

## Referencias bibliográficas

- Álvarez, J. C. (2001, marzo 28) *Ponencia como Director del Museu Nacional do Teatro de Lisboa en las mesas redondas de la exposición Objetos de Teatro*, Objetos de Patrimonio, EN: Folleto de exposición pp.8-16.
- Guerra Cotta, A. (2011) *Archivología musical. Conceptos, principios, futuro*. EN: Fornaro, M. (Ed.) Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay (pp. 15-36). Montevideo: Comisión Sectorial de Educación permanente, Universidad de la República. Disponible en: [https://www.academia.edu/7547581/LOS\\_ARCHIVOS\\_MUSICALES\\_EN\\_URUGUAY\\_sobre\\_las\\_relaciones\\_entre\\_Musicolog%C3%ADa\\_y\\_Archivolog%C3%ADa](https://www.academia.edu/7547581/LOS_ARCHIVOS_MUSICALES_EN_URUGUAY_sobre_las_relaciones_entre_Musicolog%C3%ADa_y_Archivolog%C3%ADa)
- Echarri, M y San Miguel E. (2004) *Vestuario Teatral, Cuadernos de Técnicas Escénicas*. Madrid: Ñaque editora.
- Fornaro, M. (2011) *Los archivos musicales en Uruguay: sobre las relaciones entre Musicología y Archivología*. EN: Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay (pp. 59-88). Montevideo: Comisión Sectorial de Educación permanente, Universidad de la República. Disponible en: [https://www.academia.edu/7547581/LOS\\_ARCHIVOS\\_MUSICALES\\_EN\\_URUGUAY\\_sobre\\_las\\_relaciones\\_entre\\_Musicolog%C3%ADa\\_y\\_Archivolog%C3%ADa](https://www.academia.edu/7547581/LOS_ARCHIVOS_MUSICALES_EN_URUGUAY_sobre_las_relaciones_entre_Musicolog%C3%ADa_y_Archivolog%C3%ADa)
- Paz, M. (2001, marzo 28). *Ponencia como Comisaria de la Exposición "El teatro de los pintores" del Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en las mesas redondas de la exposición Objetos de Teatro*, Objetos de Patrimonio, EN: Folleto de exposición p. 26.
- Percovich, M. (2007, abril-mayo). *Texto de la exposición El vestuario es el teatro*. Montevideo: Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), Teatro Solís. Disponible en: <http://www.teatrosolis.org.uy/imgnoticias/201203/19808.pdf>
- Ricoeur, P. ([1985]2003). *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores.

**Abstract:** We propose to present the works developed over ten years with the execution of different projects based on cataloging criteria for the organization of costume storage.

The aim is to review theory and practice, show references and present the current situation with their future perspectives. Give account of the possibilities that are open to research in an environment in which interdisciplinary enrich. Each garment intended for the scene, after its functional use has accumulated memory of the activity -ephemeral- of the performing arts. An adequate treatment of this kind of objects allows recovering informational value.

**Keywords:** Performing arts - research - archive - theater production - costumes

**Resumo:** Se apresentam os trabalhos desenvolvidos ao longo de dez anos com a execução de diferentes projetos com base em critérios de catalogação para a organização do armazenamento de figurinos.

Repassamos teoria e prática, mostrámos referências e a situação atual com suas perspectivas de futuro.

**Palavras chave:** Artes cênicas - pesquisa - arquite - produção teatral - figurinos

<sup>(\*)</sup> **Claudia Coppetti:** Diseñadora de moda egresada de la Peter Hammer's Academy (Montevideo). Encargada del Espacio de documentación didáctica, y Docente de Diseño y de Realización de vestuario en la Escuela de Arte Dramático (EMAD, Montevideo).

<sup>(\*\*)</sup> **Sergio Marcelo de los Santos:** Diseñador teatral egresado de la Escuela de Arte Dramático (EMAD, Montevideo). Especialista en Gestión Cultural en la Universidad de la República (UdelaR/ Montevideo).

