

El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea

por *Beatriz Trastoy*
(*Universidad de Buenos Aires*)

RESUMEN

Gran parte de la producción teatral argentina de los últimos años parece centrarse en cuestionamientos metaescénicos de impronta posmoderna, los cuales diseminan en la escritura dramática y en la puesta en escena especulaciones teóricas antes limitadas, casi exclusivamente, al ámbito de los estudios académicos. Los ciclos Museos, Biodramas, Archivos, ideados por Vivi Tellas, ejemplifican dicha tendencia, en la medida en que no sólo reflexionan sobre la teoría y la práctica teatrales y la conflictiva relación que las vincula, como así también –y análogamente– sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad, sino que ponen en crisis las estrategias escriturales del discurso crítico que da cuenta de ellos.

Palabras clave: Vivi Tellas – metateatralidad – teatro argentino – curaduría

Most of Argentinean theatre productions of the last years seem to be focused on metascenic debates with postmodernist stamps, which disseminate, in dramatic writing and scene setting, theory speculations that were previously limited, almost exclusively, to academic studies. Examples of this are Vivi Tellas' series Museos, Biodramas, Archivos, since they not only reflect, first, on theatre theory and praxis, and the difficult relations between them, and, second, on the relation between theatre and society, not less problematic; but also they destabilize those writing strategies of the criticism discourse dealing with them.

Keywords: Vivi Tellas – metadrama – Argentinean theatre – guardianship

Un amplio sector del teatro argentino de los últimos años evidencia cambios sustanciales, básicamente centrados en cuestionamientos de orden autorreferencial, que remiten –directa o indirectamente– a determinados ideogramas sociales y culturales caracterizadores de la posmodernidad. No obstante, reducir tales cambios internos de la escritura dramática y escénica a la crisis de certezas que signó el fin de siglo banalizaría en extremo su densidad conceptual, pues esta nueva autorreferencialidad, no por demasiado evidente, deja de plantear una serie de cuestiones de orden especulativo y práctico, cuya explicación permitiría comprender mejor su verdadero aporte significativo. En efecto, tal autorreferencialidad replantea la función social y cultural del discurso crítico referido al teatro, a través de la puesta en escena de reflexiones teóricas antes limitadas, casi exclusivamente, al ámbito de los estudios académicos.

Sin afán taxonómico ni, muchos menos, pretensión de exhaustividad, puesto que la escena argentina de los últimas décadas –en particular, la que corresponde a la ciudad de Buenos Aires– es un campo extremadamente prolífico y variado, nos limitaremos a realizar una lectura interconectada de tres ciclos teatrales ideados por Vivi Tellas (*Museos*, *Biodramas* y *Archivos*), integrados cada uno de ellos por obras individuales que omitimos analizar aquí, para no exceder los límites de tiempo prescriptos para esta exposición.

La lectura conectada de los tres ciclos –aparentemente independientes entre sí– conforma una auténtica unidad cuyos alcances autorreferenciales plantean especulaciones referidas a la teoría y la práctica teatrales y a la conflictiva relación que vincula a ambas, como así también –análogamente– a la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad. Asimismo, tales especulaciones ponen en crisis la lectura-interpretación de los espectáculos y, por consiguiente, las estrategias escriturales del discurso crítico que da cuenta de ellos.

Entre 1995 y 2000, se desarrolló el *Proyecto Museos*, según idea y gestión de Viviana Tellas, por entonces directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos

Aires. Para ello, se convocó a diferentes directores escénicos a fin de que experimentaran con un museo no artístico a modo de texto teatral. Así, Paco Giménez abordó el de la Policía; Helena Trittek, el de Ciencias Naturales; Pompeyo Audivert, el Histórico Nacional; Rafael Spregelburd, el Penitenciario; Mariana Obersztern, el Odontológico; Miguel Pittier, el del Dinero; Federico León, el Aeronáutico; Eva Halac, el de Telecomunicaciones; Cristian Drut, el Nacional Ferroviario; Emilio García Wehbi, el de la Morgue Judicial; Cristina Banegas, el de Farmacobotánica; Rubén Szuchmacher, el del Ojo; Beatriz Catani, el Criollo de los Corrales; Luciano Suardi, el Tecnológico y Alejandro Tantanián, el de Armas de la Nación.

