

Museos, teatro y liminalidad

TROMBETTA, Jimena Cecilia/ IAE-IHAAL-UBA- jimenacecilia83@gmail.com

Eje: Teatro y liminalidad. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: museos- teatro-liminalidad*

> **Resumen**

Para pensar la interacción liminal que se produce cuando el teatro aborda el museo, no sólo retomaremos la definición sobre liminalidad ofrecida por Victor Turner, sino también la perspectiva renovadora que Dubatti le dio al concepto, observando como lo liminal en el teatro se da por su propia naturaleza, en tanto que contiene en su acontecimiento elementos de lo dramático como de lo no-dramático, del mundo tangible, real. A su vez, como una de las funciones del museo es preservar, pensaremos el concepto de memoria tratado por Roger Chartier y Pierre Nora. Además, en lo particular nos interesa analizar cuales son los aspectos de la obra teatral que entra en tensión con la dinámica museística. Qué sucede con el espacio, con el tiempo, con la narración, con los espectadores y con los actores, son algunas de las preguntas. La estructura del artículo tendrá un primer apartado que aborde algunos puntos de la historia de los museos para recordar sus funciones y la transformación de ellas. Ya en la segunda parte del artículo pensaremos los aspectos mencionados. Por último aplicaremos el concepto de lo liminal a la construcción de la memoria. Todo este bagaje teórico será vinculado a una obra de teatro llamada *Eva un recorrido*; que fue dada en el Museo Evita en el año 2012.

> **Presentación**

Para pensar la interacción liminal que se produce cuando el teatro aborda el museo, no sólo retomaremos la definición sobre liminalidad ofrecida por Victor Turner, sino también la perspectiva renovadora que Dubatti le dio al concepto, observando como lo liminal en el teatro se da por su propia naturaleza, en tanto que contiene en su acontecimiento elementos de lo dramático como de lo no-dramático, del mundo tangible, real. A su vez, como una de las funciones del museo es preservar, pensaremos el concepto de memoria tratado por Roger Chartier y Pierre Nora. Además, en lo particular nos interesa analizar cuales son los aspectos de la obra teatral que entra en tensión con la dinámica museística. Qué sucede con el espacio, con el tiempo, con la narración, con los espectadores y con los actores, son algunas de las preguntas. La estructura del artículo tendrá un primer apartado que aborde algunos puntos de la historia

de los museos para recordar sus funciones y la transformación de ellas. Ya en la segunda parte del artículo pensaremos los aspectos mencionados. Por último aplicaremos el concepto de lo liminal a la construcción de la memoria. Todo este bagaje teórico será vinculado a una obra de teatro llamada *Eva un recorrido*; que fue dada en el Museo Evita en el año 2012.

› ***Sobre la historia de los museos: de lo tradicional a lo disruptivo***

La historia de los museos, de acuerdo al estudio de Francisca Hernández Hernández, se la podría datar con la exposición de las riquezas saqueadas de Babilonia por los Elamitas quienes los trasladaron a su tierra y los exhibieron en 1176 a.c.. A su vez, para comprender el origen de los museos hay que observar tanto la importancia del Coleccionismo como de la Ilustración. El primero instalado a partir de las monarquías absolutas en Europa y el segundo culminado en la Revolución francesa y la creación del Louvre en 1793. Hasta aquí podríamos ver prácticamente un divorcio entre el Museo y las prácticas teatrales, sin embargo vale señalar que por ejemplo la religión cristiana le dió a sus pinturas elementos narrativos y que un artista como Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) lograba captar las experiencias religiosas por medio de la representación de los gestos de sus figuras, de acuerdo a la perspectiva de Erich Gombrich (2016).

La mutación de los museos fue a su vez avalada por hechos artísticos disruptivos, tales como el mingitorio, un ready made exhibido y firmado por Marcel Duchamp en 1917, declarado obra de arte por el propio ideólogo quien la llamó *La fuente*. El cuestionamiento sobre la originalidad de la obra, su aura y su reproductibilidad quedan por fuera de este ensayo, y lo que queremos destacar es que este hecho fue acompañado posteriormente por la Comisión Internacional de Museos creada en 1946, que en su afán de definir qué es un museo comienzan a dar postulados amplios que se renuevan con el paso del siglo XX¹. Esencialmente la amplitud de la definición abarca desde espacios cerrados hasta parques o cualquier institución que se ocupe de preservar lo que tenga valor artístico, histórico, científico y técnico. Ya en 1960 retornan los actos disruptivos impulsados por las vanguardias y comienzan a utilizar estos espacios como reflejos de la sociedad moderna.