<sup>(\*\*\*)</sup> **Isabel Mañosa:** Diseñadora en el área textil (Centro de Diseño Uruguay) y de moda (Peter Hammer's Academy, Montevideo). Forma parte de "Materiateca Viva", plataforma de investigaciones en materiales textiles.

<sup>(\*\*\*\*)</sup> **María Laura Zorrilla:** Diseñadora teatral especializada en vestuario e iluminación egresada de la Escuela de Arte Dramático (EMAD, Montevideo).

## Prácticas de lo real en escena

Denise Cobello <sup>(\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

**Resumen:** Las prácticas de lo real tienen un lugar central en el circuito teatral de Buenos Aires. La escena deviene el espacio ideal donde poder cuestionar lo real, exhumar archivos y documentos, repensar las relaciones entre actores y espectadores, problematizando el tiempo y el espacio de la representación y favoreciendo el cruce entre lo real y la ficción.

**Palabras clave:** Escena – teatro – tiempo – espacio – realidad – ficción – actor – espectador - performance

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 179]

A través de este trabajo propongo dar cuenta de prácticas emergentes en el teatro porteño de los últimos años ligadas a la hibridación de formas y, particularmente, al

cruce entre teatro y performance. Asocio estas prácticas con la noción de lo real desde una perspectiva lacaniana y en diálogo con aportes provenientes del campo de

la lingüística, como las reflexiones en torno a la noción de performatividad de Austin (1970) o Derrida (1972). A partir de una mirada estética de lo performativo presentarse un *corpus* de obras que da cuenta de este fenómeno a través de poéticas innovadoras que trasgreden límites en busca de la hibridación de formas y la subversión de las estructuras binarias.

Pretendo asimismo tender un puente con lo social, cruzando estas reflexiones formales con las nociones de consenso y disenso estudiadas por Rancière (2008) ya que considero importante reflexionar acerca de qué es lo que hace posible que, en un momento histórico específico y no en otro, emerja un modo de acción disruptivo frente a prácticas tradicionalmente asumidas.

Esta investigación surge de observar en el teatro de Bs. As. de los últimos años, numerosas propuestas que se interesan por el diálogo entre lo real y la ficción, que presentan en escena documentos, archivos del pasado y en las que se busca reemplazar la representación mimética por el acontecer de una acción, alterando así las relaciones entre actores y espectadores y poniendo en crisis la noción de representación. Los artistas productores de estas poéticas específicas, entre los cuales puedo mencionar a Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi y más tarde Vivi Tellas, Mariano Pensotti, Federico León, Lola Arias, entre otros, se comprometen desde la experimentación en una búsqueda que involucra el cuerpo y que hace surgir en muchos casos lo real en escena.

Para poder hablar de lo real en teatro debemos tener en cuenta la tradición existente en torno a esta búsqueda. Por ejemplo las categorías ya muy desarrolladas sobre todo en Europa de teatro documental y teatro de lo real. Para hacer un recorrido breve en la historia de estas categorías se puede decir que el teatro documental tiene sus orígenes en Alemania con el *Teatro Político de Erwin Piscator* (1976). Su primer espectáculo, *A pesar de todo*, presenta documentos desde la base misma del texto y de la representación. Esta introducción de elementos de la vida real en la representación tenía que ver en la época con una función política y buscaba mostrar la realidad del mundo (y de la guerra) en escena, a fin de establecer un lazo directo entre el individuo y la historia. El teatro de Piscator (1976) fue uno de los primeros en poner en práctica los principios del montaje demostrativo, mezclando una obra ficcional tradicional con imágenes documentales tales como diálogos reales, textos de diarios, textos de afiches, sentencias, etc. En continuación con esta búsqueda, en los años 60 nace el Teatro Documental de Peter Weiss (1968). Una de sus obras más relevantes fue *La indagación* en la que se evocaba el juicio a los responsables de los campos de exterminio de la Alemania Nazi. Weiss asistió a estos juicios para poder reconstituir los testimonios directamente. Su propuesta escénica, por más radical que sea para la época, está basada en un texto. La recopilación de estos fragmentos, su selección y articulación tienen que ver con elecciones realizadas por el autor, lo que confiere a la obra un carácter dramático y ficcional. En línea con esta idea, Weiss (1968) define el Teatro Documental como un sub género realista. Existen entonces dentro de este tipo de teatro diferentes propuestas: aquellas en las que el autor se permite inventar un poco más allá de los hechos reales concretos, donde lo