Los quince espectáculos que integraron el ciclo privilegiaron el horror del cuerpo reificado en la exhibición vergonzosa de sus deformidades, de sus anomalías, de su putrefacción cadavérica; exploraron los rituales de curación y los sentidos a los que menos se apela en la representación escénica como el olfato y el tacto; provocaron alteraciones de la percepción visual e, inclusive, se experimentó con la aterradora cosificación que implica la suspensión de la temporalidad y la manipulación de la historicidad que da sentido a la existencia humana. Estas experiencias, según declaraciones de Vivi Tellas, no tenían por objetivo realizar “espectáculos acabados” sino “buscar la dramaticidad virtual del museo en sus espacios, sus ritos, sus situaciones, sus objetos [...]”

Concluido el ciclo *Museos*, y siempre interesada en explorar los bordes y sus borramientos¹, Vivi Tellas diseñó el *Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las Personas*, bajo la consigna inicial – luego, levemente modificada– de contar escénicamente la vida de una persona argentina viva, quien, si el director lo deseaba, podía participar del espectáculo.

En un mundo descartable –especifica Vivi Tellas en los programas de mano de los espectáculos– ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? *Biodrama* se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona –hechos individuales, singulares, privados– constituyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental?, ¿testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia.

Desde 2002 hasta la fecha, se han presentado en este ciclo: *Barrocos retratos de una papa* de Analía Couceyro sobre la artista plástica Mildred Burton; *Temperley* de Luciano Suardi, sobre una inmigrante española; *Los 8 de julio* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, sobre tres personas reales nacidas el mismo día del mismo año; *¡Sentate!* de Stefan Kaegi sobre la relación entre amos y mascotas del que participaron catorce conejos, dos tortugas, un perro y una iguana; *El aire alrededor* de Mariana Obersztern sobre la vida una maestra rural del pueblo de Naón, provincia de Buenos Aires; *La forma que se despliega* de Daniel Veronese sobre la muerte del hijo como fantasía temida; *Nunca estuviste tan adorable*, sobre la historia de la familia materna del autor, Javier Daulte; *Squash, escenas de la vida de un actor* de Edgardo Cozarinsky, *El niño en cuestión* de Ciro Zórzoli sobre la niñez y *Budín inglés* de Mariana Chaud, sobre la experiencia de lectura de diversos personajes.

Simultáneamente, Vivi Tellas presentó la serie *Archivos*, cuya premisa era la participación de intérpretes no profesionales, en la que se pusieron en escena, al menos hasta el momento, *Tres filósofos con bigotes* (2004), a cargo de profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires que discuten sus discursos académicos; *Mi mamá y mi tía* (2004) en la que la madre y la tía de Vivi Tellas contaban su vida y sus recuerdos y mostraban objetos ligados a su propia historia; y *Cozarinsky y su médico* (2005), en la que el propio escritor y cineasta, Edgardo Cozarinsky y su médico personal, Alejo Floria, hablan de la larga amistad que los une, de sus gustos personales, de

¹ En este sentido, basta recordar su puesta en escena *El precio de un brazo derecho* (2000), una investigación sobre el trabajo precarizado, en el que un albañil paraguayo construía en escena una pared real en tiempo real.

la medicina y, sobre todo, del cine, como pasión común. El acceso a los tres espectáculos, que concluían con una especie de *buffet-froid* temático compartido por público y realizadores, resultó tan inusual como el material escénico: en el primer caso, los espectadores debían reservar sus localidades vía correo electrónico, tal como solemos vincularnos académicamente; en el segundo y tercer caso, más acorde a la temática intimista, debían hacerse invitar mediante un llamado telefónico.

