

# Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público en la obra de Oscar Masotta y Dora García\*

Óscar CORNAGO

CSIC-Madrid

ORCID: 0000-0002-3660-6392

[oscar.cornago@cchs.csic.es](mailto:oscar.cornago@cchs.csic.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Óscar Cornago es doctor en Filosofía y Letras, especialización Filología Hispánica. Ejerce como científico titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Su trabajo se ha desarrollado en diálogo con las prácticas artísticas de carácter performativo, la teoría de los medios, la estética y la teoría crítica contemporánea.

## Resumen

Este artículo analiza la situación como una categoría estética y un modo de creación de un entorno público. La pone en diálogo con los niveles de la representación y la acción. Se estudia la teatralidad de la situación, es decir, sus mecanismos de representación específicos y los modos de relación que plantea. Este planteamiento se concreta, a nivel histórico, a través de dos contextos distintos: la recepción del happening en Argentina en los años sesenta, impulsada por Oscar Masotta; y la recuperación de la obra de este último, por Dora García, a través del proyecto *Segunda vez* (2014-2018).

**Palabras clave:** situación, crítica de la participación, público, performance, Oscar Masotta, Dora García

\* Proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Óscar CORNAGO

## Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público en la obra de Oscar Masotta y Dora García

*I can see dead people.*

Dora García (Springer, 2011: 17)

### Meditaciones preliminares: los espectros de la academia

El académico relee el resumen de las revisiones de su artículo que ha recibido en un correo de la revista donde se le pide que considere los comentarios y evalúe la posibilidad de realizar los cambios correspondientes. Las revisoras no coinciden en sus juicios, aunque ambas consideran que redacción, título, resumen, palabras clave y referencias son correctas. El problema, según una de ellas, está en la exposición, los análisis, la vinculación con el dossier al que está dedicado el volumen y las conclusiones. El balance no parece muy alentador.

En cualquier caso, agradece a las revisoras anónimas la oportunidad de este diálogo, una ocasión singular para poner en práctica la dimensión espectral de lo público, que es su hipótesis de trabajo para el artículo en cuestión. Por otra parte, recuerda la máxima latina que Marguerite Yourcenar (2016: 283) recupera de los científicos y pensadores que vivieron bajo la amenaza constante de la hoguera durante la época de la Contrarreforma, *non cogitat qui non experitur*. Experimentar implica un riesgo. El riesgo de pensar, hacer y equivocarse, entendiendo por *pensar* el confrontarse con lo que todavía no se sabe, la exploración de *otros* territorios. Las experimentaciones no siempre salen bien, como sabían esos científicos de otras épocas.

En esta premisa de relación con lo desconocido radican los modos relacionales menos evidentes y dirigidos. Son los modos que el autor propone como plano necesario para la construcción de un espacio público incierto y por hacer. Responde, con ello, a la invitación del simposio que, casualmente, él mismo contribuyó a diseñar y que, en palabras de Roberto Fratini, tenía como objetivo analizar, valorar y mapear «la resonancia de un concepto

expandido de interacción —y de una idea expandida de *estética relacional*— en diferentes ámbitos de la praxis escénico-performativa actual». El académico se pregunta si la academia podría considerarse un exponente más en este sentido expandido de la praxis escénico-performativa. Asimismo, se plantea si la forma y condición de las obras, por un lado, y los modos de estudiarlas y entrar en relación con ellas, por otro, no deberían corresponderse de algún modo, afectarse, contaminarse.

Como guía para este recorrido por el ámbito expandido de lo relacional-performativo, estudia la idea de *situación*, entendida como una posición espacio-temporal singular, una categoría estética y crítica que desarrolla con respecto a otras más conocidas como la representación o la performance. De esta suerte, a la crítica de la representación, a la que siguió el giro performativo, el académico propone sumarle la crítica de la situación. La parte que más ha trascendido de esta última son las sospechas ante el discurso de la participación, que bajo su apariencia inclusiva y democrática ha terminado resultando bastante engañoso. El autor recuerda aquel proyecto que unos años antes dedicó a este tema en colaboración con un grupo numeroso de artistas y académicos, y cuyos resultados aparecieron también en distintos monográficos (Cornago, 2016-2017).

Sin embargo, ahora no quiere perder de vista su diálogo con esos interlocutores anónimos que en su momento serán cualquier lector o lectora de este texto. En el caso de los revisores textuales, estos se convierten además en personajes centrales de la arquitectura de la academia y sus mecanismos de legitimación como espacio público. A cualquiera que forme parte de esta institución le ha tocado con mayor o menor acierto desempeñar este papel, piensa el académico. Después de leer una vez más su artículo, decide que la mejor manera, quizá también la más arriesgada, para responder a los comentarios de los revisores, es tomar distancia con respecto a su propio personaje dentro de esta dramaturgia académica y dar un giro de 180 grados a la estructura de su trabajo y al tratamiento de sus unidades. Resuelve darle la vuelta al artículo: coloca al comienzo el estudio del caso, que antes estaba al final (la escena de la espera); lo cierra con la imagen del grupo de personas sentadas alrededor de una mesa, invocando el espíritu de lo público. Dicha escena está ligada a la explicación sobre la teatralidad de la situación, que antes se hallaba al inicio, y que ahora aparecerá a modo de conclusión.

El académico confía en que esta reorganización contribuya a corregir los puntos señalados por el revisor, aunque al mismo tiempo guarda la sospecha de que tampoco le convencerá. Al menos, se dice a sí mismo, habrá intentado dar un paso en este baile de actores académicos que no se pueden dar a conocer ni ponerse a discutir abiertamente. Eso atentaría contra el principio de objetividad que, según la institución, queda garantizado tras el anonimato de estos agentes. ¿Habría que creer que la virtud de la academia, como la de la justicia, consiste en tener los ojos vendados?

En todo caso —se consuela el autor— esto le servirá para aclarar, y aclararse a sí mismo, la función de las obras dentro de su estudio. No solo como objeto de análisis, sino como lugar y punto de vista desde el que se construye el propio análisis. Esto modifica evidentemente la posición de la obra frente

a la crítica académica. La relación sujeto (investigador) - objeto (de investigación), que tradicionalmente ha servido para ordenar la posición del arte dentro de la academia, dándole una posición vicaria como objeto de la teoría, se replantea dentro de un marco abierto y horizontal de relaciones. La obra es recuperada como relato de un acontecimiento, de ahí el tono narrativo o expositivo que el revisor, con razón, denuncia, a falta de una perspectiva más crítica. La imagen que se recupera de la obra pasa a formar parte de un montaje de ideas, imágenes, escenarios artísticos y posiciones teóricas. La idea de situación, lo público como espacio de desaprendizaje y experiencia, la crítica a la acción, los anti-happenings del artista y teórico argentino Oscar Masotta, o la recuperación que hace de estos la artista española Dora García, son las piezas de este juego de yuxtaposiciones. La operación crítica consiste en la relación entre las distintas piezas. A partir de estos elementos, como si fueran imágenes de un fresco, se construye un espacio de pensamiento, de interrogaciones e ideas. Su objetivo no son las obras que forman parte de él, sino el objeto de estudio del artículo y del mismo simposio. Es decir, las formas de relación a través de los dispositivos artísticos, concretados en este caso en un tipo de dispositivo que, como la escritura del artículo, da lugar a una situación de indeterminación.