real es ficcionalizado pero sin exceso de lirismo; aquellas en las que el autor intenta compartir la realidad de manera fiel, interviniendo lo menos posible y aquellas en las que el autor se permite una reescritura de los hechos vividos poetizando lo real.

Años más tarde en Francia, surge la categoría Teatro de lo Real estudiada por Maryvonne Saison. En su trabajo afirma:

El Teatro de lo Real (...) se aleja de toda intención figurativa mimética y más generalmente de todo criterio de 'referencia'. Este teatro no se caracteriza entonces por una voluntad de manifestar una referencialidad social o política o, en todo caso, si la función referencial está presente, no se trata más de denunciar/transformar la realidad, se trata de hacer el duelo (Saison, 1998, p. 14).

Siguiendo estas reflexiones comprendemos la necesidad del teatro contemporáneo de expresar el caos de un real fragmentado, compuesto por múltiples elementos heterogéneos y a veces también contradictorios. Lo real irrumpe la escena en forma de testimonio presentando una presencia directa, sin referencialidad o poca. El testimonio no aparece aquí, en tanto prueba o ejemplo social, sino que busca solo dar testimonio de sí mismo. Artistas de la actualidad del teatro europeo como Milo Rau, Rimini Protokoll o Jérôme Bel, son herederos del Teatro Documental y del Teatro de lo Real, cada uno con sus características propias.

En Argentina, el teatro de base documental comienza a desarrollarse a finales del siglo XX y dentro de varias líneas. Haciendo foco en la línea que se desprende del realismo y que es en la que nos centraremos específicamente en este trabajo, podemos encontrar artistas como Lola Arias o Mariano Pensotti, solo para nombrar dos ejemplos pero teniendo en cuenta que podemos encontrar algunos más, y específicamente obras como *Mi vida después* (2009) y *Campo minado* (2016) de Arias o *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015) y *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017) de Pensotti.

El desarrollo y las transformaciones que sufrieron a lo largo de los años estas categorías, teatro documental y teatro de lo real, ayudan a repensar hoy en día la noción de lo real en las artes escénicas aunque requieren una actualización que contemple los elementos provenientes de la performance reconocibles en cierto teatro contemporáneo. Por lo tanto, redefinir la noción de lo real en estos términos para aplicarla a las obras mencionadas anteriormente, que no son fácilmente abordables, se las puede pensar desde el cruce entre teatro y performance. Para definir lo real, teniendo en cuenta que es un término amplio que puede suscitar controversias, nos apoyaremos en el tratamiento que se ha hecho a partir del siglo XX y más precisamente con las reflexiones de Lacan en torno a esta noción. En la Clase 5 del Seminario 11, Lacan afirma que lo real no puede representarse, que existe "más allá de la insistencia de los signos" (Lacan, 1995, p.62). Y lo mismo ocurre en el arte, "detrás de la imagen está la mirada del artista, el objeto, lo real, con lo que el pintor en cuanto creador (...) entabla un dialogo" (Foster, 2001, p. 145). En este trabajo comento respecto a las prácticas de lo real, retomando el término acuñado por el teórico

español José Antonio Sánchez pero llevando la reflexión solo a algunos aspectos de los ya desarrollados por este autor, sobre todo lo que respecta a esos signos que desde un punto de vista laciano, no pueden representarse y existen por fuera de cualquier sistema representacional. Entendemos entonces la idea de práctica de lo real como un acontecimiento o una acción que se dirige directamente a la sensación de los espectadores desarticulando la ilusión escénica y la representación en beneficio de una presencia inmediata. Este acontecer interrumpe la ilusión teatral y la escena es dominada por una acción que surge sin mediación, pero no sin marco, hecho que intentaremos demostrar a lo largo de este trabajo.

