

Cuando lo real irrumpe en el teatro y lo dinamita

*Mag. Juan Manuel Urraco Crespo*¹

Resumen

¿Es factible pensar lo real en un espacio ficcional, o todo lo que sube a escena se convierte irremediamente en ficción? Este trabajo forma parte de la investigación doctoral en vías de desarrollo "*Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea*" y se propone reflexionar sobre algunas experiencias teatrales que concientes de las posibilidades performáticas propias de la intimidad, lo biográfico y la corporeidad no descansan ante la búsqueda de escenarios presentacionales, que en oposición a los representacionales insisten en indagar posibles diálogos de la escena con lo real.

Palabras Clave: Lo real, intimidad, corporeidad, escenarios presentacionales.

Abstract

Is it feasible to think the real in a fictional space, or everything what rises to scene turns irremediably into fiction? This work forms a part of the doctoral research in routes of development "*Dramaturgies of the real in the contemporary scene*" and proposes to reflect on some theatrical experiences that

¹ Juan Manuel Urraco Crespo. Master en Estudios Teatrales; Licenciado y Profesor de Teatro. Docente ayudante Ordinario de Práctica Integrada III. Departamento de Teatro. Docente Ayudante Ordinario de Prácticas de la Enseñanza. Departamento de Educación Artística. Facultad de Arte. UNCPBA. Investigador del GITCE y de INDEES, proyectos de investigación pertenecientes al CID. Becario por Ministerio de Relaciones Exteriores de España (MAEC), Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), para estudios Doctorales en Artes Escénicas en Universidad Autónoma de Barcelona. juanurraco@hotmail.com

being aware of the possibilities performing the intimacy, the biographical thing and the corporeity do not rest searching presentational scenarios, insist investigate possible talks with the real scene, unlike the representational.

Keywords: the real, intimacy, corporeity, presentational scenarios.

Existe un discurso avasallador y dominante, con vocación de convertirse en el único vigente, que se difunde y se impone mediante el uso de una tan poderosa como perversa maquinaria de medios de comunicación masiva en todos los ámbitos, a través de todo tipo de soportes. El asentamiento del simulacro y consecuente pérdida de lo real son algunos de los efectos mas nocivos que se perciben cuando nos detenemos a observar en los modos obscenos con los que el sujeto exhibe su intimidad en la actualidad, situación que lo arrastra, muy a pesar suyo, a un insistente estado de confusión y vacío.

Existen, por otra parte, algunos medios alternativos que, de una manera a menudo tan imaginativa como rebelde, tratan de encontrar resquicios en el aparato rival para, usando similares canales y soportes, sólo que de otra manera, con otra perspectiva y otros objetivos, tratar de establecer a partir del espacio íntimo un diálogo con lo real y de esta forma erigir un discurso alternativo capaz de contradecir el discurso dominante, de desmontar sus mentiras y manipulaciones.

En esta dirección Daniel Innerarity² comenta como en paralelo con esa realidad construida por los medios, engañosa y artificial, crece también la exigencia de una realidad que se caracterice por la autenticidad, la naturalidad, la corporalidad o la espontaneidad, que aumenta justo en la medida en que precisamente los medios tratan de simular esas propiedades. El arte en este sentido, se desnuda en busca de aquella realidad que implica la experiencia, lo peculiar no es solo que dicha búsqueda se realiza en el campo de la intimidad,

²Innerarity Daniel (2006) *El nuevo espacio publico*, Editorial Espasa Hoy, España.

sino que lo hace además dentro del universo de la ficción; en palabras de Óscar Cornago: “*el arte se erige en una suerte de quirófano de la realidad*”³.

En el ámbito de las artes escénicas contemporáneas, son diferentes las experiencias que mediante nuevas estrategias narrativas atestiguan esa necesidad de introducir efectos de lo real en nuestros relatos vitales, recursos narrativos mas adecuados para el nuevo cuadro de saturación mediática en el que estamos inmersos, promoviendo de forma consecuyente una intensificación y una creciente valoración de la corporeidad⁴ del sujeto, de la propia experiencia vivida siempre con el acento puesto en la espectacularización de quien habla y se muestra. Si observamos los actuales y complejos procesos de escrituras escénicas es inminente, y cada vez con mas fuerza, el cruce que se cuece entre la escritura y la vida, el arte y la simple experiencia humana, definiendo un espacio performático en tanto presentacional mas que representacional; donde se mezcla la condición humana y lo social, el individuo y su entorno, un espacio íntimo que se proyecta del sujeto hacia los otros a través de su corporeidad. Un espacio donde lo real irrumpe en el teatro y lo dinamita.

El espacio biográfico performático

Philippe Lejeune instituyo en el año 1973 la definición de *Pacto Autobiográfico*, definido como relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad; subraya la identidad del autor, del narrador y

³Cornago Óscar (2005), *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Vervuert Iberoamericana, Madrid.