Siguiendo las consignas del concepto de situación, este ejercicio de crítica situada no se cierra sobre sí mismo. De ahí otra de las fallas que detecta el revisor: lo disperso de las conclusiones. No se trata de una crítica conclusiva que termine estableciendo los límites de un determinado territorio, sino que antes bien trata de abrir espacios de movimiento, de interrogación y pensamiento. Es al lector a quien le corresponderá hacerse cargo de este último paso, que comporta el ejercicio de una crítica cuyo objetivo tiene más que ver con sostener, insistir y compartir unas preguntas acerca del lugar del público y lo público, que con darles una respuesta. Esta, en última instancia, debe venir de la práctica, comenzando por la práctica de la propia escritura académica.

Para cerrar estas meditaciones, el académico se queda pensando cómo se ha ido transformando, no ya el sentido de las relaciones entre sujeto y objeto, teoría y práctica, academia y arte, obras y entorno, sino los modos de estos entramados de relaciones. A la vez, se plantea cómo estas transformaciones no afectan solo a las maneras de estudiar el teatro, sino del mundo en general, ya que responden a una visión en la que no hay límites fijos ni nada está totalmente separado de nada, ni ocupa una posición fija (En este momento le viene a la cabeza que fue por defender este tipo de ideas que quemaron a Giordano Bruno.). Esto no excluye, admite, la necesidad de métodos, de reglas, definiciones, categorías y modelos, pero siempre de forma transitoria y contingente.

A esto es a lo que él llama *crítica suspendida*. Suspendida, no por no haber sabido estar a la altura de la historia, pues esto es condición de vida; sino como un modo de dar cuenta, hacerse cargo y situarse frente a este estado de superación y desbordamiento por todo lo que nos rodea. El público que finalmente somos todos, objeto último de este estudio y se entiende que del simposio, es invitado aquí, a través de esta serie de imágenes escénicas, a

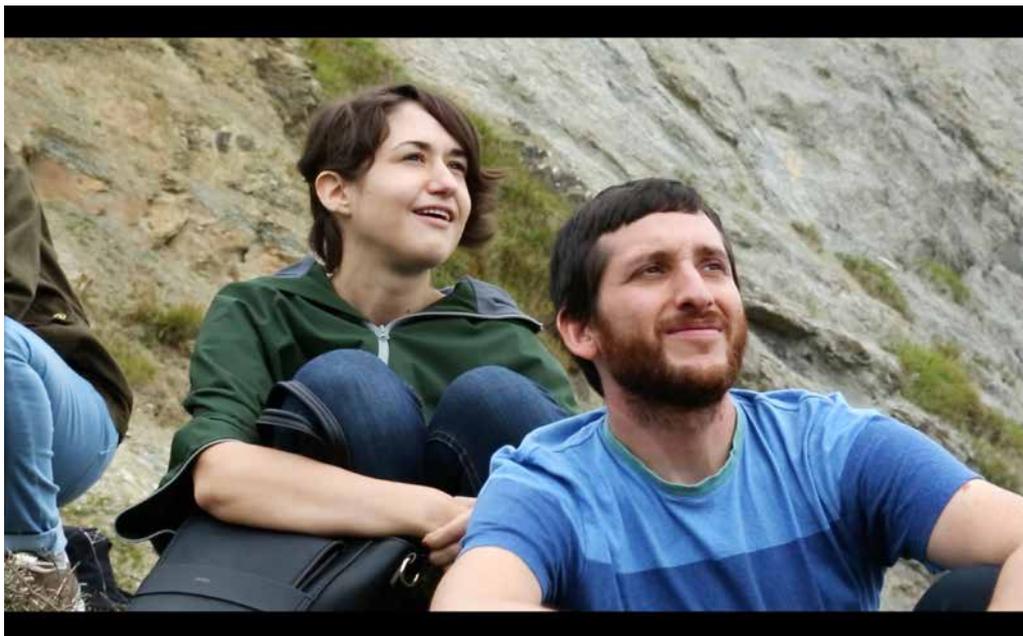
tomar posición igualmente frente a esta *situación* que es siempre, por definición, una situación de conocimiento y desconocimiento; en definitiva, de aprendizaje y experimentación.

La primera imagen de este recorrido está formada por un grupo de personas al aire libre, en la ladera de una montaña. Esperan a que pase algo que ya saben que va a pasar, porque están asistiendo a la repetición de una obra que ya se hizo. Han sido avisadas, además, de que la escena será filmada. La diferencia, en este caso, entre esperar o hacer como que esperan es sutil. El público es parte de este grupo, que no está formado solo por los espectadores. También está la artista que propone la acción, Dora García; el equipo que la ayuda; los responsables y técnicos del centro cultural Tabakalera de San Sebastián, donde se está realizando la escena un sábado 12 de septiembre de 2015, entre las 14:00 y las 17:00; así como el resto de transeúntes y curiosos que, casualmente, pasan por allí en ese momento. Todos esperan algo. Aunque no todos tienen el mismo conocimiento de lo que va a ocurrir, todos pueden acceder a una información básica sobre el evento en el que están participando. Se trata de repetir la obra que Oscar Masotta hizo en Buenos Aires en 1966 y que él mismo definió frente a la moda del happening, convertido en divisa de la modernidad artística en aquel momento, como un anti-happening. La obra, de la que hablaremos más adelante, se titula *El helicóptero*; ahora interesa simplemente este momento de espera. Pero, ¿la espera de qué?

Dicho momento de espera es también un momento de teatro por definición, pues todos son conscientes de que están haciendo, una vez más, algo que ya fue hecho en el pasado por otro grupo de personas. La conciencia asumida del hecho colectivo de la repetición devuelve a la dramaturgia de esta situación el carácter teatral en su sentido más básico, el sentido de la repetición, de volver a hacer lo que ya antes hicieron *otros*. En la repetición se esconde también la posibilidad no solo de la diferencia, sino del accidente, de que algo no salga como debería salir; de que algo falle, de que algo no sea igual que la primera vez.

Resulta evidente, teniendo en cuenta la disparidad de los contextos entre Buenos Aires en los años sesenta y San Sebastián más de medio siglo después, que nada será igual. Sin embargo, al mismo tiempo, todo está preparado para que sea igual. En esa diferencia radica la posibilidad del accidente, pero también de la historia como posibilidad de cambio. Repetir se convierte en un modo de juntarse a recordar lo que no llegamos a vivir, pero podríamos haber vivido, la posibilidad de un pasado común convertido en una apuesta de presente.

Por la manera como está propuesta la acción —un rasgo que caracteriza el trabajo de García—, todo está minuciosamente preparado para cumplir un guion básico, pero abierto al mismo tiempo a las interferencias que provienen del entorno. En términos escénicos, lo que termina pasando se escapa a lo que está previsto que pase. Una infinidad de pequeños acontecimientos, actitudes, gestos y miradas se cuelan en la acción central. Esta, de hecho, acaba funcionando como una superficie de inscripción del paisaje de acontecimientos inadvertidos, que tienen lugar antes, durante y después de una



Dora García, *El helicóptero*, 2016. <<https://augusteorts.be/catalogue/92/el-helicoptero>>

acción dispersa y descentrada, convertida en un momento de espera. El resultado, filtrado por la cámara y la edición posterior, puede verse a través de la película resultante.

En un plano ritual, del que inevitablemente participa el teatro —como, en distinta medida, cualquier entorno público—, los momentos de espera son también momentos de invocación de algo que está por venir. La imagen escénica de un grupo de gente esperando, o haciendo como que espera, queda atravesada por una mirada hacia delante: remite a algo ya pasado, que está por suceder nuevamente. Invocación de un pasado que, como dice Derrida (1993: 22 ss.; ed. 1995) en *Los espectros de Marx*, es también una invocación a un porvenir y una forma de presente.

