subterráneo de la Sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas en un lugar sombrío y asfixiante (Wehbi, 2012, s/p). Su espectáculo constituye más bien una instalación teatral que expone cuerpos desnudos, objetualizados y discriminados: todos subordinados a una compleja red de poderes institucionales. Wehbi comenta que la instalación “[...] se transforma en un espejo de una sociedad altamente clasista y discriminadora, donde el otro sólo tiene lugar en un frasco lleno de formol” (Wehbi, 2012, s/p).

En sus escritos sobre el cuarto ciclo de Proyecto Museos, Pauls cuenta una anécdota de George Bataille y afirma que fue el escritor francés quien dijo que el origen del museo moderno coincide con la invención de la guillotina. Luego, Pauls expone sobre la idea del corte para referirse a los fragmentos históricos que se exponen en los museos. Según él, “[...] el museo es la institucionalización de un corte histórico”, y más adelante reitera que, “no hay museo sin mutilación” (Pauls, 2002, s/p). El corte aparece gráficamente en la obra de Wehbi sobre la Morgue, ejercido sobre el cuerpo, aunque la violencia de la obra reside más en señalar la represión de los derechos humanos de los socialmente marginalizados en vida y la inesperada y lamentable continuidad de esta injusticia en la muerte a través de la exposición permanente de sus cuerpos en el Museo de la Morgue.



Imagen 1 – *Cuerpos viles*, de Emilio García Wehbi, en El Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1999. Fotografía: Magdalena Viaggini.

Rafael Spregelburd, otro director y uno de los dramaturgos contemporáneos más celebrados de Buenos Aires, visitó el Museo Penitenciario y colaboró con el ingeniero de sonido Federico Zypce para crear la obra *Motín* (1997). Durante su visita al museo, Spregelburd comenzó a interesarse por la noción de los lugares siniestros que pueden disfrazarse como lugares inofensivos. Zypce y él realizaron entrevistas a varios empleados del museo que luego proyectaron sobre una pantalla durante el espectáculo. Había actores entremezclados en el público (sin que los espectadores lo supieran) y durante la función fingieron robar las carteras de varios de los actores/espectadores, generando un caos o, en cierto sentido, un motín⁴. Montar un motín en una pieza basada en el Museo Penitenciario facilita la transgresión de las reglas de conducta para los espectadores del teatro y, a su vez, alude a la insubordinación que tanto temían los oficiales de los museos, cuando en el siglo XIX abrieron por primera vez los museos al público general (Bennett, 1995, p. 6).

Crear una obra teatral sobre un museo penitenciario es provocador a la hora de considerar las observaciones de Bennett sobre el desarrollo paralelo del sistema penal y lo que Bennett llama “[...] el complejo exhibicionario” (Bennett, 1995, p. 61)⁵. Acuña el término para referirse a las instituciones (los museos, entre ellas) que durante el siglo XIX transfirieron los objetos de la esfera privada a la esfera pública y abrieron las puertas del museo a un público general (Bennett, 1995, p. 61). Aludiendo a Foucault, Bennett describe cómo el castigo que una vez sometía los cuerpos a una *dramaturgia pública* del patíbulo se transformó en un mecanismo privado y dirigido hacia adentro. Esta transformación fue instigada por los cambios en el sistema penal y por la nueva capacidad de encerrar a los prisioneros y someterlos a “[...] formas omnipresentes de vigilancia” (1995, p. 60). Bennett comenta los *sentidos contrarios* que iban asumiendo las relaciones de poder: mientras que las cárceles se tornaban hacia adentro, los museos abrían sus puertas al público general y exponían las narrativas y los objetos que los oficiales del estado imponían con el objetivo de controlar la conducta social de las masas (1995, p. 60). La obra de Spregelburd y Zypce es un laboratorio para examinar la combinación de estos sistemas de poderes privados y públicos, dirigidos hacia adentro y hacia afuera. Como participantes del público, los espectadores miran y son mirados; ellos fluctúan entre las posiciones de sujeto y objeto. Como sujetos, ellos interpretan el

espectáculo escénico y extraescénico, pero también son objetos del juego de la estafa con las carteras que termina desatando el motín. Una vez que se transforma el espectáculo en motín, los espectadores asumen nuevamente sus identidades como sujetos, socavando todas las reglas de conducta del público.