De este modo podemos observar junto a Hernández Hernández que los museos pasan de ser “asilos póstumos”, “mausoleos” o “santuarios” a espacios de “estudio e investigación” (1992, p. 87). Lo

1

interesante es comprender que dentro de la historia del museo se le ha brindado diversos conceptos tales como “el museo “gabinete de investigación”, en el mejor de los casos defensor del Patrimonio material; el museo comunicador y didáctico; y el museo escaparate, infraestructura, exposición, instalación, el museo-arquitectura” (Zoreda, 1988, p.3) Debemos aclarar entonces que de acuerdo a esta categorización nosotros pensaremos el teatro aplicado en un tipo de museo que responde a un edificio. En este sentido dejamos de lado, por ejemplo las posibles intervenciones teatrales en los eco-museos. A su vez agreguemos que es necesario recortar las perspectiva del análisis debido a la complejidad de la historia de los museos y de la diversidad en el modo de exponer el arte, la historia o preservarles.

¿Y qué pasaría si el teatro se instala en el museo?

La breve historia expuesta sobre los museos, da a grandes rasgos como deviene de un espacio hermético a un espacio penetrado por prácticas artísticas que hacen estallar la tradición y cuestionan sus valores culturales y auráticos (Benjamín, 2015). Actualmente consideramos junto a Luis Caballero Zoreda (1988) que los conflictos dentro de los museos comienzan dentro de sus salas y se agudizan en sus bambalinas. Cómo organizar la documentación, cómo comunicarla, cómo ordenar, son algunas de las preguntas que se hace Zoreda (1988, p.1).

Esta es una de las preguntas que nos hacemos al momento de pensar el teatro dentro del museo. Qué tipo de registro queda de las obras teatrales realizadas dentro de un museo. Nosotros consideramos que -como el acontecimiento posee varios niveles liminales que vamos a mencionar- el registro sea fotográfico, en video, o en programas va a dar por resultado un paratexto que coquetea con ambos lugares el teatral y el del museo.

Los niveles liminales que queremos mencionar son:

1. el aspecto temporal
2. el aspecto espacial
3. el aspecto narrativo
4. el aspecto actoral
5. el aspecto de espectación.

Nos referimos al aspecto temporal tomando como referencia la idea de un tiempo dramático clásico que implica un código preestablecido de espectación. En este sentido, la duración del espectáculo en un teatro de caja a la italiana implica un tiempo hermético, por el contrario el hermetismo de la duración en las

obras llevadas a los museos puede ser quebrada, en tanto que el material usualmente es armado para contener una diversidad de miradas. Con esto no queremos decir que el teatro realista y encajado en el inicio-nudo-desenlace no pueda contener miradas diferentes, sino que estas en la constitución de su estructura buscan ser normativizadas. Por su parte, los espectáculos llevados a los museos rompen esta normativa, en tanto que el espacio habilita la movilidad libre del espectador, y por ende la decisión sobre la duración del espectáculo independientemente de la expectativa del mismo. En este sentido, el espectador se encuentra en la disyuntiva de aceptar el tiempo teatral o no. Es aquí donde se juega lo liminal.

Ahora bien, como podemos observar el razonamiento de este párrafo nos hace comprender que los aspectos se entremezclan y que lo liminal, es decir ese espacio fronterizo entre lo dramático y lo no-dramático (Dubatti, 2016), ese cambio de status (Turner, 1988), etc., se encuentra en cada aspecto, en la globalidad del acontecimiento tanto teatral como museístico. El aspecto espacial, está dado por la disposición arquitectónica, pero también por la utilización que el espectador hace de aquella. Aquí se suma una frontera más. Sabemos como espectadores que estamos viendo una obra en el espacio de un museo, sin embargo, una de las funciones de lo que determina la categoría de museo, que trasciende lo arquitectónico, se desdibuja. Una de las funciones es preservar, pero cuando lo teatral se inmiscuye en su lugar la desarticula. Entonces el espacio pasa a ser un lugar liminal, su espacio es teatral, no conserva el acontecimiento (con la salvedad del registro mediante otro dispositivo), pero vamos a proponer que su tiempo es museístico, en tanto que depende del espectador, que no necesariamente se mantendrá en comunión, en convivio.