Quizás el espectáculo que vincula más estrechamente los tres Proyectos ideados por Vivi Tellas sea *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998), dirigido por Federico León, sobre la base del Museo Aeronáutico, en el que la lógica conservacionista del museo se invierte radicalmente y pasa a ser memoria de lo vivo. El ex combatiente de la guerra de Malvinas y, significativamente, ex actor, cuyo nombre da título a la obra, operaba como guía de su propio museo existencial, contaba su vida en escena y, a modo de material curricular probatorio, exhibía un profuso archivo documental (fotografías, títulos, diplomas, certificaciones de todo tipo).

Desde el punto de vista procedimental, concebidos ya sea como ficciones teatrales tradicionales en espacios no tradicionales, como ámbitos a recorrer libremente o bien como visitas guiadas, los espectáculos que integraron el *Proyecto Museos* revisaron las diferentes postulaciones del hecho teatral (producción, circulación y recepción) a través de la consideración de la especificidad de la institución *museo* y de su relación con las formas –digamos– espectaculares asociadas a él (la colección, la exposición, la instalación).

Todo museo muestra los objetos conservados de manera permanente y, si bien, a veces en apariencia no se verifica ninguna relación sintáctica o semántica entre ellos, el hecho mismo de estar vinculados espacialmente hace que tales objetos devengan *colección*. En las colecciones, la vitrina muestra y protege la pieza del mismo modo en que el escenario (o al menos el espacio que funciona como tal) muestra la pieza teatral y la protege, definiendo el ámbito que corresponde a actores y a espectadores. Gran parte del atractivo de una colección radica en la lógica interna de su exhibición que, como toda puesta en escena, siempre genera sentido, a pesar del aparente “desorden” con ésta pueda estructurarse. Todo coleccionista intenta vana y desesperadamente conjurar la muerte (el futuro incierto y temido), recurriendo para ello al pasado del objeto coleccionado. La muerte real, no la fantasmática que circula de manera obsesiva en el imaginario del coleccionista, cierra definitivamente la colección y desplaza su lugar y su función: del ámbito privado e individual del coleccionista pasa al público y social del museo (de Diego, 1999). Al incorporar y exhibir una colección que la muerte ocluyó, el museo diluye el implícito devenir temporal que le dio origen y que la incrementó, en tanto le impone la inexorable supremacía del aquí y ahora, propio de la exhibición, que también funda lo teatral.

Los diez espectáculos del ciclo *Biodramas* presentados hasta el momento y complementados, documentalmente, por la serie *Archivos*, constituyen las piezas (*piezas* en su doble sentido, teatral y objetual) de una colección *in fieri*, abierta como toda colección, cuya vitalidad y desarrollo acompaña la vida de su propietario, ya que, como dijimos, las colecciones sólo concluyen con la muerte del coleccionista. Pero si esta colección no ha concluido, significa que aún no ha entrado por completo en la racionalidad pública del museo y que, por ende, su poseedor aún vive. Pero, ¿quién es (o fue) el propietario de esta *colección* de piezas? ¿Asistimos como espectadores a la exhibición privada de esa colección *in fieri* o a su ostentación pública? Las salas teatrales que recorreremos a lo largo de los años de presentación del ciclo, ¿son las de algún ámbito privado o las públicas de los museos evocados en el previo ciclo homónimo? Si los museos empleados en dicho ciclo no son artísticos, ¿pueden considerarse *teatrales* y, por lo tanto, artísticas las piezas del *Biodrama* vinculadas a ellos? ¿Tiene algún sentido diferenciar hoy entre lo estético y lo no-estético? Los interrogantes se multiplican; las respuestas escasean.