La imagen de un espectro que vuelve «décadas después de silencio y borramiento», multiplicando «su capacidad de provocar y conectar escenas distantes», es utilizada por Ana Longoni (2004; ed. 2017b: 8). Su objetivo es explicar la recuperación de la obra artística de Oscar Masotta en las dos últimas décadas, una producción hasta entonces conocida mayormente por sus traducciones y estudios sobre Lacan.

Esta imagen responde también al juego de presencias y ausencias, sombras y reflejos, que despliega Dora García —artista visual con una fuerte influencia teórica y performativa—, tomando como eje los trabajos de Masotta. *Segunda vez* es el título de este proyecto multiforme desarrollado entre 2014 y 2018, también llamado por ella y sus colaboradores como el «espíritu de Masotta», como si todo el trabajo fuera una sesión expandida de espiritismo. Una idea que enlaza con la imagen de Arendt —que trataremos más adelante— de lo público como una mesa que nos une y nos separa, y en la que hemos de creer y sostenernos, aunque no la veamos.

El proyecto de García no tiene una finalidad meramente documental. La historia se repite, pero con la intención de que pase algo por primera vez,

aunque esa primera vez termine siendo siempre la segunda. O, como reza el subtítulo del libro del proyecto, editado a raíz de la retrospectiva que el Museo Reina Sofía dedicó a la artista en 2018, que la segunda vez sea siempre la primera. Esa doble naturaleza de repetición y accidente, más que de acción, enlaza con la naturaleza mixta de la situación en cuanto a su grado de determinación e indeterminación. Lo determinado de esta invocación será ahora la propia obra de Masotta, que se toma de forma literal del pasado; lo indeterminado, el vacío sobre el que se sostiene dicha repetición, en el sentido de que no se trata de mostrar nada más que el propio hecho de la repetición. Volver a hacer lo que ya se hizo medio siglo atrás, para que surja una diferencia que es síntoma de presente: «Creo que aquello que no está allí, pero cuya ausencia es denunciada por todos los elementos presentes, es una presencia mucho más poderosa (diríamos, *la presencia de la ausencia*) que cualquier objeto que colocásemos en una situación dada» (García, 2005: 41).

*Segunda vez*, como otros grandes proyectos de García, dio lugar a un amplio programa de trabajo sobre arte, política y psicoanálisis, un cruce que se sintetizó en las figuras de la metaficción y la repetición. En la web del proyecto se encuentran disponibles las conferencias presentadas en los dos seminarios organizados, además de varias publicaciones y numerosos textos. Estos materiales dialogaban con el eje central del producto, formado por la película compuesta de cuatro secuencias y un epílogo. Dos corresponden respectivamente a la repetición de *El helicóptero*, de la que forma parte la situación de la espera, y la repetición de *Para inducir el espíritu de la imagen*, el otro anti-happening de Masotta. Las otras se basan en el cuento de Julio Cortázar *Segunda vez*, que da título al proyecto, y en el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Estos últimos sirvieron para contextualizar la figura de Masotta y el contexto artístico y político de la época. A estas cuatro partes se le sumó un epílogo, *El mensaje fantasma*, utilizando el mismo procedimiento de los anuncios a través de carteles callejeros que antes había utilizado el Grupo de Arte de los Medios, del que formaba parte Masotta y del que hablaremos a continuación.

Las grabaciones se hicieron en distintos lugares y contextos, pero tanto las repeticiones como los medimetrajes basados en obras de ficción se hicieron sin ensayos previos, es decir, fueron improvisadas a partir de unas consignas básicas y los materiales propuestos. El que no fueran ensayadas previamente contribuye a situar todo el trabajo en un umbral de indefinición, de *no saber* e inseguridad, donde los límites entre lo fingido y lo real se diluyen, levantando un interrogante sobre la naturaleza de aquello que se percibe como realidad. Los textos de ficción se reinventaron a partir de conversaciones, encuentros, charlas o explicaciones más o menos improvisadas por personas de distintos ámbitos. En el caso de *La Eterna*, en la que se habla sobre psicoanálisis, política y arte en relación con la figura y época de Masotta. En el caso del cuento de Cortázar, era una conversación repetida dos veces: la primera a modo de encuentro casual en una sala de espera entre dos jóvenes, que termina convirtiéndose en una escena de seducción; y la segunda, ya dentro de la habitación, entre un joven y un agente del aparato policial del Estado.

En el cortometraje final aparecían dos personas que dejaban a otra abandonada en el bosque, envuelta en una sábana blanca y completamente atada. Eso remitía a la acción proyectada e imitada al mismo tiempo en vivo por una performer en Theatrón, la sala donde tenía lugar el evento paralelo del que constaba *El helicóptero*. Con este cierre se incidía en otro de los ejes del proyecto junto con la repetición: la denuncia de un vacío dejado por aquello y aquellos que no están, y que son los que finalmente justifican la repetición: «El origen de esta repetición es un deseo de recuperar un recuerdo que ha sido (ligeramente) olvidado, los conceptualismos del sur, en el exilio, en visperas de una catástrofe política (Argentina, 1976-1982)» (García, 2018: 148).

Al presentarse como repeticiones, actuaciones o simples conversaciones con el objeto de ser grabadas, estas escenas se acercan a una especie de extraño teatro filmado en el que se cuelan silencios y momentos muertos. Como en los trabajos de Masotta, se toma distancia del efecto de inmediatez de la acción física, para centrarse en la inmediatez de la situación, hasta dejarla suspendida entre el presente de la grabación y el espejismo de ese presente.

En las repeticiones, todo lo que se cruza pasa a integrarse en este teatro a cámara lenta, lo que también ocurría en los trabajos de Masotta, aunque ahora el tipo de relato, mediado por la cámara, ha cambiado sustancialmente. Si, en aquel momento, este se construía y deconstruía con respecto a la moda del happening, en el caso de García se invoca el espectro de un hecho anterior; pero no para observarlo como los restos de la historia, sino para utilizarlo de herramienta, para abrir un paréntesis en los modos habituales que organizan la teatralidad política y simbólica, y los modos de producción del medio artístico. Si en el primer caso, el público tenía todavía una cierta opción de tomar distancia con respecto a lo que observa, los restos del happening; en el segundo, público y actores, artistas y no artistas, pasado y presente, se confunden en un terreno común donde la posibilidad de la distancia, la crítica y la acción recaen ya enteramente en la situación cuyos límites porosos amenazan con abarcarlo todo.

Haciendo un ejercicio imposible de involución histórica, diríamos que la segunda imagen de este recorrido es una réplica de su repetición medio siglo después. En esta nueva imagen aparece otro grupo disperso de personas en un paisaje al aire libre, esperando que algo ocurra. La diferencia, además del blanco y negro en el que nos han llegado las imágenes, es que estas ya no saben lo que esperan. La historia ha ido para atrás y la conciencia de estar formando parte de la repetición de un guion previamente fijado todavía no es tan evidente. En su lugar se impone la sensación de estar asistiendo a un acontecimiento original, que ocurre por primera vez, un aspecto fundamental del discurso artístico que estaba emergiendo entonces en torno al happening y cuyo testigo recogerá poco después la performance. Sin embargo, ya entonces, Masotta, que acababa de volver de una beca de estudios en Estados Unidos para conocer los nuevos lenguajes, era consciente de las trampas de la primera vez y el discurso de la originalidad intrínseco al relato de la modernidad artística/económica. La toma de distancia con la propia obra y la invitación que brinda al espectador a situarse a esa misma distancia de duda sobre lo que está ocurriendo, está en la base de su crítica al happening y de este

tipo de procedimientos de creación desde una perspectiva situada, que tiempo después iba a recibir denominaciones como arte contextual o site-specific.