La hipótesis que guía este trabajo es que las prácticas de lo real y el fenómeno del acontecimiento aparecen en escena a través de formas híbridas provocando quiebres y fisuras en el sistema representacional tradicional que movilizan la sensibilidad del espectador aboliendo la distancia estética.

Lo real entonces va a estar ligado principalmente al hacer, elemento fundamental que la performance va a aportar al teatro. De acuerdo con Schechner (2000), toda performance implica tres operaciones: ser, hacer y mostrar lo que se hace. En este sentido, la performance remite a la noción de performatividad que valora la acción en sí misma por encima de su valor mimético. Las investigaciones lingüísticas de Austin (1970) fueron las primeras en desarrollar este concepto a través de los verbos performativos, verbos que realizan una acción. El aporte de Austin (1970) consiste en una incipiente ruptura con la teoría representativa del significado; ya que, para *La Teoría de los Actos de Habla*, comunicar no sería transmitir o hacer presente una idea previa, sino que tiene más que ver con una fuerza –performativa– que no existe con anterioridad a la emisión de un enunciado. Posteriormente Derrida (1972) vuelve sobre la finalidad de la acción performativa focalizando en las nociones de éxito o fracaso desarrolladas por Austin (1970) y planteando que la obra performativa puede o no alcanzar el objetivo buscado, es decir, puede o no ser efectiva. El acto performativo no está condicionado por el contexto.

La oposición éxito/fracaso de la ilocución o de la perlocución parece pues, aquí, muy insuficiente y muy derivada. Presupone una elaboración general y sistemática de la estructura de elocución que evitaría esta alternancia sin fin de la esencia y del accidente. (Derrida, 1972, p. 365)

Por medio de esta reflexión, Derrida (1972) logra sacar a la performatividad del campo exclusivo de la lingüística para trasladarla como herramienta teórica a otros campos como el del teatro. Según su teoría, el signo teatral continúa siendo decodificable pero su sentido es a menudo resultado de la relación escénica más que de un referente preexistente.

Como vimos hasta aquí el teatro performativo se caracteriza, desde el punto de vista de la obra, por poner en cuestión los postulados que quieren que el teatro esté indefectiblemente ligado a la imitación de una acción y apelar al acontecer de una acción para hacer surgir lo imprevisible. Un ejemplo de esto podemos ver en *Mi vida después de Lola Arias* (2009), un espectáculo en el que

el acento está puesto justamente en el acontecimiento: la sucesión de presentaciones biográficas y acciones performativas. Este lugar dado al presente exige un constante anclaje en el aquí y ahora de la representación. La acción cobra fuerza en su presente produciendo un movimiento que como dice Deleuze es “capaz de emocionar al espíritu, fuera de toda representación” (Deleuze, 2002, p. 16). Estos signos, estas acciones performativas apelan a la inmediatez de la presencia produciendo una suerte de suspensión del proceso semiótico, operando al límite de lo simbólico, en el acontecimiento puro, y produciendo por consecuencia una distancia del signo con su referente. Entonces cabe preguntarse qué ocurre exactamente desde el punto de vista de la recepción.