Por otro lado, las diez piezas del ciclo *Biodramas* parecen tener cohesión entre sí únicamente por el hecho de estar incluidas en una serie/colección que se identifica con un nombre individualizador, ya que son más sus diferencias que sus coincidencias; inclusive, una de las piezas,

La forma que se despliega, ha sido definida por su autor y director, Daniel Veronese, directamente como un “anti-biodrama”.

Así como el coleccionista suele ocultar el orden interno que organiza la colección para resguardarla de las categorizaciones (de Diego, 1999), los *Biodramas* –más allá del nombre aglutinador del ciclo– parecen poner de manifiesto la falta de coherencia argumentativa de las taxonomías que fundan las actuales historias del teatro argentino. En otras palabras: si no se puede entender la ordenación interna del ciclo, las categorías críticas externas que se aplican al tema son –sino incorrectas– al menos inconsistentes. A partir de esta dificultad hermenéutica ¿resultan, entonces, válidos los juicios frecuentemente celebratorios de los críticos e historiadores de nuestro teatro? Del mismo modo en que los museos han dejado de atesorar y conservar para consagrar y divulgar las novísimas expresiones de la plástica, los críticos teatrales han cambiado la perspectiva de su discurso: ya no buscan esclarecer el objeto estético a fin de inducir al receptor a juzgar por sí mismo, sino que se esfuerzan por legitimar, muchas veces sin fundamento alguno, las novedades que irrumpen en los escenarios. En este sentido, los ciclos de Vivi Tellas parecen compartir, con guiños cómplices, la palmaria opinión de Guillermo Solana en cuanto a que “El crítico actual no es vanguardista; es un crítico escarmentado por un siglo de vanguardias. No se adhiere a la novedad por un sentimiento espontáneo, sino porque ha comprobado que la mayoría de las novedades, por absurdas o triviales que parezcan, terminan por consagrarse ¿Por qué oponerse a la marcha de la Historia? No es la audacia temeraria lo que determina hoy la adhesión a una novedad, a cualquier novedad, sino el miedo a comportarse con un reaccionario” (1997:12)

Pensadas en relación con el ciclo *Museos* (ciclo concluido temporalmente, es decir, cerrado como cerrado es el número de museos de una ciudad), las diez piezas del ciclo *Biodramas* son al mismo tiempo objetos de la colección y espectáculos teatrales y, precisamente por esto último, su ineludible carácter temporario, determinado tanto por la apertura y la clausura, como así también por su homogeneidad conceptual, transforma a su vez la colección de piezas en *exposición*. De hecho, el “arte de la exposición es hacer hablar a los objetos entre ellos. La exposición es un arte de la secuencia y, por ende, un arte de la narración y de la argumentación. Valoraciones, serialidades, contrastes, comparaciones, desfases, desvíos, rupturas, jerarquizaciones, aceleraciones son sus figuras de estilo...” (Melot, 1996: 231). Por medio entonces del semantismo de la secuencia *museo/exposición de las piezas de colección/espectáculo teatral* se llega así a la noción de *instalación*. La *instalación* –que no debe confundirse con la *ambientación* sesentista, entendida como un recorrido pleno de sensaciones inesperadas y muchas veces festivas, efectuado por el espectador– es en sí misma una obra integral, única, cuyas partes desaparecen en el todo, creada para un espacio concreto a partir de cierta narrativa visual. La *instalación*, paradigma estético del fin de siglo XX por su carácter disolutivo y superador de las formas tradicionales del arte, es un peculiar modo de *exposición*, una muestra de obras artísticas que al involucrar el espacio social y individual de los visitantes, se convierte en un artificio diegético, en un texto que narra una o muchas historias. El ciclo *Biodramas*, entendido entonces como *colección*, deviene *instalación* en un sentido aún más radicalizado que el que el término alcanza en las artes plásticas, ya que compromete no sólo la espacialidad del receptor, sino también su temporalidad. Ciertamente, el espectador debe elaborar su propio recorrido espacial, tanto real (vinculado a las distintas *salas* –también en un doble sentido, museístico y teatral– que presentaron las piezas/espectáculos) como virtual (vinculando las piezas a una idea más amplia de un supuesto *museo* que deberían contenerlas temporariamente). En cuanto a la problematización temporal que plantea el ciclo pensado como *instalación*, es necesario recordar que los objetos que integran una colección se vinculan con el contexto de un modo doble y paradójico –por un lado, con el contexto de origen (del que fueron forzosamente despojados), lo cual supone una relación del orden del saber, de lo accesible a todos; y, por otro lado, con el contexto temporal de los objetos en sí, a través del cual la colección remite a la experiencia existencial del propio coleccionista (Vouilloux 2001). Desde esta perspectiva, el espectador del ciclo *Biodramas* debe elaborar su propio recorrido temporal vinculado al contexto de origen y al de la enunciación inmediata de las piezas que se presentan regular y sucesivamente