El happening fue recibido en Buenos Aires con la avidez con la que se consume todo *lo nuevo*, convirtiéndolo en un término de moda adscrito a una serie de rasgos que lo hacían fácilmente reconocibles a pesar de su ambición de escapar a las etiquetas. El libro editado por Masotta con el título de *Happening*, seguido de un signo de interrogación, expresa, al mismo tiempo, esta apuesta por el nuevo género y las dudas y tomas de distancia. Un movimiento hacia delante que, a su vez, describe una diagonal, para dejar el espacio de las prácticas artísticas en una posición más abierta. De hecho, estaba reclamando otras formas de implicación cuyo desarrollo, dos años después, serían intervenciones como *Tucumán Arde*, con una proyección política más directa.

La recuperación de la producción artística de Oscar Masotta hay que entenderla como parte de una corriente más amplia de interés por espacios más difíciles de identificar o prácticas híbridas, que habían quedado en los márgenes de la historiografía dominante. La Red de Conceptualismos del Sur fue creada con este fin. La edición de Ana Longoni de los textos de Masotta en 2004, *Revolución en el arte*, donde se recoge el volumen histórico *Happening?*, fue una pieza clave en este proceso. A esta edición hay que añadirle la exposición *Oscar Masotta. La teoría como acción*, en 2017, para la que se reedita la citada compilación. La actividad artística de Masotta, concentrada en unos pocos años, está bien documentada y estudiada. El motivo de traerla a esta discusión sobre los modos públicos del arte y los dispositivos de relación no es por la cuestión en sí del happening, sino por la operación de desplazamiento. Se utiliza para abrir otros modos de participación menos dirigidos, como los que se desplegarán en *Tucumán Arde*, y que son los que al académico le interesaba aportar a este dossier.

Tanto Masotta como algunos de sus compañeros de generación —como Roberto Jacoby, Raúl Escari o Eduardo Costa, quienes durante unos meses formarían el Grupo de Arte de los Medios de Comunicación (Costa; Escari; Jacoby, 1966)—, consideraban el happening como un lenguaje ya gastado, a pesar de su aún corta historia. Sin embargo, descubrieron otro tipo de posibilidades, poniéndolo en relación con el potencial fantasmal de los medios de comunicación, y sacando a la luz el teatro mediático que lo orquestaba: esa compleja esfera pública que nos envuelve y de la que estamos participando aun antes de tomar conciencia de ello. La opción, entonces como ahora, no estaba en hacer un arte más participativo, sino en abrir espacios de suspensión y proponer entornos desde los que tomar posición frente al hecho mismo de la participación y los regímenes de lo público.

Inicialmente, Masotta propone al Centro de Artes del Instituto Di Tella de Buenos Aires —lugar de encuentro, por entonces, del medio artístico más inquieto—, un singular happening titulado *Sobre happening(s)*. Este estaría formado por una selección de obras realizadas de nuevo, íntegra o parcialmente, por un equipo de artistas locales, a partir de la documentación existente. La selección incluía *Meat Joy*, de Carolee Schneemann; *Un happening* y *Autobody*, de Claus Oldenburg; y un happening sin título de Michael Kirby.

Masotta y sus compañeros de generación debían de ser conscientes de ese pulso con la historia que suponía convertir el happening en pieza de museo. También, de lo contradictorio de dar a conocer happenings originales, trastocando los principios básicos de un género que buscaba reafirmarse en la experiencia del instante y, por tanto, de la imposibilidad de su repetición. Esta especie de minie Exposición de happenings los convertiría en una suerte de representaciones de unas acciones que habían nacido en oposición a la idea de simulacro, traicionando el efecto de realidad y la poética de la inmediatez características de la performance.

Con la teatralización de la performance, tanto en el caso de Masotta como en el de García, se introduce un desplazamiento del punto de mira. Eso deja al público atrapado en un dispositivo de representación que lo transforma en un actor más. El público no solo asiste a unos happenings, sino que al mismo tiempo se convierte en cómplice de esta operación de puesta en escena. Así, se le ofrece una distancia de reflexión entre lo que está viendo y el presente en el que se encuentra.

Se abre así un tiempo dilatado, disperso e incierto, que es el tiempo de la situación de la que el público forma parte. Este no participa solamente como testigo de unas experiencias físicas, sino que es invitado a tomar posición frente a este efecto de autenticidad haciendo visible la institución artística, la economía de la historia basada en la producción de lo nuevo y el papel que están cumpliendo dentro de esta. El mito de la acción, inmediata, real y física, queda así suspendido sobre una especie de vacío. Este vacío sostenía la maquinaria teatral necesaria, como explicó Barthes en aquellos mismos años, para crear un nuevo lenguaje: «Il faut en effet pour fonder jusqu'au bout *une* langue nouvelle, une quatrième opération, qui est de *théâtraliser*. Qu'est-ce que *théâtraliser*? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimenter le langage» (Barthes, 1971: 10).

En un momento en el que todavía no se conocían términos como *reenactment* o performance delegada, pero anticipándose a esas *políticas del espectador* (Bishop, 2012: 219 ss.) que estaban por venir, estos happenings se convierten en documentos vivos expuestos en un museo. O, utilizando la terminología lacaniana —un terreno con el que Masotta ya estaba familiarizado—, en signos de obras que ya habían ocurrido. Esto coloca al público, según explicaban Costa; Masotta (2004: 13; ed. 2017), en la posición del arqueólogo o el psicoanalista; esto es, enfrentados no con unas obras originales, sino con los restos de algo que ya pasó.

El objetivo era desatar los límites de los lenguajes, como dice Barthes, para dirigir la mirada no solo a esas obras, sino a lo que había entre medias de estas y el contexto de su recepción en Buenos Aires. Se trataba de tomar conciencia de una situación y un momento presentes, desplegando un plano intermedio que interrumpiera las inercias producidas por las modas. Bajo esta mirada teatral, los happenings pasaban a ser un instrumento vaciado, una especie de caparazón exterior para sostener una situación: «Nuestros happenings serían un mediador, como un lenguaje, de hechos ausentes, ya inexistentes, pasados.» (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164). La finalidad, continuaban diciendo, era que la obra se incorporara y circulara por otros

circuitos y tiempos, desbordando los límites del objeto-obra material: «nos excitaba, otra vez, la idea de una actividad artística puesta en los *medios* y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos» (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164).

La distancia abierta entre original y copia, que es la distancia sobre la que se construye la teatralidad, amplía el campo de la mirada. Incluye el medio/dispositivo que produce la copia, es decir, el propio espacio donde está ocurriendo el evento, que es también un no evento. La focalización del medio crea ese efecto de vaciado sobre el que fundar un nuevo lenguaje, todavía sin identificar. Un lenguaje abierto hacia fuera, que no se cerrara sobre sí mismo.

Sin embargo, el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía hace que esta muestra se retrase hasta finales de 1966. En su lugar, Masotta propone un seminario que sirviera de preparación —*Acerca (de): Happenings*—, que se hizo en julio del mismo año. En este, siguiendo con el plan de ruta establecido, no presenta un happening sino una obra de los medios, *El mensaje fantasma*, una ilustración casi didáctica del territorio que estaban explorando.