En este sentido el espectador puede ser uno de teatro que intente con su espectación conformar un tiempo mancomunado, o, uno de museos tradicionales que decidirá como espectador emancipado (Ranciere, 2010) cortar la espectación independientemente de la duración de la escena. Si es cierto que la obra puede proponer un tiempo delimitado y en esta línea el espectador emancipado será frustrado si pretende una continuidad en su contemplación. Por su parte, hay otro elemento de lo espacial que implica un divorcio de las prácticas dentro del museo, me refiero a las instalaciones. Más allá de que una instalación pueda incorporar alguna performance dentro de su estructura, permanece dentro del museo por un período de tiempo específico, no así las obras. Estas se montan y se desmontan, su sistema sigue funcionando teatralmente.

Los otros dos aspectos que mencionamos, el actoral y el narrativo nos interesan particularmente porque también se puede encontrar aspectos liminales en ambos. Para abordarlos vale recordar dos puntos. Por un

lado, Peter Szondi (1994) mencionaba que el teatro dramático era aquél que retomaba determinados procedimientos del realismo donde la ilusión de contigüidad con la vida debía mantenerse, y donde el artificio teatral debía ocultarse. Dubatti cuestionaba y señalaba que la creación de todo el universo teatral no radicaba exclusivamente en lo dramático sino que dentro de aquél también coexistía lo no-dramático, punto que mencionaba como el aspecto liminal dentro de todo teatro, incluso del realista. Entonces la construcción de una narración que se lleva a escena en un museo expone, por la naturaleza del espacio, el artificio de representación, en ningún momento intenta borrar las características que priman en el lugar. Lo no-dramático sale a relucir.

Los actores van a funcionar muchas veces como guías del museo o como menciona Silvia Burgos, Gabriela Pedernera y Natalia Zabala (s/d), como guía-performer que debe seducir al espectador para que quiera continuar la recorrida y sus materiales (así denominan estas autoras a los objetos que yacen en el espacio) En este sentido no existe una ilusión de realidad, su poética no es el realismo, en tanto que la performance que lleven adelante los actores refiere a objetos reales no a mimesis de ellos. En última instancia lo que los puede introducir en lo dramático es el espacio-tiempo ficcional que proponga la obra. Entonces lo escenográfico usualmente proviene de los materiales del museo². Así, lo liminal se halla en los objetos, referencias al pasado que el espectador visita como estímulos para la memoria colectiva. Estímulos que reafirman lo aprendido desde los saberes históricos o los recuerdos, (de acuerdo a si está enfrente un agente parte de la historia o alguien por fuera de ella).

¿Y cómo se conforma la memoria en este mundo liminal?

A partir de este título es que queremos poner en valor la importancia que juega la construcción de la memoria desde el museo y desde el teatro. Por esto comprendemos que ambas partes comienzan a crear un espacio fronterizo que descansa entre la documentación y como ésta se lleva a escena o se incorpora en las obras ficcionales.

Roger Chartier (2007) plantea que

La brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más, y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado, permitieron el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como una escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción. (Chartier, 2007, 22)

2

Hacemos la salvedad que no queremos decir que no existan casos de obras que se lleven a escena con sus propios objetos e incluso que hasta armen en una sala una pequeña caja a la italiana, pero en ese caso si es una obra de teatro puesta en un museo sin un criterio de interacción con ese espacio no genera ningún tipo de juego liminal.

La ficción, lo dramático vienen a formar un lugar para asilar la memoria por fuera de los parámetros científicos de la historia, se desplazan de la realidad del documento a la mitificación del mismo. Entonces, tal como expresa Pierre Nora,

Sólo se habla de memoria porque no hay más. La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento en el que la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero en el que el desgarramiento despierta aún bastante memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación. (1984, s/d)