Para analizar esto es necesario pensar la noción de representación y la crisis que sufre desde comienzos del siglo XX. Hasta el momento la representación había permitido al hombre hallar una bisagra entre su universo real y su universo imaginario asumiendo a su vez un universo simbólico infinito. Uno de los primeros que tuvo que ver con la puesta en crisis de la representación fue Brecht. La escena interrumpida brechtiana consistía en romper la ilusión instalada en el individuo. Aparecía entonces una doble dimensión de los elementos escénicos: la dimensión real del actor, del escenario, de la construcción teatral en su conjunto y la simulada. Pero de todas formas, tanto para Piscator como para Brecht lo real era funcional a la representación y actuaba siempre desde dentro del sistema representacional. Por su parte, Antonin Artaud, fue uno de los primeros en plantear la incapacidad del teatro para hacer creíble lo que ponía en escena, afirmaba que lo importante no es la reproducción de una realidad (dramática), sino la realidad de la acción escénica misma. Artaud decía que “el teatro debe ofrecernos ese mundo efímero, pero verdadero, ese mundo paralelo al real” (Sánchez, 2008, p. 105). Verdadero ya no es lo mismo que real o realidad pero sería una vía alternativa donde encontrar lo real. Artaud aludía al hecho de romper con la recepción pasiva y aspiraba a una recepción intelectual en la que estaban incluidos los sentidos. Uno de los primeros grupos en llevar a la práctica los principios Artaudianos fue el Living Theatre en 1946. En sus creaciones se ve una clara renuncia a la ficción y a la representación apostando por la fuerza performativa del presente, el real inmediato que hace surgir acontecimiento. La teórica francesa Josette Féral (2003) acuerda con el proyecto Artaudiano del teatro como evento, ya que según ella “no se va al teatro a ver sino a participar”. De esta forma, el espectador adquiere una implicación real en el acontecimiento escénico. Erika Fischer-Lichte (2011), por su parte, afirma que el cuerpo constituye el punto de partida de la experiencia del mundo y que es este un espacio expresivo, origen y receptáculo de sensaciones y fuente de percepción y de información. Fischer-Lichte (2011) desarrolla la noción de corporización para pensar un espectador que funciona como generador de dramaticidad. Esto quiere decir que la obra de arte es el resultado del encuentro, un sistema de signos a la deriva, como bien definió Bernard Dort (1988), que se van a construir en la interacción con su receptor.

Dentro de este sistema de signos emancipados, a la deriva, es que surge el acontecimiento o la acción performativa que hace aparecer lo real, lo material, la pura expe-

riencia sensorial y que se desprende por un momento del lenguaje, o sea, que interrumpe en cierta medida el procedimiento semiótico y permite que surja un momento de puro presente. La emergencia del acontecimiento refuerza la crisis de la representación, intentando suprimir toda referencialidad del signo gracias a la fuerza de la inmediatez de la acción y de su extrema presencia. Pero no podemos olvidar que estos momentos performativos, estos acontecimientos suceden siempre y necesariamente dentro de un marco de teatralidad que define el hecho artístico. Para entender la teatralidad es necesario poner el foco en la mirada del otro. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un otro que mira. Se trata además de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando. Por ejemplo, si pensamos en el espectáculo de Pensotti (2015) *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*, la utilización de máscaras y disfraces exige la mirada del otro como diferente, habilitando un nuevo espacio que el cotidiano, es decir que se instaure un afuera y un adentro de la teatralidad. Por lo tanto, siguiendo las reflexiones de Josette Féral (2003) y de Oscar Cornago Bernal (2014), podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona o situación que se exhibe consciente de ser mirada. Esta mirada teatralizante delimita un espacio y un tiempo preciso, en los que tiene lugar esa acción, descubierta en su proceso de puesta en escena. Ya no se trata de representaciones entendidas desde sus resultados exteriores, sino desde sus funcionamientos internos, desde sus juegos de inestabilidades y vacíos, desde su mecanismo mismo. La teatralidad le da encuadre al acontecer de la acción volviéndola observable como obra de arte. Por lo tanto, toda acción performativa producida en escena debe leerse siempre sobre un fondo de teatralidad porque es gracias a este fenómeno que se crea el encuadre necesario para el reconocimiento de la dimensión artística y estética de la escena. Volviendo al cruce entre teatro y performance que mencioné al principio, creo que un ejemplo claro que ilustra esto es el accionismo vienes de los años 60, acciones en las que los artistas atacaban su propio cuerpo eliminando de esta forma la condición de alteridad y haciendo surgir lo real. La acción aparece por fuera de las reglas y los códigos tradicionales de representación y es por esa razón que no puede percibirse como simulacro. Pero aun así la teatralidad persiste permitiendo que el espectador pueda leer esta acción como una obra de arte.