Las obras de Wehbi, Audivert, Spregelburd y Zypce demuestran cómo la presentación y la manipulación de los cuerpos o los objetos, tanto en el museo como en el teatro, pueden influir las percepciones del público sobre la historia, las instituciones estatales y la identidad nacional. A través de sus obras, reconfiguran el modo de organizar y transmitir la información que se encuentra en el museo para examinar qué es lo que puede conformar el teatro que no puede lograr el museo. Mientras que los museos y los teatros europeos del siglo XIX priorizaban la educación del público y el control de la conducta social, como veremos más adelante, en los siglos XX y XXI tanto los museos como los teatros se dedican más a cultivar conexiones afectivas con el público y, frecuentemente, invocan narrativas autobiográficas para articular la historia en primera persona en vez de emplear la voz pasiva para dar la ilusión de la existencia de una historia oficial, colectiva y uniforme.

La obra de Federico León, *Museo Miguel Ángel Boezzio*, del tercer ciclo (1998), refleja bien esta tendencia de privilegiar el uso de la narración autobiográfica con el fin de generar una conexión emotiva con el público. Como las obras ya mencionadas, *Museo Miguel Ángel Boezzio* también se ocupa de la ética de la exposición, pero lo hace de manera muy distinta, a través de las presentaciones de un ex-combatiente de Malvinas, Miguel Ángel Boezzio, sobre el escenario. Cuando Federico León fue al Museo Aeronáutico, según relata Pauls, el director

[...] fue derecho a la sala de Malvinas. Vio las fotos, la réplica del piloto sentado en su asiento, la nómina de caídos, los cuadros brillantes de Exequiel Martínez (pintor oficial), las maquetas de aviones colgadas del techo, haciendo juego con las aspas de los ventiladores, y supo que quería trabajar con un ex vivo (Pauls, 2002, s/p).

A partir de ese momento, León sabía que quería trabajar con un ex-combatiente de la Guerra de Malvinas. El director conoció al ex-piloto y veterano Miguel Ángel Boezzio, quien había sido internado en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda y quien había trabajado de actor con Norman Briski. Pauls describe el primer encuentro entre León y Boezzio,

Casi sin que León se lo pidiera, Boezzio le contó su vida. El relato, rico en pormenores atroces, venía acompañado de pruebas: currículum, documentos, títulos, diplomas, fotografías, un prolijo archivo de minucias jurídicas que daban fe de todo lo que Boezzio había sido. [...] León mira a Boezzio y cree oírle decir: “El Museo soy yo” (Pauls, 2002, s/p).

En una función típica, Boezzio entra vestido de traje y corbata, saluda a los espectadores y los invita a sentarse. Se sienta en frente de un micrófono y empieza a contar su vida, acompañando su presentación con certificados de cursos y de títulos que había realizado a lo largo de su vida. Sus relatos varían entre lo cotidiano y lo trágico: cuenta sobre su trabajo como ayudante de panadería, como ayudante de cocina y, después, relata cómo durante la guerra de Malvinas mandaron un cadáver a su casa equivocadamente y su novia, pensando que el cadáver era Miguel Ángel Boezzio, se suicidó. Durante la presentación de la historia de su vida, Boezzio toma un descanso para fumar un cigarrillo y duerme una siesta mientras que el público espera. La idea, según Tellas, fue conceptualizar la persona como museo (entrevista) o, añade Pauls, imaginar el museo como “asilo de los Ex”, como un hospital o un hospicio, para los que se encuentran “desterrados de sus patrias (históricas y personales)” (Pauls, 2002, s/p). León plantea el concepto del museo como un refugio que refleja, al mismo tiempo, el intento de contener, controlar y exiliar lo marginalizado. Según el crítico Osvaldo Quiroga, la propuesta de León aborda “la problemática del no-acting” que provoca al público a preguntarse, “¿Estamos en el teatro? ¿O asistimos a la conferencia de un ser humano herido en lo más profundo de su subjetividad?” (Quiroga, 2005, s/p).