Tanto en esta obra como en *El happening de la participación total* —realizada ya por el Grupo de Arte de los Medios de Comunicación, también en 1966—, la difusión de la obra en los medios constituye la parte central del trabajo. El primer caso, *El mensaje fantasma*, recuperada también en *Segunda vez*, se construye a partir de un cartel publicitario colocado en la calle, en el que se anuncia el día y la hora en que una cadena de televisión va a proyectar el mismo mensaje del cartel: «Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el 20 de julio». Previamente, Masotta ya había reservado dos espacios de 10 segundos en la citada cadena, en los que se oirá el siguiente mensaje: «Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos», acompañado de una imagen con el texto del afiche en una placa, pero con otra tipografía. El acontecimiento es la colocación del afiche en la calle, pero este no se termina de realizar hasta que no es anunciado por la televisión. El acontecimiento, finalmente, se reduce al hecho de ser nombrado.

*El happening de la participación total* anticipaba, ya desde el título, el intento programático de acabar con el happening llevando al límite sus posibilidades. El trabajo consistía en la difusión del propio trabajo como si hubiera tenido lugar, un plan que finalmente se desvela a través de los medios, que ponen al descubierto la trama. Nuevamente, es cuando se nombra en los medios que sucede el acontecimiento, que es realizar algo cuya única realidad es haberse anunciado públicamente.

Fue unos meses más tarde cuando Masotta presenta su primer happening, que él mismo definiría como anti-happening o meta-happening. De un modo también didáctico, con el fin de provocar la discusión, crea una estructura que le permite jugar con estas dos posibilidades: inmediatez y lo que él denomina «discontinuidad», en una de las intervenciones en el seminario de julio (Masotta, 2004; ed. 2017a). *El helicóptero*, de la que hemos extraído nuestras imágenes de espera, fue realizado *originalmente* el 18 de octubre de 1966. Constaba de dos partes que sucedían en puntos distintos y de forma paralela. El público, previamente dividido en sendos grupos, era llevado en autobuses



Oscar Masotta, *El helicóptero*, 1967. © Cloe Masotta y Susana Lijtmaer

desde el Instituto Di Tella: unos se dirigían a una sala de teatro independiente ubicado en los sótanos de un edificio en el centro de Buenos Aires, Theatrón, y otros a la zona norte de Buenos Aires, un área residencial pegando con la costanera del Río de la Plata donde se encuentra la vieja estación de tren de Anchorena ya abandonada.

El primer grupo permanecerá poco menos de media hora en una experiencia inmersiva, desarrollada en un ambiente oscuro, con música de rock en directo. Se visualiza una proyección de un inodoro, en la que se ve a un personaje tratando de liberarse de unas vendas, y a una actriz imitando los gestos de quitarse las vendas del cuerpo. También hay acciones de carácter provocador con un contenido sexual; unos rasgos que el público de la época no tenía dificultad en identificar con los estereotipos de un cierto tipo de happening cuyo exponente más conocido era Jean Jacques Lebel.

La cita de este tipo de happening hay que entenderla como reacción a la obra que el artista francés había mostrado poco antes en Buenos Aires. Esta había gozado de una enorme repercusión en los medios. Masotta (2004, ed. 2017b) responde una semana después, en una conferencia, distanciándose de esa estética, que califica como irracionalista, con pretensiones liberadoras y apoyada sobre una serie de tópicos culturales. Y, finalmente, a nivel formal, por la distribución del espacio y el uso del escenario, se termina convirtiendo en otro tipo de teatro, que se pretendía rechazar. Nuevamente, como se adelantó en el apartado anterior, es la sensación de que la acción no llega, de que falló, lo que genera la situación.

Por su parte, el otro grupo, frente a aquella vieja estación de tren, junto a la costanera norte, de cara al río de la Plata, no tenía mucho más que hacer que relajarse, disfrutar del paisaje y dejar pasar el tiempo. Finalmente, tras casi una hora, aparece el helicóptero anunciado en el título de la obra, desde

el que una conocida actriz de televisión saluda al grupo. Cinco minutos después, llegan los autobuses con el otro grupo, y unos y otros se reencuentran para ser llevados nuevamente al Instituto Di Tella.

En un análisis de la obra unos meses más tarde, Masotta (2017b) explica su acercamiento estructuralista basado en un texto de Levi-Strauss. Debroise (2017) retoma este enfoque para presentarlo como una deconstrucción del happening. De este modo, lo pone en diálogo con la perspectiva antropológica que Lebel utiliza para defender dicho tipo de trabajo como un ritual de liberación. A partir de este enfoque estructural, el significado de la obra se articularía a través de un sistema formal de oposiciones entre los tipos de emplazamientos y acciones de cada una de las partes: encerrados - al aire libre, ciudad - entorno rural, hacia abajo - hacia arriba, ruido - silencio.

Entre los dos escenarios, es el segundo, por la ausencia de acción, el que responde al formato de la situación, y es también este el que Masotta presenta como un nuevo tipo de anti-happening. Tomar conciencia de una situación implica adoptar una distancia para colocarse frente a lo que está pasando, pero también frente a lo que no está pasando, pero podría pasar. Esta situación de suspensión temporal se proyecta a otro nivel cuando se cruza con la que estaba teniendo lugar al mismo tiempo en el otro lugar. Finalmente, la obra no es ninguna de estas situaciones por separado, sino una tercera cosa, resultado de la imposibilidad de llegar a una lectura que dé sentido a todo. La ausencia de un relato único es el accidente que provoca la situación, construida a nivel sensible como un momento de dispersión y apertura, intercambio y circulación.

En *El helicóptero*, como en las obras de los medios revisados, se produce una impresión de ausencia, fundamental también en la obra de García, en la que se ven involucrados distintos tipos de actores y medios. El objetivo no es convertir este vacío en un objeto estético de contemplación, sino en un estímulo sensible, para preguntarse por los modos posibles de representación, construcción y manipulación de la realidad; uno de cuyos ejemplos, en aquel momento, era la propia construcción del happening como relato de una modernidad artística promovida por los medios.

Para escapar a los medios hay que insistir todavía más en ellos. Este es el mensaje de las artes de los medios. La solución no pasa por evitarlos tratando de superar las distancias, sino por asumir la propia condición mediada —que no mediática— de la realidad y de nosotros mismos como parte de ella. La teatralidad de la situación, que veremos en el próximo apartado, remite a esta mirada expandida con la que se trata de reaccionar a las preguntas: qué está pasando, qué estamos sosteniendo.

La insistencia actual en las prácticas puede explicarse por su función para dar espesor a estos espacios intermedios. *Para inducir el espíritu de la imagen*, el segundo y último happening de Masotta, parece una referencia directa a esta operación de dar espesor al medio. En este caso el medio es la imagen, a través de una práctica de exposición que la dispara en direcciones no previstas. Realizado también en el Instituto Di Tella, a finales de ese mismo año de 1966, consistía en la exhibición de una veintena de personas con aspecto de indigentes.

El trabajo comenzaba con el propio artista dirigiéndose al público. Sentado en un sofá, dándoles la espalda, para explicarles la *situación*: les aclaraba que la obra iba a durar una hora y que podían abandonar la sala en cualquier momento. Les explicaba que había pagado a las personas que tenían delante, incluso más de lo que le pedían inicialmente, aunque no revelaba que fueran en realidad extras de cine. También insistía en que las condiciones de seguridad de la sala eran las habituales, por lo que no debían temer ningún accidente. Para insistir en esto último se habían agrupado a la vista del público unos extintores de incendio, y además él mismo vaciaba el contenido de uno de ellos para demostrar que funcionaban. A continuación, el cuadro formado por las personas dispuestas en línea mirando frontalmente al público era iluminado con una luz intensa, cuya estridencia se acentuaba por medio de una música electrónica a gran volumen.