Desde nuestra perspectiva como el Museo se compone muchas veces de documentos, o registros de los que se puede nutrir el historiador, entendemos que el espacio museístico es a la documentación, lo que el teatro es al recuerdo. Consideramos que unidos conforman y recrean la memoria colectiva, pero su dinámica varía de acuerdo a su lógica generacional. Con esto queremos decir que un teatro que desde la ficción busca recrear hechos del pasado, recrea, recuerda, ampara un espesor fantasmagórico (Carlson, 2009) que refiere a un recuerdo, a un nuevo pasaje por el corazón. Y si ese espesor es evidenciado mediante documentos alojados en un museo, existe un constante ejercicio de memoria para aquellos espectadores que se ubiquen dentro de la generación que vivió dicha historia. Para quienes no lo hayan vivido la conjunción de ambos registros es diferente. Los documentos serán solo registros históricos, que en este caso la ficción le querrá hacer recordar imaginariamente, casi como un acto solidario para mantener la memoria colectiva, para sostener ese espesor fantasmagórico. Este puede tener referencia solo en los discursos y testimonios de las generaciones anteriores. En ambas experiencias lo liminal se halla entre lo ficcional y los elementos que pueden referir a una historia o a un recuerdo de la realidad pasada.

¿Un recorrido sobre Eva o como combinar objetos memoriales con ficción?

Uno de los casos a pensar es *Eva un recorrido* (2012) de Andrea Castelli. Este material se concentró en abordar desde la danza el mundo de Eva Perón³ a partir de los objetos que se pueden encontrar en el Museo Evita⁴.

“La intervención coreográfica **Eva, un recorrido** que se articula con la conmemoración del 60° aniversario del fallecimiento de Eva Perón y los 10 años de la creación del Museo, es un collage de momentos de la vida de Evita relacionados con la organización temática y cronológica que este ámbito ofrece. La performance se propone como una visita guiada, a través de la danza por la intensa historia de quien fuera nombrada Jefa Espiritual de la Nación. Evita, Cholita, Negrita, la Señora, María Eva, la Yegua, Evita Capitana, Santa Evita, Abanderada de los humildes, amada, odiada, jamás ignorada. Eva que se despliega en músicas e imágenes a lo largo del trayecto por las salas del Museo. Símbolo de lucha, mito, revolución. **Eva, un recorrido** consiste en la puesta en valor del espacio a partir de la intervención coreográfica utilizando los diferentes géneros que las danzas populares ofrecen y en este caso además, de la mano de la figura de una mujer emblemática para la vida política, social y emocional de nuestra nación.”
<https://evaunrecorrido.wordpress.com/about/>

La cita, que proviene del site de la obra, nos da la pauta del vínculo que se generó entre el espacio y la intervención coreográfica tal como lo menciona la propuesta. Lo que nos interesa destacar es que podemos ver los aspectos liminales expuestos en el apartado teórico: el espacial, temporal, actoral, narrativo, y de espectación. Nuevamente, los cinco se entrelazan en el análisis.

En cuanto al espacial, podemos dilucidar que el collage estaba en función de las posibilidades que brinda el museo. De esta manera, el recorrido o la visita guiada, buscaba destacar cada uno de los salones en los que se hallaban los objetos que Eva utilizó, esta vez no conformando una ilusión de realidad, sino preservados en las vitrinas que el espectador podía apreciar independientemente de la atención que diera al espectáculo coreográfico. La tensión entre lo dramático, lo ficcional y lo no-dramático, es decir la realidad que irrumpe en la ficción y responde a un espacio tiempo real y no virtual, se hacía presente de modo constante. Esta característica fronteriza era exacerbada por tratarse de un personaje histórico, tal como mencionamos en “Otra opción de liminalidad: entre lo dramático y lo no-dramático de un personaje histórico en escena” en *Poéticas de liminalidad en el teatro* (Dubatti, 2018). Y se potencia su carácter

Eva Perón fue una actriz y política, mujer de Juan Domingo Perón, a la que se reconoció por su acción social en el período peronista que fue desde 1945 hasta 1952, año en que muere enferma de cáncer. Se le atribuye la creación del Partido Peronista Femenino, la creación de la Fundación Eva Perón, múltiples programas de contención social y el impulso del voto femenino en Argentina.