Imagen 2 – *Museo Miguel Ángel Boezzio*, en El Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1998. Fotografía: Sebastián Szyd.

La obra de León se acerca al teatro documental, introduciendo lo biográfico en el espacio teatral, anticipando de esta manera la consolidación de la estética de Tellas en su trabajo con los biodramas. La espontaneidad introducida por las improvisaciones de Boezzio en el escenario crea un contraste con la exposición de objetos momificados en el tiempo en los museos modernos y convencionales. En cierto sentido, la obra de León explota la seducción de lo real cuando introduce un veterano de Malvinas en el escenario. De esta manera, la obra ejemplifica la función innata del museo de *mostrar y contar*, sin embargo convierte el objeto fosilizado en un sujeto vivo y activo cuando aparece Boezzio sobre el escenario para articular (con la colaboración de León) la curación de su ser, reinventando, improvisando y conmemorando cada vez la experiencia de su vida. En una crítica teatral Tomás Abraham escribe, “Si la historia de Miguel Ángel Boezzio es verdad, no lo sé. No sé si es verdad, sé que es real” (apud León; Dubatti, 2005, p. 84). Considerado en el contexto del boom del nuevo teatro documental, el comentario de Abraham suscita una pregunta importante: ¿qué significa ser real en el teatro? El público tiene la esperanza o, por lo menos, la fantasía de que el género autobiográfico entregará tanto la verdad como lo real, pero éste no es el caso. Beatriz Trastoy escribe que “El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa” (2002, p. 161). La mera existencia del marco teatral compromete lo real y convierte el deseo de captarlo en algo aun más tentador y elusivo.

Las obras de Proyecto Museos exploran varios acercamientos de lo real y así establecen un diálogo con algunos de los aspectos del teatro posdramático, término que utiliza Hans-Thies Lehmann para establecer una ruptura con el drama mimético de un *cosmos encerrado y ficcional* e inaugurar un teatro basado en la performance, que incorpora lo real y considera el drama una sola faceta de una extensa gama de estéticas que se han ido destacando en el teatro internacional desde los 1970 (Lehmann, 2006, p. 3)⁶. Proyecto Museos, por ejemplo, parece reflejar la lógica del *ensayo escénico*, identificado por Lehmann para referirse a obras teatrales que ofrecen una reflexión pública sobre un tema en particular (2006, p. 112). El tema de los museos, en este caso, es singularmente enriquecedor por los cambios estéticos y éticos que comparten las instituciones del museo y del

teatro a fines del siglo XX y a principios del siglo XXI. Valerie Casey, en su artículo sobre el museo posmoderno, escribe que

[...] el espectador posmoderno se siente cómodo y se fortalece ante su dislocación. Al contrario del espectador moderno, que buscaba reflexivamente mantener una posición estable (como parte de una unidad colectiva), el sujeto contemporáneo llega a ser autoconciente y crítico a través de su dislocación⁷ (Casey, 2005, p. 88).

Casey (2005, p. 89) afirma además que los museos posmodernos son cada vez más performativos y que se caracterizan ahora por ser más bien espacios de encuentro en vez de espacios de observación.

Si los museos a fines del siglo XX y principios del siglo XXI son cada vez más performativos, los teatros, por lo menos en un sentido, empiezan a parecerse cada vez más a los museos con su intento de incorporar lo real. Para Lehmann, el teatro posdramático es el primer teatro que considera lo real como componente clave al nivel tanto práctico como teórico (2006, p. 100). Según él, la tensión en el teatro que antes residía entre la forma y el contenido, hoy, en el marco posdramático, proviene de la imposibilidad de distinguir entre lo real y lo ficcional (2006, p. 103). A diferencia de la percepción de lo real en los museos modernos, un efecto de la percepción de lo real en el teatro posdramático es la desestabilización de cualquier intento de establecer una historia oficial. Aunque el espectador mantiene el deseo de entrar en contacto con testimonios, pruebas, sitios históricos y artefactos simbólicos – todos los elementos tradicionalmente asociados con los museos – en el marco posdramático estos elementos adquieren otra significación. En vez de simbolizar o ejemplificar una historia o una identidad oficial, sirven para recordar al espectador de la imposibilidad de distinguir entre lo real y lo ficcional y, a su vez, la imposibilidad de jerarquizar las historias e identificar cuales son las historias verdaderas.