Cabe destacar la figura del sustituto, los falsos representantes, los *fakers*, como se apodó a Masotta, según cuenta Luis Ignacio García (2018); o del doble, que el antropólogo Isaac Joseph (1984; trad. 2002) define como el habitante del espacio público. Este elemento es el actor por definición, también de la situación (pública), un medio en el que nadie cree del todo, a pesar de que todos lo necesitan. Los falsos representantes crean una sensación de vaciamiento que hace que el momento tenga que sostenerse en sí mismo. El sustituto es un actor no legitimado, es alguien o algo que está desarrollando una función que no le corresponde, es solamente un *re-medio* o *re-mediador* para un momento accidental.

Cuando las cosas dejan de estar sostenidas por sus representantes legítimos, la realidad se tambalea. El problema es que ya no hay representantes legítimos. Los originales perdieron credibilidad. Bajo la mirada de ese tercer ojo fantasmal y difuso que es la historia, la institución o el medio público, todos cumplimos un papel delegado. La diferencia con la alegoría barroca del *theatrum mundi* es que ahora ese ojo no es el ojo de Dios, sino el espectro de nuestra propia condición pública: somos nosotros mirándonos a nosotros mismos.

Lo público se puede definir en oposición a lo privado o como aquello que se tiene en común. Para explicar esta segunda acepción, Hannah Arendt (1958: 59 ss.; ed. 2005) recurre a la imagen de un grupo de personas sentadas alrededor de una mesa, que en un momento dado desaparece, como si se tratara de un efecto mágico en una sesión de espiritismo. Los asistentes se encuentran sentados en torno a un centro vacío mirándose unos a otros, pero sin ese objeto central que marcaba las distancias a las que debían situarse. Lo público, dice Arendt, es esa mesa imaginaria que debemos estar definiendo constantemente. Y no solo la tenemos que crear, sino también tenemos que creer en ella. Lo público, como esa sesión de espiritismo, tiene una dimensión espectral, que con la revolución de los medios, la economía inmaterial y el mundo digital se ha hecho más patente.

A pesar de su ideario inclusivo, o justamente a causa de él, la cualidad de un espacio público se mide no solo por aquello que incluye, sino sobre todo por sus formas de exclusión. Son los excluidos y lo que queda fuera lo que



Ignacio Tejedor López, *Experimento Philips*, 2017. Hacernos un mundo. Jornadas investigación y creación. Madrid, Teatro Pradillo.

pone en crisis un espacio público, sacando a la luz sus límites, su teatralidad y sus formas de producción.

La hipótesis de trabajo —piensa el académico— desarrollada a lo largo de este artículo, es que los modos relacionales adquieren espesor cuando promueven el diálogo, no solo con los agentes más visibles y los actores más evidentes, sino con esas otras presencias inciertas o fantasmales que forman parte de nosotros mismos y no solo con ellas, sino desde ellas. Es el propio sujeto que participa el que asume también su condición, tanto de sujeto de hecho, como de sujeto a partir de sus cualidades y formas de presencia más frágiles, menos evidentes o fáciles de identificar.

Esta condición espectral se convierte en un elemento político cuando se pone en relación con las formas de expropiación de capacidades humanas básicas como la palabra, el cuerpo o el espacio, fagocitados por los medios de comunicación, la política y la especulación, como ha estudiado Agamben (1996; ed. 2001), al analizar la razón de la política a partir de aquello que se escapa a la política. Según Santos (2011), a través de las formas de producción de ausencias provocadas por los discursos sobre lo científico, la economía, el progreso o la raza y el género. Una de las contribuciones del arte consiste en celebrar estos modos no aprendidos de construcción de lo público, formas imprevistas de hacer y hacernos público. Convertir, en definitiva, lo público en un momento incierto y por hacer.

La mesa de lo público a la que se refiere Arendt puede ser la historia, la memoria, la institución, la academia, la ciencia, el arte, la educación, la ética, las políticas de género, o, simplemente, la necesidad de creer en un plano de ordenación que podría ser cualquiera de los anteriores o una mezcla de todos ellos. Ese tablero de juego simboliza el conjunto de discursos, agentes y factores que tenemos interiorizados y que determinan nuestros comportamientos

en público, un conjunto de factores que es siempre mayor de lo que podemos identificar y controlar.

Esta mesa posee también una fuerte cualidad estética en cuanto que producción sensible. Eso explica que sea también uno de los territorios, por definición, de las artes. El arte es el medio para activar las potencias de lo ausente, un modo de abrir huecos y desplazar esquemas relacionales ya predeterminados. Históricamente ha sido el teatro el lugar para discutir los modos de organizarnos como sociedad. No es una casualidad que este ámbito sea también un espacio habitado desde sus orígenes míticos por espectros y fantasmas. Hoy día esta capacidad de replantear los modos de lo público, implícita en lo performativo, atraviesa de forma transversal todo el panorama artístico y cultural.

La operación de Masotta implica un ejercicio de repetición, comparable al que realizará Dora García medio siglo después con las obras del artista. Aunque los horizontes de fondo sobre los que se traza esta operación sean distintos, los mecanismos de teatralidad para hacer sentir la posibilidad de lo que no es, pero podría ser, son comparables. La sensación de formar parte de una situación que supera el conocimiento que tenemos de ella es común a estos trabajos y, en general, a toda la obra de García.

En la página web del centro cultural Tabakalera aparece una aclaración a raíz de la repetición de *El helicóptero*, de que «se respetarán en todo momento el bienestar de los participantes y las normas de seguridad». Se trata, además de un guiño a Masotta, de un aviso para navegantes por estos espacios de ficciones y realidades, de sustitutos y mediadores, en el que nadie lo controla todo ni sabe exactamente lo que está pasando. Los regímenes de intercambio entre un espacio público y lo que queda por fuera, que lo pueden convertir en un ámbito poroso y cambiante o un espacio rígidamente delimitado, son los que marcan la cualidad de ese espacio como espacio público y, en su caso, del dispositivo artístico que lo genera.

La espera del helicóptero expresa la temporalidad difusa de una situación en la que los elementos más fáciles de identificar y, por ello, inicialmente más ciertos (como la llegada del helicóptero o los actores que hacen de indigentes en *Para inducir el espíritu de la imagen*), se mezclan con tiempos más indefinidos, dispersos e incluso confusos, provocando un efecto de extrañamiento y suspensión. El resultado es un vacío, un no pasar nada, en el que sin embargo se siente que algo está ocurriendo, aun sin llegar a saber exactamente qué. Lo que se está grabando no es finalmente la obra de Masotta o unos relatos de ficción, sino el hecho en sí de la repetición, con el objetivo de provocar un desplazamiento en el tiempo, los modos y las identidades, de que surjan formas inesperadas de participación de nuestra condición pública.

La situación y lo situado definen una perspectiva de trabajo que ha ido ganando protagonismo, en las Humanidades, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Su interés radica en poner el objeto de estudio en relación con un contexto preciso y abierto al mismo tiempo: preciso, por estar ubicado en un espacio y un momento concretos; pero confrontado con la indeterminación que genera la heterogeneidad de circunstancias; a la que remite la

situación que, como dice el diccionario, comprende el «conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un momento» (RAE, 2018). La diversidad de estos factores, en los que hay que incluir circunstancias biológicas y medioambientales, hace que el sujeto nunca pueda tener completamente todas bajo su control, aunque aparentar dicho control sea parte del juego social.

El imaginario de la situación se apoya en la conciencia que sus agentes tienen de formar parte de un momento compartido. Esto le confiere una dimensión teatral, a pesar de no construirse frente a una mirada externa. Los mismos agentes hacen de actores y público de su propia situación. Esto varía sustancialmente los mecanismos de teatralidad con respecto a la representación puesta en escena, frente a una mirada externa, o a la acción como forma de interrupción de esa puesta en escena.