desde 2002 y, en algunos casos exitosos, simultáneamente, ya que se han representado durante varias temporadas.

Un archivo, por su parte, es un conjunto de datos, una colección ordenada de documentos públicos y/o privados que supone, básicamente, un recorte temporal y, que, en tanto colección, supone tanto la inevitable descontextualización que la define, como la siempre latente disponibilidad de la información, que podrá acrecentarse indefinidamente por nuevos depósitos, donaciones, adquisiciones. En la cultura actual, el término *archivo* se vincula también a operaciones digitales: un archivo informático es una entidad lógica compuesta por una secuencia finita de bytes, almacenada en un sistema de archivos ubicado en la memoria secundaria de una computadora. Los archivos son agrupados en directorios e identificados por un nombre, que lo distingue de otros archivos dentro del mismo directorio.

La serie *Archivos* no se vincula a los *Biodramas* en términos semánticos estrictos, sino a la idea más general de proceso de trabajo, de investigación, y al carácter –digamos– *bio* y *autorrepresentado* del material catalogado en la serie teatral. En efecto, dado que la vida real de las personas es narrada en escena por los propios involucrados, el matiz auto(bio)gráfico pone en juego los límites entre persona y personaje, entre identidad estable y sujeto cambiante y fragmentario, entre memoria y olvido, entre introspección y exhibición, entre ficción y realidad.

“¿Qué clase de teatro es este trance que roza la obscenidad sin tocarla jamás? ¿Cómo llamar a este puñado de rodajas de vida pura? ¿*Happening* familiar? ¿Neopsicodrama? ¿Autobiografía étnica? ¿Y qué estatuto darle? ¿Es arte? ¿Es ritual privado? [...] ¿O se trata acaso de un *reality* teatral?” son las preguntas que plantea Cecilia Sosa (2004:4) y que compartimos con respecto a las inquietantes experiencias del ciclo *Archivos*, que podrían extenderse asimismo a los *biodramas* y al proyecto *Museos*, también cuestionadores del canon y de las definiciones de género.

La eficacia y credibilidad de los espectáculos del ciclo *Archivos* (y, en parte, del ciclo *Biodramas*) no radica en el carácter auténtico de una supuesta *confesión* frente a los espectadores, sino de su acuerdo con la retórica y con el verosímil convencionalizados por los diferentes modelos de la narración autorreferencial (Trastoy, 2002).

Pero además de estas aproximaciones semánticas, vincular archivo y teatro implica confrontar problemas teóricos y metodológicos comunes: ¿qué y cómo archivar/representar?, ¿qué uso dar a esos documentos/representaciones? ¿cómo periodizar sus alcances? ¿exponer u ocultar los métodos de investigación/creación? Los títulos de los dos primeros espectáculos del ciclo *Archivos*, a través del borramiento del sujeto enunciador que suponen los deícticos (*Mi mamá y mi tía*) o de la paródica banalización de la marca identitaria (*Tres filósofos con bigotes*), anulan el valor del nombre –lo distintivo de todo archivo, aquello que permite su individualización y catalogación– y, al mismo tiempo, deconstruyen las instancias fundantes de las nociones tradicionales de representación y ficción.