Además de captar esta confluencia estética y funcional entre los museos y los teatros, Proyecto Museos (y la obra de León en particular) destaca el uso de la narración autobiográfica como estrategia para establecer una conexión con el público. Este uso de la narración es clave para Lehmann a la hora de distinguir el teatro épico del teatro pos-épico:

Mientras que el teatro épico cambia la representación de los eventos ficcionales representados, distanciando a los espectadores para convertirlos en asesores, expertos y jueces

políticos, las formas pos-épicas de la narración se ocupan en destacar lo personal, no tanto la presencia demostrativa del narrador ni en destacar la intensidad autorreferencial de este contrato, sino de destacar la cercanía que existe dentro de la distancia y no la distancia que existe dentro de la cercanía (Lehmann, 2006, p. 110)⁸.

Lo que seduce al público es precisamente esta cercanía o la intimidad que se construye entre el protagonista y el espectador, en el caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio*, a través del relato autobiográfico que narra Boezzio de su experiencia como veterano de la Guerra de Malvinas sobre el escenario.

La resucitación de un objeto normalmente archivado y preservado en el pasado y su transformación en un ser humano que habla, opina y puede contar su historia en el escenario, genera un ambiente íntimo y construye lazos afectivos entre Boezzio y el público. Con referencia al teatro documental de Tellas, Cecilia Sosa observa que, en el Proyecto Museos, la directora crea “Un espacio donde la frontera entre lo público y lo privado se desdibuja y la biografía, sin perder su singularidad, muestra sus insospechadas resonancias colectivas” (2004, s/p). Boezzio cautiva a los espectadores con el relato personal de su vida, que es, a su vez, una presentación de la vulnerabilidad humana que se convierte en un rito íntimo compartido. Para Lauren Berlant la construcción de la intimidad es clave para relacionar “la inestabilidad de las vidas individuales con las trayectorias de lo colectivo” (1998, p. 283)⁹. En su opinión, la “[...] intimidad construye mundos; crea espacios, usurpa lugares y los resignifica” (1998, p. 283)¹⁰. Asimismo, la autora plantea la siguiente pregunta: “¿Cómo podemos pensar en la manera en que estos lazos transforman a las personas en seres públicos para producir identidades y subjetividades transpersonales?” (1998, p. 283)¹¹.

En los museos posmodernos, también, el relato autobiográfico ha adquirido una nueva relevancia, sobre todo en los museos conmemorativos que memorializan eventos históricos traumáticos. Cabe señalar que el principio del siglo XXI coincidió con la proliferación mundial de museos que documentan el trauma colectivo y forman parte de debates contemporáneos sobre los derechos humanos, la conmemoración y la justicia (Andermann, 2012, p. 10). Invocan una sensación general de ‘pos-desastre’ que influye el paradigma tanto de los nuevos museos conmemorativos como la estética posdramática. Estos museos se distinguen de los museos modernos por

la importancia que otorgan al relato personal. Como describe Jens Andermann, en estos museos,

[...] se atribuyen a las historias de vidas individuales un significado que va más allá de lo privado: el cuento autobiográfico es parte de cómo se percibe el museo y su función de darle voz al destino individual y así transformar espectadores y generaciones posteriores en ‘testigos secundarios’ (Andermann, 2012, p. 7)¹².