Algo nos hace mirar alrededor, invitándonos a tomar conciencia del lugar en el que estamos. A menudo se trata de una sensación de desbordamiento, falta de conocimiento del entorno e incertidumbre. Un imprevisto nos pone en guardia: qué está pasando, dónde estoy. Esta mirada arroja sobre la obra una relación de exterioridad, confrontándola con un plano incierto de circunstancias que nos desbordan. Se trata de una idea poco definida, pero en esa indeterminación radica su potencia. Bajo el paraguas de la situación, se hace visible no solo el público, sino también el resto de los elementos con capacidad de agencia, los más evidentes pero también los menos ciertos.

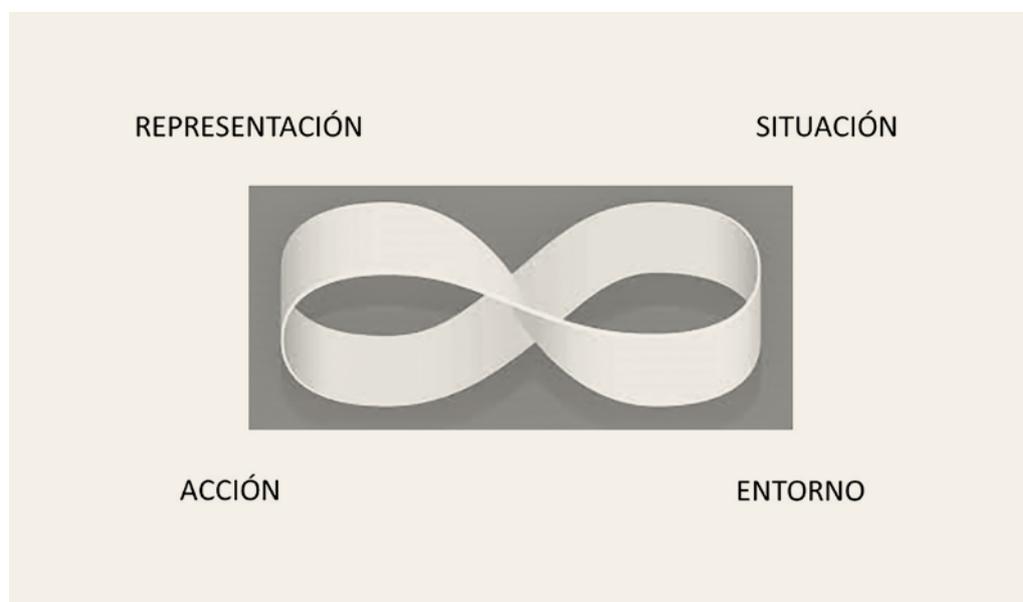
La mirada externa sobre la que se construye el edificio de la teatralidad es un tercer ojo, una tercera instancia de carácter, sostenida por la conciencia compartida de lo público, la conciencia de estar sentados ante esa mesa común a la que se refería Arendt. Esa mirada le da una potencia autorreflexiva a la situación, característica por otro lado de cualquier mecanismo de teatralidad.

Esto permite tomar distancia frente a este tercer ojo sin dejar de estar expuesto a él. El afuera y el adentro dejan de trazar unos límites externos y fijos. Se crea así un terreno movedizo dentro del cual se arman y se desarman distancias, complicidades, acercamientos y divergencias. Ya no hay distancias fijas. El espacio se organiza y desorganiza según el movimiento de los actores, que potencialmente pueden ser todos y todo. Lo que ha sido y lo que puede ser, lo que está presente y lo que solo existe como una forma de ausencia, entran en una relación que cuestiona la estabilidad de lo público como espacio instituido. Ese tercer ojo pasa a ser una circunstancia más de una representación de la que no se puede hacer un relato único ni acabado, porque la situación incluye también a quien la observa o relata.

Como forma de acción, la situación ya no es lo que hace el artista, sino lo que este hace que ocurra, un tiempo expandido de límites imprecisos que queda más allá de su control. El sentido de la situación depende de las circunstancias y variables que concurren. La historia queda suspendida y, en su lugar, se despliega la situación como un plano sensible que moviliza una inteligencia colectiva, incierta y contaminante.

Existe la tentación de establecer una secuencia histórica dentro del relato de la modernidad, en la que estaría primero la representación, luego la

acción y por último la situación. Sería coherente con el modo lineal de representación de la historia, incluso con la acción como modo de interrumpirla, pero no con la perspectiva multilineal y suspendida de la situación, que no admite una única historia, sino una dinámica de relaciones más fluida. Podemos expresarlo del siguiente modo:



Este bucle, inspirado en la estética modal de Claramonte (2016), enlaza a su vez con la *ecología oscura* de Morton (2016; trad. 2019). Él lo presenta como la figura que mejor conviene a la complejidad de esta paradoja, que consiste en confrontarnos con un entorno pluricontextual, a una escala no humana en muchos de sus estratos, con instrumentos humanos. Es la complejidad de este cuarto nodo la que proyecta el flujo de sentidos representación-acción-situación, hacia un horizonte que nos supera, entendiendo el entorno en toda su diversidad de escalas desde los contextos de proximidad hasta niveles temporales y materiales como el tiempo geológico o el tiempo orgánico de los sistemas vivos. El entorno no es un único medio, sino los medios en plural y las circunstancias que atraviesan la situación y le dan, en cuanto a sus formas de representación, una dimensión fantasmal.

Si el happening, la performance y las artes de acción emergen como una ruptura de la representación, la situación surge como un tiempo-espacio suspendido. Desde ahí es viable replantear los modos de hacerse cargo de la historia, la representación y las posibilidades de la acción. El hecho de que la acción no haya funcionado como se esperaba, al quedar atrapada como otra forma de (anti)representación, es el accidente que da lugar a la situación, como ocurrirá en el caso de Masotta y otros artistas, y su tratamiento del happening. La situación no es, por tanto, resultado de una acción con un principio y un fin determinados, sino de un accidente, un imprevisto o fallo que nos obliga a detenernos y mirar alrededor.

Dentro de la situación se despliega una negociación incierta entre estos cuatro niveles. El sistema de oposiciones representación-acción, tiempo

lineal de la representación frente a tiempo puntual de la acción, deja paso a una temporalidad reflexiva. Desde ella, se puede recuperar la pregunta por la historia y la representación como oportunidad de lo que no pasó pero podría haber pasado.

La historia se recupera en tiempo potencial, no solo a partir de lo que cuenta, sino de lo que aparentemente no cuenta o se hace menos visible, de sus silencios, ausencias y experiencias perdidas. Como relato por hacer, la historia se convierte en una potencia en tiempo presente. Esto señala también el presente como una posibilidad de actualizar el pasado, desde lugares y modos inesperados. La situación convierte el presente en una oportunidad no de uno, sino de infinitos relatos, en función de los agentes y circunstancias que lo afectan.

### **Meditaciones finales**

El académico se pregunta si este análisis de la teatralidad de la situación, comparada con los modelos más habituales de teatralidad de la representación o la anti-teatralidad de la acción, podría servir de conclusión al recorrido presentado. Intuye, quizá, que las consideraciones que siguen no se ajusten al modelo académico de conclusiones de una propuesta de trabajo. De hecho, este exige más una práctica, un modo de hacer que es también una manera de escribir y situarse en un entorno, antes que una respuesta teórica.