Asimismo, un archivo habla siempre de pasiones: de la emoción del hallazgo (lo que se muestra, lo que se hace público), pero también habla de la pasión heurística, de la emoción privada del archivista que las convenciones suelen ocultar. En efecto, como señala Alice Yaeger Kaplan (1990), el discurso académico tradicional requiere que cuando se exponen los resultados de un trabajo archivístico, sólo deba hacerse público lo encontrado y no el modo en que el material fue encontrado. En el caso de *Cozarinsky y su médico*, el nombre propio del cineasta y el escamoteado del médico juega, también paródicamente, con la duplicidad entre revelación y ocultamiento –entre lo encontrado y el modo en que se encontró– que funda la operación de la academia con la tarea heurística.

La autorreferencialidad de esta triple propuesta de Tellas (*Museos-Biodrama-Archivos*) pone literalmente en escena los rasgos institucionales promocionados y legitimados que, tradicionalmente, teatro y museo tienen en común –el placer por la exhibición y la contemplación, por atesorar la memoria y preservar el pasado; el deseo de democratizar el acceso a los bienes culturales; la voluntad de educar y entretener con métodos no tradicionales, rasgos positivos que se oponen a otros aspectos habitualmente escamoteados no sólo por sus responsables (curadores,

teatristas), sino también por las mediaciones legitimadoras (críticos, historiadores): el origen de los objetos mostrados (muchas veces espurio o bien producto de expoliaciones entre las naciones y entre las civilizaciones, plagios vergonzantes), el derecho a su exhibición, el ocultamiento de las verdaderas condiciones sociales de acceso a la práctica y al consumo cultural (Bordieu y Darbel, 1969).

Por medio de la práctica teatral de los numerosos artistas que participaron de su triple proyecto teatral, Vivi Tellas interviene también, por un lado, en la resignificación de las tradicionales funciones de los espectadores teatrales y de los asistentes al museo. Cada vez más atravesados por la lógica de los medios masivos, lógica en sí misma contraria tanto a la experiencia estética individual, como al discurso crítico sobre el arte (Sentís, 1997), los deseos de los espectadores teatrales y de los visitantes de los museos se convierten de deseos escópicos del objeto y de los cuerpos en deseos de participación, de protagonismo personal que diluye lo ficcional. Por otro lado, Tellas interviene en la actual resignificación de las funciones de los realizadores (curadores, teatristas) no sólo en torno del tradicional enfrentamiento entre teatro/museo y vanguardia, sino en cuanto a su responsabilidad en la tendencia a la industrialización (cultural) que afecta al museo y, en menor medida, al teatro. En este sentido, el triple proyecto de la realizadora aporta miradas críticas sobre proyectos culturales concretas, ya el hecho de que los eventos considerados hayan sido producciones auspiciadas, generadas, subsidiadas o directamente financiadas por ámbitos oficiales (el Gobierno de la Ciudad y la Universidad de Buenos Aires) no sólo pone en evidencia lineamientos estéticos fuertemente experimentales de las políticas culturales de fines de los 90 y de la década siguiente, sino también permite relativizar el supuesto papel innovador que los realizadores teatrales y la crítica especializada atribuyen casi exclusivamente a los espacios no-oficiales (poco adecuadamente llamados *teatros independientes*), replanteando así, indirectamente, la siempre abierta polémica sobre el rol que cumple y que debería cumplir el Estado en el marco de las actuales perspectivas globalizadoras. Por otra parte, la analogía entre museo y teatro que vertebraba los tres ciclos que nos ocupan despliegan otras respuestas a preocupaciones político-culturales concretas: al igual que los museos, la práctica teatral sistemática y altamente calificada pueden mejorar la imagen de una ciudad, intensificar su actividad turística, promover intercambios y proyectos sociales de alcances internacionales.