El objetivo, según Andermann, es facilitar una reacción emotiva y hacer que los espectadores sientan empatía y se identifiquen con las personas del pasado o de otro contexto. De esta manera, “[...] desarrollan una forma más personal e inmediata de formar una conexión afectiva e imaginativa” (2012, p. 7)¹³.

La conexión afectiva que establece Miguel Ángel Boezio con el público a través de su narración personal señala, entonces, una tendencia emergente tanto de los museos posmodernos como del teatro posdramático. La obra de León resiste la frialdad que Lehmann identifica en la percepción de las clásicas vanguardias y el teatro documental tradicional y genera, en vez, una calidez a través de su exposición de lo personal (2006, p. 95). Por su parte, Berlant observa que la intimidad tiene que ver con la aspiración de una narración sobre algo compartido (1998, p. 281). ¿Pero qué es lo que comparte Miguel Ángel Boezio con el público a través de su narración personal? ¿La vulnerabilidad humana? ¿La empatía generada por el relato de su sufrimiento? ¿El deseo de compartir una identidad nacional? Y ¿cuál es el impacto de lo real en la enunciación del relato personal en el escenario? Miguel Ángel Boezio no es solamente el actor, sino que también es la persona que experimentó todo lo que narra al público. Y, cuando el público se encuentra en la presencia de un ser humano sobre el escenario contando su historia, la percepción de lo real adquiere otra dimensión ética. Como afirma Lehmann,

[...] cuando la puesta en escena exige a los espectadores a cuestionar si deberían responder a lo que ocurre en escena como ficción (i.e. estéticamente) o como realidad (por ejemplo, moralmente), la posición tenue del teatro en la frontera de lo real inquieta una predisposición crucial de los espectadores: la certeza inconsciente y la seguridad con que experimentan ser espectadores como una conducta social no problemática (Lehmann, 2006, p. 104)¹⁴.

La narración del ex-combatiente de Malvinas en el marco teatral genera intimidad y produce empatía entre los espectadores, pero

también impulsa la dislocación del público y problematiza el acto de la percepción. Es precisamente en el acto de la percepción donde Lehmann identifica la posibilidad del compromiso político (2006, p. 185). Hasta sugiere que las políticas de la percepción podrían entenderse como una estética de responsabilidad (*response-ability* = la capacidad de responder) (2006, p. 185).

En un momento clave se produce una dislocación en el ambiente que Boezzio ha ido cultivando a lo largo de la obra: ocurre al final, cuando Boezzio anuncia al público, “Bueno, esto ha sido el Museo Miguel Ángel Boezzio. Gracias por aceptarme en este país. ¿Cuál es la verdad? ¿Qué es mentira? A partir de lo que yo demostré. Porque ustedes tienen parte de mi culpa” (León, 2005, p. 83). Su proclamación inserta en el ambiente el discurso político de la guerra de Malvinas y alude a la problemática aceptación histórica de los veteranos de Malvinas en la sociedad argentina. De repente, la culpa es una parte de la experiencia íntima y personal que Boezzio transmite a los espectadores. La introducción de la culpa a su vez facilita la circulación de cuestiones de responsabilidad compartida y del reconocimiento colectivo de la injusticia en el tratamiento de los veteranos en la época de posdictadura. En el momento en que Boezzio se despide de su público se presencia un colapso entre los discursos afectivos y políticos que es productivo a la hora de imaginarnos cómo serían las resonancias públicas y políticas más allá del espacio íntimo del teatro.

Las cuatro intervenciones tratadas aquí sobre el Museo Histórico Nacional, el Museo de la Morgue, el Museo Penitenciario y el Museo Aeronáutico, participan en la traducción del espacio y del tiempo, insertando cuerpos para crear tensión con la estética de lo desactivado y lo inerte, reviviendo historias, revelando lo marginado y examinando tanto la política como la ética de la exposición. El impulso artístico de Tellas y de los directores de trasladar (no literalmente, sino conceptualmente) los documentos, los cuerpos y los objetos del museo al escenario teatral se desenvuelve en un estudio original sobre la exposición de lo real tanto en el marco memorialístico de los museos como en el marco teatral. Asimismo, el renovado rol que tiene la narración autobiográfica en el marco posdramático/posmoderno nos invita a reexaminar la construcción y la percepción de lo íntimo, lo político y lo ético tanto en el espacio de los museos como en los teatros.