Como esa mesa invisible de lo común, la situación, piensa el académico, esconde un secreto en el que todo y todos están colaborando, y del que nadie tiene el relato completo. Posee un lado conspirativo que invita a buscar alianzas y a moverse un poco a ciegas. Es como un tablero de juego, un espacio de pérdida, pero también de deseo y apuestas, de conocimiento y desconocimiento, que demanda una cierta estrategia de vida. La situación no se agota en un solo punto de vista, ni permanece estable, sino que es el resultado de perspectivas y posiciones encontradas, lo que hace que no pueda reducirse a una única narrativa; la misma posibilidad de la narrativa y las distintas formas de sostener la representación dependen igualmente de ese momento vivo de experiencias cambiantes.

Percibir y pensar en términos de situación obliga a considerar cada momento como un paisaje incierto de elementos en movimiento, de personas, cosas y emociones que están presentes, pero también de otras que están ausentes y que de algún modo se hacen presente.

La pregunta por lo participativo ya no se plantea en una única dirección obra-público, activo-pasivo, ficción-realidad, sino que se abre a los distintos modos y niveles. Como actividad artística, la escritura/lectura de este texto y el espacio en el que nos encontramos participa de su condición pública y sentido de pertenencia, siempre incierto, a una comunidad real por imaginaria. La focalización del discurso de la participación en la figura del público deja a la sombra agentes igualmente importantes para determinar la economía de lo público, empezando por aquellos que han quedado excluidos del ideal inclusivo del discurso político.

La dualidad obra-público, texto-lector, académico - no académico, nosotros-vosotros se deshace al entrar en un terreno más vasto en el que, antes de que llegue el público —o leas este texto—, ya hay un plano de consistencias y un tejido previo. Si bien en el momento de su apertura, una actividad adquiere una concreción singular, lo que se hace especialmente patente en el caso de la escena, la conciencia y las políticas de lo público no se reducen a ese momento de puesta en escena de un modo de participación, sino que empiezan a definirse antes y continúan transformándose una vez acabada la obra.

La noción de espacios activos no debe entenderse como espacios que necesitan la participación del público para ser activados, como si un espacio fuera algo muerto que se activa desde fuera. Antes de que llegue el público, ya está pasando algo. Si le damos el tiempo de que emerja con toda su complejidad de capas y circunstancias, el espacio se revela como una red inestable de cruces y tensiones entre pasado y presente, hacer y no hacer, ficción y realidad, de la que el público toma parte como un jugador más de un partido que ya ha empezado siempre antes. El grado de conocimiento y desconocimiento del territorio que se está explorando, junto con los vacíos sobre los que se construye y el efecto de desplazamiento que produce, operan como parámetros para determinar la cualidad, antes que participativa, pública y política, en un sentido amplio, de una determinada actividad.

Somos parte de una historia secreta plagada de ausencias. De hecho, no es una, sino muchas historias. Una configuración incierta dentro de una infinita red de posibilidades que se mueven entre la ficción y la realidad, la investigación y la creación, el pasado y el presente, la teoría y la práctica. Este estar entre dos, dice Derrida (1993) al comienzo de su ensayo, es el lugar de los fantasmas. La ciencia y los fantasmas parecen pertenecer a mundos opuestos. Quizá la academia, piensa el académico, tenga problemas para admitir el concurso de estas entidades improbables, incluso en el caso de las ciencias de una práctica tan fantasmal como el teatro. Tal vez sea esta la causa del autismo que a menudo demuestran estas y otras instituciones. Aunque, por otro lado, sabe que la institución es también él mismo, que forma parte de ella desde hace bastantes años. Esto le anima a seguir insistiendo en una de las preguntas básicas de su estudio, no como cierre de discusión, sino como un punto y seguido más de este montaje de escenas de espera e invocación, de situaciones y oportunidades para replantear y colocarnos frente a la condición de lo público, también en el mundo de la academia:

Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso y sobre todo si eso, lo espectral, no es. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*. El tiempo del «aprender a vivir», un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto [...]; aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este

con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente, pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (Derrida, 1993: 12; ed. 1995)



## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Traducción del italiano de Antonio Gimeno Cuspidera. Edición original: *Mezzi senza fine* (1996). Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ARENDT, Hannah. «La esfera pública: lo común». En: *La condición humana*. Traducción del inglés de Ramón Gil Novales. Edición original: *The Human Condition* (1958). Barcelona: Paidós, 2005, p. 59-67.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Éditions du Seuil, 1971.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nueva York: Verso, 2012.
- CLARAMONTE, Jordi. *Estética modal. Libro I*. Madrid: Tecnos, 2016.
- CORNAGO, Óscar. «Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación I y II». Número monográfico. En: *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* n.º. 24 y 25. Buenos Aires: Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre 2016 - julio 2017. <<http://www.telondefondo.org/>>.
- COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. «Un arte de los medios de comunicación», 1966. En: Archivos en uso, de la Red de Conceptualismos del Sur. <<http://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/arte-de-los-medios/>>.
- COSTA, Eduardo; MASOTTA, Oscar. «Reflexiones y relatos». En: MASOTTA, Oscar, *Revolución en el arte*. Ana Longoni (ed). Buenos Aires: Mansalva, 2017 (ed. orig. 2004), p. 163-174.
- DEBROISE, Olivier. «Mirando el cielo de Buenos Aires». En: Oscar Masotta. *La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. Ana Xanic López (Coord.). México DF: MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, p. 52-83.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Traducción del francés de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Edición original: *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993). Madrid: Trotta, 1995.
- GARCÍA, Dora. «Cómo se repitió a Masotta». En: *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez*. Madrid: Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 144-153.
- GARCÍA, Luis Ignacio. «Oscar Masotta. La teoría como acción». En: *Ramona*, 11 de noviembre de 2018. <<http://www.ramona.org.ar/node/66991>> [Consulta: 10 octubre 2020].
- JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Edición original: *Le passant considerable. Essai sur la dispersion de l'espace commun* (1984). Barcelona: Gedisa, 2002.
- LONGONI, Ana. «La vuelta del happenista. Entrevista con Jean-Jacques Lebel». En: *Nueva Ramona*, n.º. 94, septiembre, 2009.

- LONGONI, Ana. «Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta». En: Masotta, Oscar, *Revolución en el arte*. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a (ed. orig. 2004), p. 7-67.
- LONGONI, Ana. «Oscar Masotta y sus espectros». En: *Oscar Masotta. La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. México DF: UNAM, 2017b, p. 8-23.
- MASOTTA, Oscar. «Después del pop: nosotros desmaterializamos». En: *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017b, p. 221-250.
- MASOTTA, Oscar. *Happenings?* Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- MASOTTA, Oscar. «Los medios de información de masas y la categoría de *discontinuo* en la estética contemporánea», 1966. En: *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a, p. 113-150.
- MORTON, Timothy. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Traducción del inglés de Fernando Borrajo. Edición original: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016). Barcelona: Paidós, 2019.
- Oscar Masotta. *La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. México DF: UNAM, 2017.
- RAE (Real Academia Española), *Diccionario de la lengua española*. Actualización de 2018. <<https://dle.rae.es/?id=YztFDCo>>.
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. «Epistemologías del Sur». *Utopía y praxis Latinoamericana*, nº. 54 (julio-septiembre 2011), p. 17-39.
- SPRINGER, Anna-Sophie (ed.). *Traversals. Five Conversations on Art and Writing*. Berlín: K. Verlag, 2011.
- YOURCENAR, Marguerite. *Opus Nigrum*. Traducción del francés de Emma Calatayud. Edición original: *L'oeuvre au noir* (1988). Barcelona: Debolsillo, 2016.