Además de todo esto, creo que, leídos en forma interconectada, los tres ciclos ideados por Viví Tellas devienen políticos en sentido más amplio, ya que intervienen en la discusión en torno del museo convertido en “paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas” (Huysen, 1994; 152). En efecto, por medio de la analogía con el museo y sus implicaciones (colección, exposición, instalación), Tellas avanza en términos éticos y estéticos con respecto a la polémica en torno de la función museal (teatral) en el marco de la cultura posmoderna, en la medida en que su proyecto inicial, *Museos*, alcanza exclusivamente los museos no artísticos, los menos valorados o, directamente, los más despreciados socialmente, los que se instalan –por oposición al arte– en la periferia de los museos prestigiosos, proponiendo reflexionar, a su vez, sobre las centralidades y las periferias que atañen no sólo al teatro, sino también a la cultura argentina.

Por medio de las analogías que subyacen en el triple ciclo que nos ocupa, Vivi Tellas parece referir a la institución *teatro* las preguntas que Paul Valéry (1960) se planteaba tanto sobre lo que nos motiva a asistir a un museo (¿la necesidad de instruirnos, de deslumbrarnos, de cumplir un deber o simplemente de satisfacer las convenciones sociales?) como sobre la actitud que debemos adoptar frente a lo que en ellos se exhibe (¿volvemos superficiales?, ¿comportarnos como eruditos?). Del mismo modo en que el museo es criticado por institucionalizar y ritualizar una veneración de objetos basada en la impotencia, el elitismo y la esterilidad y, al mismo tiempo, reivindicado por su capacidad de vitalizar la comunicación entre obra y espectador (Sánchez, 1999), el teatro de impronta posmoderna recibe similares denuos y encomios. Las analogías y las remisiones mutuas entre museo y teatro se expanden tanto como las posibles lecturas sobre sus múltiples significaciones.

Si la Biblioteca fue para Borges una productiva metáfora del universo, para Vivi Tellas, gestora y curadora del triple ciclo, el museo y su mundo pueden –¿por qué no?– establecer un modelo de autorreferencialidad, a través del cual el teatro habla de sí y de sus propios discursos teóricos y críticos; habla en última (o quizás, en primera) instancia, del arte y de los artistas y, por extensión, de la sociedad y de las instituciones en las que éstos se inscriben.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre y Alain Darbel (1969). *L'amour de l'art*, Paris, Editions de Minuit.
- de DIEGO, Estrella (1999). "Tener lo que falta", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 583, enero, 21-25.
- HUYSEN, Andreas (1994). "De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo", *Criterios*, La Habana, n° 31, 1-6, 151-176.
- MELOT, Michel (1996). "De l'ostentation à l'exposition", *Les cahiers de médiologie*, n° 1, primer semestre, 221-233.
- SÁNCHEZ, Ivette (1999). *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra.
- SENTÍS, Mireia (1997). "Un cuento chino. La crítica de arte en los mados de comunicación", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 561, marzo, 13-19.
- SOLANA, Guillermo (1997). "Por qué la crítica es tan aburrida" *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 561, marzo, 7-12.
- SOSA, Cecilia (2004). "Cuéntame tu vida", *Página 12*, Suplemento *RADAR*, 17 de octubre, 4-7.
- TRASTOY, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- VALÉRY, Paul (1960). "Le problème des musées", *Oeuvres*, vol.II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- VOUILLOUX, Bernadrd, (2001). "Discours du collectionneur, discours de la collection au XIXe. siècle", *Poétique*, n°127, septembre, 299-321.
- YAEGER KAPLAN, Alice (1990). "Working in the Archives", *Yale French Studies*, ["Readings the archive: On texts and Institutions"] n° 77, 103-116.