Notas

¹ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima identifican un corpus de obras teatrales que introducen la temática de los museos en el teatro argentino contemporáneo, entre ellos las obras del ciclo de *Proyecto Museos*, de Tellas y el *Proyecto Museo viajero* (1998) de Fabián Uccello (137-139). Obras más recientes incluyen *De mal en Peor* (2005), de Ricardo Bartis y *Bálsamo* (2007) de Ana Alvarado.

² La lista completa de las obras de los cinco ciclos de Proyecto Museos y sus correspondientes directores:

1995: *El pecado original*, Paco Giménez, Museo Policial; *El eslabón perdido*, Helena Tritek, Museo de Ciencias Naturales; *Museo soporte*, Pompeyo Audivert, *Museo Histórico Nacional*.
1997: *Motín*, Rafael Spregelburd, Museo Penitenciario; *Dens in dente*, Mariana Obersztern, Museo Odontológico; *Los falsarios*, Miguel Pittier, Museo del Dinero.

1998: *Morse*, Eva Halac, Museo de Telecomunicaciones; *Museo Miguel Ángel Boezzio*, Federico León, Museo Aeronáutico; *Instalación teatral: Tafi viejo*, Cristián Drut, Museo Ferroviario.

1999: *Cuerpos Viles*, Emilio García Wehbi, Museo de la Morgue Judicial; *Curare*, Cristina Banegas, Museo de Farmacobotánica; *Cámara oscura*, Rubén Szuchmacher, Museo del Ojo.

2000: *La desilusión*, Alejandro Tantanian, Museo de Armas de la Nación; *Todo crinado*, Beatriz Catani, Museo Criollo de los Corrales; *La víspera*, Luciano Suardi, Museo Tecnológico.

³ Texto original: “[...] artefacts and / or persons in a manner calculated to embody and communicate specific cultural meanings and values”.

⁴ Comentario de Luis Emilio Abraham. Disponible en: <<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=915&PHPSESSID=azhwexmmzvpjcee>>.

⁵ Término original: “Exhibitionary complex”.

⁶ El concepto de lo posdramático es útil y enriquece el diálogo sobre la emergencia de nuevas estéticas teatrales en un marco global, pero por ser tan abarcador no puede tener en cuenta la especificidad de las tradiciones teatrales de cada contexto. Como señala Trastoy, “[...] el teatro posdramático que comienza a desarrollarse en la Argentina en los años 60 y se retoma, intensificado, a partir de la reinstauración del sistema democrático, es difícilmente reducible a un modelo único, pues ha presentado y sigue presentando numerosas variantes en el campo de la creación escénica” (2009, p. 237).

⁷ Texto original: “The postmodern viewer derives power through her comfort with dislocation. In contrast with the modern viewer who reflexively sought to maintain an imagined stable position (as part of the collective whole), the contemporary subject becomes critically self-aware through her displacement”.

⁸ Texto original: “Yet, while epic theatre changes the representation of the fictive events represented, distancing the spectators in order to turn them into assessors, experts, and political judges, the post-epic forms of narration are about the foregrounding of the personal, not the demonstrating presence of the narrator, about the self-referential intensity of this contract: about the closeness within distance, not the distancing of that which is close”.

⁹ Texto original: “[...] the instability of individual lives to the trajectories of the collective”.

¹⁰ Texto original: “Intimacy builds worlds; it creates spaces and usurps places meant for other kinds of relation”.

¹¹ Texto original: “How can we think about the ways attachments make people public, producing transpersonal identities and subjectivities?”.

¹² Texto original: “In these spaces individual life-stories are attributed significance beyond the purely private: autobiographical story-telling is part of the museum’s newly perceived function of giving voice to the individual fate and transforming bystanders and later generations into ‘secondary witnesses’”.