Por otro lado, y para terminar, creemos que es importante preguntarse acerca del contexto de producción del que emergen estas propuestas artísticas, es decir qué relaciones establecen con el pensamiento estético y político del momento. Si volvemos a los ejemplos mencionados de Arias y Pensotti encontramos que estas obras portan elementos que permiten entender la aparición de lo real en escena en relación a su contexto de producción. Por un lado, observamos que trabajan desde un punto de vista formal, a partir de dispositivos escénicos que repercuten y contaminan la actuación, las cintas transportadoras en Pensotti, la mesa de trabajo y las proyecciones en Lola Arias. Dentro de estos dispositivos los cruces de lenguajes, de disciplinas y de formas componen un mosaico ecléctico de estímulos donde conviven seres, personas/personajes, que trabajan con la tensión y las posibilidades propuestas por estos dispositivos. Estos elementos

desestabilizan la percepción del espectador que debe realizar un ir y venir constante del orden de la presencia al orden de la representación. Esto quiere decir que, por un lado, el espectador percibe la presencia del cuerpo fenoménico del actor y por otro lado, percibe un cuerpo que representa, un cuerpo semiótico. Releyendo a Rancière (2008) sabemos que el objetivo del arte político es el de sacudir la comodidad de los códigos institucionalizados desde un juego entre consenso y disenso. Con las vanguardias, señala Rancière (2008), se intentan entrelazar tres lógicas:

(...) la lógica representativa, que quiere producir efectos por medio de representaciones, la lógica estética, que produce efectos por la suspensión de los fines performativos, y la lógica ética, que quiere que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras. (Rancière, 2008, p. 73).

Pero para él el arte crítico ha perdido su capacidad disensual al intentar adaptarse a esta triple lógica y se ha sometido a los dictados del consenso. Esto sucede, a mi modo de ver, con las obras de Pensotti, por un lado vemos una lógica representativa a través de las microficciones que crea; por otro lado, la lógica estética ya que a través de los dispositivos escénicos pensados se problematiza la noción de representación; y por último la lógica de la ética donde las identidades y los roles parecen imposibles de cuestionar profundamente para modificar su configuración. En *Arde brillante en los bosques de la noche* (Pensotti, 2017) se plantea una lucha entre la lógica estética y la ética que pareciera no resolverse. Esto se ve al final de la obra cuando en la última escena de la película se muestra un grupo de mujeres confeccionando mamushkas en un taller clandestino, lo que parece decirnos que el juego de cajas encastrables que se había desplegado como dispositivo escénico desde el inicio de la obra no ofrece salida, persistiendo así la idea de alienación y de sometimiento al orden consensual del que habla Rancière (2008). En *Mi vida después* (Arias, 2009) el disenso va a aparecer, antes que nada, desde el riesgo que asumen los artistas presentando esta propuesta en un contexto en el que los juicios a los represores recién comenzaban a realizarse y produciendo efectos concretos en la realidad. Un ejemplo claro del impacto social y político de la obra es la escena en que Vanina Falco expone el expediente de su padre, agente de inteligencia de la Policía Federal durante la dictadura, expresando públicamente y a través del teatro lo que la ley no le permite hacer en la vida real que es declarar en contra de su padre. Años más tarde se hace una excepción a esta ley para que Vanina Falco pueda finalmente declarar, teniendo en cuenta el antecedente de la obra.

Por medio de estas reflexiones y para concluir podemos decir que las prácticas de lo real en escena, permiten por un lado el surgimiento de una acción que acontece y que porta consigo una carga diferencial de presencia. Esta acción suspende o lleva a un grado cero el proceso semiótico en el espectador para hacerlo vibrar desde el cuerpo o la mente corporizada vivenciando ese real como algo sensorial incorruptible. Asimismo, este proceso necesita estar acompañado por una fuerza política disruptiva que apoye la propuesta artística y estética performativa

rompiendo el consenso entre un espectador rechazado y un otro que lo representa para hacer valer sus demandas.