El Museo Evita comenzó sus actividades el 26 de julio de 2002, conmemorando el 50 aniversario de la muerte de Eva Perón. El edificio en el que ahora funciona el museo había sido construido por Estanislao Pirovano en 1923. En 1948 fue adquirido por la Fundación de Ayuda Social María Eva Duarte de Perón que instaló el Hogar de Tránsito número 2 con la finalidad de contener mujeres en situación de carencia hasta que se les encontraba vivienda y trabajo. El mismo funcionó con ese espíritu social hasta el golpe de estado de 1955. Luego el edificio pasó a formar parte del estado hasta que en 1999 lo declararon de interés nacional y en el 2000 de interés cultural y patrimonio histórico.

liminal por que el museo se propulsa exactamente como espacio contenedor de la memoria. Sus objetos son documentos que avivan la memoria y la reconstruyen.

Entonces este espectáculo cumple con esa tensión entre lo efímero de la coreografía, de lo teatral, y lo que se preserva. De este modo, lo temporal también juega con un aspecto dramático y no dramático, y así incide en las acciones activas de este tipo de espectador. En la función a la que asistimos, los actores-bailarines-guías trataban de contener el tiempo con relación a su perfil teatral. Sin embargo, los objetos, los cortinados, el mobiliario y las vitrinas con libros sobre Eva, sus vestidos que se podían encontrar retrasaban el pasaje de una sala a otra, mostrando justamente la tensión temporal que ocasionaban ambos espacios. En este sentido, el aspecto narrativo de la obra vinculaba la historia del museo con el vestuario que utilizaban los bailarines, y las múltiples Evas que aparecían en escena. La coreografía visitaba partes de la vida de Eva Perón con diversos bailes acompañados de los ritmos propios de la época. Así las bailarinas podían asimilarse a la figura de Eva o a mujeres de la época, utilizando el vestuario marcado por la moda de aquél contexto histórico. A su vez la coreografía reservaba un espacio para recordar la vida de Eva como actriz y la escena del balcón en el famoso abrazo a Perón. Esa escena se dramatiza en uno de los balcones que dan al patio central del museo. Así conviven el espacio no dramático que igual refiere a una época de la vida de Eva, y el espacio dramático construido por Andrea Castelli.

A modo de cierre

Hemos visto que determinadas prácticas teatrales, que en muchos casos se las ubican como performances, viene a establecer un espacio-tiempo liminal dentro de los museos. De esta manera vimos como ese lugar fronterizo pone en tensión no solo lo espacio-temporal, sino también el papel del actor y la actividad de espectáculo. Conformando de este modo una narrativa abierta a las decisiones del espectador. En esa misma línea la construcción de una memoria sobre los elementos que brinda el museo, pasan a interactuar con la ficción que ofrezca lo dramático y con la generación de la que provenga el espectador. De este modo una obra coreográfica como *Eva, un recorrido*, viene a demostrar las lógicas que hemos descrito.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Estética de la imagen : fotografía, cine y pintura*, Buenos Aires : la marca editora, 2015.
Burgos, Silvia, Pedernera Gabriela y Natalia Zabala, "Performance y Museos: la teatralidad como herramienta en la educación no formal" | Jornadas de estudios de las Performances, UNC, s/d. Disponible en : <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/2387>

Caballero Zoreda, Luis, Teoría general del museo. Sus funciones. Anabad, XXXVIII, 1988, num 3.

Carlson, Marvin, El teatro como máquina de la memoria, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009

Chartier, Roger, La historia o la lectura del tiempo, Barcelona: Gedisa, 2007.

Dubatti, Jorge, Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada, Buenos Aires,: Atuel, 2016.

Gombrich, Erich, H., La historia del Arte, Nueva York: Phaidon 2016.

Hernández Hernández, Francisca, Evolución del concepto Museo, Revista General de Información y Documentación, Vol. 2(l), 85-97. Edir. Complutense, Madrid, 1992.

Nora, Pierre, "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares", Les Lieux de Mémoire; 1: La République Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

Ranciere, Jacques, El espectador emancipado, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

Szondi, Peter, Teoría sobre el drama moderno. Tentativas sobre lo trágico. Barclona: Destino, 1994.

Trombetta, Jimena C. "Otra opción de liminalidad: entre lo dramático y lo no-dramático de un personaje histórico en escena" en *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Lima: Ensad, 2018.

Turner, Victor "Liminalidad Communitas", El Proceso Ritual. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. 1988.

Fuentes

<https://evaunrecorrido.wordpress.com/about/>

Obras

Eva, un recorrido, Andrea Castelli, 2012.