¹³ Texto original: “[...] in order to thus develop more personal and immediate forms of affective engagement and imaginative investment”.

¹⁴ Texto original: “When the staging process practice forces the spectators to wonder whether they should react to the events on stage as fiction (i.e. aesthetically) or as reality (for example, morally), theatre’s treading of the borderline of the real unsettles this crucial predisposition of the spectators: the unreflected certainty and security in which they experience being spectators as an unproblematic social behaviour”.

Referencias

ABRAHAM, Luis Emilio. **Comentario**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha/ La Facultad de Bellas Artes de Cuenca, s/d. Disponible en: <<http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=915&PHPSESSID=azhwexmmzvpjcee>>. Acceso en: 12 oct. 2013.

ANDERMANN, Jens. Returning to the Site of Horror: On the Reclaiming of Clandestine Concentration Camps in Argentina. **Theory, Culture & Society**, Sage Press, v. 29, n. 1, p. 76-98, ene. 2012.

AUDIVERT, Pompeyo. **Museo Ocultísimo**, Buenos Aires, 05 jul. 2007. Disponible en: <<http://pompeyoaudivert.blogspot.com/2007/07/museo-ocultismo.html>>. Acceso en: 19 oct. 2012.

BERLANT, Lauren. Intimacy. A Special Issue. **Critical Inquiry**, University of Chicago Press, v. 24, n. 2, p. 281-288, invierno 1998.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum**. History, theory, politics. New York: Routledge, 1995.

CASEY, Valerie. Staging Meaning. Performance in the Modern Museum. **The Drama Review**, MIT Press, v. 49, n. 3, p. 78-95, otoño 2005.

KIDERLEN, Meret. Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas. **Telondéfondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral**, Buenos Aires, a. 3, n. 5, p. 1-5, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. London: Routledge, 2006.

LÉON, Federico; DUBATTI, Jorge. **Registros: teatro reunido y otros textos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

PAULS, Alan. **Proyecto Museos**. Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2002.

QUIROGA, Osvaldo. El Teatro como Hecho Vivo. **La Nación**. Suplemento Ciudad, Buenos Aires, 28 ago. 2005. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/733502-el-teatro-como-hecho-vivo>>. Acceso en: 12 oct. 2012.

SOSA, Cecilia. Cuéntame tu Vida. **Suplemento Radar**, Buenos Aires, 17 oct. 2004. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1748-2004-10-17.html>>. Acceso en: 19 oct. 2012.

TELLAS, Vivi. **Entrevista Personal con Brenda Werth**. Buenos Aires, 14 jul. 2009.

TELLAS, Vivi. **Proyecto Museos**. Buenos Aires: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2002.

TRASTOY, Beatriz. **Teatro Autobiográfico**. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2002.

TRASTOY, Beatriz. Miradas críticas sobre el teatro posdramático. **Aisthesis – Revista Chilena de Investigaciones Estéticas**, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 46, p. 236-251, dic. 2009.

TRASTOY, Beatriz; ZAYAS DE LIMA, Perla. **Lenguajes Escénicos**. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

WEHBI, Emilio. **Cuerpos Viles**, Buenos Aires, 2012. Disponible en: <http://emiliogarcia-wehbi.com.ar/performativa/inst_teatral/1999_cuerpos_viles/es.Php>. Acceso em: 10 abr. 2013.

WILLIAMS, Paul H. **Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities**. Oxford: Berg, 2007.

Brenda Werth es profesora asociada de estudios latinoamericanos en American University, Washington DC. Sus áreas de investigación incluyen el teatro latinoamericano, la performance, estudios sobre la memoria y traducción. Es autora de *Theater, Performance, and Memory Politics in Argentina* (Palgrave, 2010) y co-editora (con Paola Hernández y Florian Becker) de *Imagining Human Rights in Twenty-First Century Theatre: Global Perspectives* (Palgrave, 2013).

E-mail: bwerth@gmail.com

Recibido el 23 de abril de 2013

Aceptado para publicación el 25 de junio de 2013

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.