#### Referencias bibliográficas

- Arias L. (2009). *Mi vida después*. Manuscrito no publicado.
- Arias L. (2016). *Campo minado*. Manuscrito no publicado.
- Austin J. (1970). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Artaud A. (2005). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Deleuze G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Derrida J. (1972). "Firma, acontecimiento, contexto", *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra Teorema.
- Cornago Bernal, O. (2014). *Manual de emergencias para prácticas escénicas*. Madrid: Cegal.
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud
- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier: L'entretemps.
- Féral J (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires.
- Fischer-Lichte E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores.
- Foster H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Lacan, J. (1995). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Bs. As.: Paidós.
- Pensotti M. (2015). *Cuando vuelva a casa voy a ser otro*. Manuscrito no publicado.
- Pensotti M. (2017). *Arde brillante en los bosques de la noche*. Manuscrito no publicado.
- Piscator E. (1976). *Teatro político*. Madrid: Ayuso.

- Rancière J. (2008). *Le spectateur émancipé*. París: La fabrique.
- Sánchez J. A. (2008). *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor.
- Schechner R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Saison M. (1998). *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan
- Weiss, P. (1968). *La indagación*. Buenos Aires: Grijalbo.

**Abstract:** Practicing the Real have a central role in the Buenos Aires' Theatre field. The scene becomes the ideal place where reality can be questioned, archives and documents can be exhumed, the relationships between actors and audience can be re-thought. We will present a corpus of theatre plays from the perspective of the performative aesthetics to problematize the crossing between reality and fiction. This exchange is shown through innovative poetics that break the bends of the discipline by the hybridization of the forms but also by the subversion of binary structures.

**Keywords:** Scene - theater - time - space - reality - fiction - actor - spectator - performance

**Resumo:** As práticas do real ocupam um lugar central no circuito teatral de Buenos Aires. A cena acontece num espaço ideal onde pode-se questionar o real, desencavar arquivos e documentos, repensar as relações entre atores e espectadores, problematizando o tempo e o espaço da representação e favorecendo a mistura entre a realidade e a ficção.

**Palavras chave:** Cena - teatro - tempo - espaço - realidade - ficção - ator - espectador - performance

<sup>(\*)</sup> **Denise Cobello:** Lic. en Actuación (Universidad Nacional de las Artes)

## Teatro, objetos y tecnología en el arte

Alejandra D'agostino <sup>(\*)</sup> y Sebastián Pascual <sup>(\*\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

**Resumen:** Cuando hablamos de Teatro híbrido queremos referirnos a la unión que se da en este tipo de espectáculos, donde se mixtura lo tecnológico con el arte y distintas disciplinas se cruzan, convirtiéndose en una tendencia del arte postmoderno. Sin embargo, resulta pertinente remarcar que las relaciones entre arte y tecnología y las hibridaciones que se provocan en la escena teatral, no son algo nuevo.

**Palabras clave:** Teatro – tecnología - hibridación - experiencias interdisciplinarias

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 183]

### De la *teckné* Griega a la interfaz digital

Actualmente se sigue investigando y cada vez se desarrollan más experiencias interdisciplinarias, donde se mezcla lo tecnológico y lo artístico, introduciendo nuevos conceptos y dando lugar a nuevas experiencias. Cuando hablamos de tecnología hay que tener en cuenta que se encuentra inmersa en el teatro desde tiempos muy remotos.

Los antiguos griegos utilizaban distintas maquinarias para lograr efectos en sus espectáculos. *Deus ex machina*, era una expresión que se manejaba en Grecia y significaba Dios de la máquina, manipulaban grúas para introducir una deidad al escenario, es por eso que para referirnos al origen del uso de lo tecnológico en el teatro, debemos centrar en primer lugar, nuestra atención en la *teckné griega*.