⁴Coincidimos aquí con el uso que hacen Duch y Melich del término corporeidad cuando expresan: “Cuando afirmamos que el cuerpo es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia “vivacidad”, de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud. [La corporeidad] constituye la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al “trabajo”. Duch, LL., Mélich, J.C. *Escenarios de la corporeidad*. 2/1. Madrid. Trotta. 2005. p.240.

del personaje como eje definidor del discurso autobiográfico. “*Lo que diferencia a la autobiografía de otros géneros es la instauración de un pacto, en virtud del cual el lector establece espontáneamente una relación de identidad entre autor, narrador y personaje a través de la forma discursiva yo y la firma (el nombre propio) estampada por el autor en la portada del libro. El que dice yo, sea narrador o personaje es al mismo tiempo el que vive realmente en el mundo objetivo, el que cuenta su vida y el que ha vivido determinados acontecimientos en un tiempo anterior. El autor se objetiva, pues, en el relato, mientras que narrador y personaje cuentan con un referente externo que se convierte en garantía de su credibilidad.*”⁵

La expresión, tomada en préstamo por **Leonor Arfuch**⁶ remite a la actualización del concepto propuesto por Lejeune, proponiendo el *Espacio Biográfico* como un “*horizonte de inteligibilidad*”: un escenario de cruces genéricos y discursivos, donde se juega la construcción compleja de la subjetividad posmoderna: plural, polifónica, multicultural, fragmentaria. La autora desarrolla aspectos, retóricos, estilísticos, que remiten a nuevas formas de decir y de mostrar. Aquí juegan tanto las tecnologías, como los “tonos” de la época, donde la sensibilidad hacia todo lo que sea voz, biografía, testimonio, autenticidad, intimidad, “vida real” adquiere un enorme suplemento de valor, tanto en los medios como en la literatura, el cine, el teatro y hasta en las artes visuales.

Los parámetros en los que se desarrolla nuestra investigación, nos obliga a buscar la especificidad del término, donde esta estética de lo performático funcione como ejercicio de resistencia, evidenciando las potencias de lo falso, los artificios de las imágenes, la perversión de los simulacros, sin perder de vista, el espacio ficcional que lo contiene y del cual las artes escénicas no

⁵Lejeune Philippe (1991); “El pacto autobiográfico”, en AA.VV.; *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento 29 de Anthropos, Barcelona. Pp: 173.

⁶Arfuch Leonor (2002) *El espacio biográfico: dilemas de subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires.

pueden desprenderse. A lo que apuntamos es a la necesidad de no perder de vista la dualidad que entra en juego en el ámbito de las artes escénicas, donde el actor siempre esta actuando, en un espacio y un tiempo escénico, no hay forma de que pueda escapar de eso, siempre se instala ese espacio transicional, ese lugar alternativo, esa otra realidad que no es la de todos los días; pero por otro lado esa micro realidad creada por el performance es producida tantas veces sea necesaria a través de su corporeidad, la que tampoco puede escapar de su condición real y definitiva.

Es así que con motivo de contemplar esta situación que resulta definitiva y condicionante, es que consideramos necesario especificar, contextualizar en el terreno de las artes escénicas el concepto de Espacio Biográfico propuesto por Arfuch, proponiendo la categoría de: Espacio Biográfico Performático. Dicha construcción no sólo viene a suponer formas reguladas y establecidas, sino experiencias biográficas en un vasto campo que excede a la textualidad escrita y donde en un espacio ficcional, el Yo, la autorreferencia y la corporeidad, ocuparán un lugar central.

José A. Sanchez⁷ reflexiona sobre cierta necesidad de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. Si consideráramos que el espacio íntimo implica de por sí un vasto conjunto de experiencias biográficas que provienen del campo de lo real, podríamos suponer que son esas mismas experiencias las que albergadas en el cuerpo del sujeto y presentadas por un Yo en un espacio de convivió y en un aquí y ahora, podrían habilitar el acceso e intervención del sujeto a la realidad, situación que explicaría el poder que se le confiere al espacio íntimo a la hora de construir subjetividades, como también la creciente atención e interés que desde diferentes ámbitos se proyectan sobre este. A lo que apuntamos es a considerar como el arte reconociendo el carácter material y performático propio de la intimidad

⁷ Sánchez José A. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor libros, Madrid.

accede a lo real en el plano escénico; atendiendo a la intimidad no como algo que se representa sino como algo que se hace, como una forma de estar en el espacio, asumiendo de esta manera sus propias experiencias ya no en términos de reproducción mimética sino de producción de lo real, de la vida, de lo social. El artista en tanto performance reivindica su condición de presencia inmediata, su corporeidad, como un acercamiento sensorial y físico tanto al arte como a la realidad.

Es a través de este Espacio Biográfico Performático, que se nos abre la posibilidad de indagar específicamente en otras variables vinculadas a las artes performáticas, por las cuales el sujeto construye una subjetividad en la era de la imagen, mas allá de la palabra y el texto escrito, apoyándose en su espacio íntimo, contemplando lo biográfico, lo testimonial y la experiencia de vida del sujeto, definiendo tendencias y regularidades que caracterizan un cierto escenario cultural.

La intimidad performática

Frente a este escenario de espectacularización y de incipiente banalización del espacio íntimo y tras el intento de vislumbrar las posibles incidencias y relaciones que se formulan actualmente entre lo real, lo íntimo y el arte; apuntamos en primer lugar a desplazar aquellas nociones que están sentenciando el concepto de intimidad al definirla como algo inexpresable e incommunicable, sin relación alguna con el lenguaje, y el sentido, que solo se experimenta auténticamente (o supremamente) en soledad, cuando toda relación con otro esta excluida. Por el contrario proponemos concebir como la intimidad ligada al campo del arte presupone paradójicamente a los otros y conlleva una idea de comunidad implícita. La intimidad desde este ángulo implicaría no solo estar con el otro, sino un vínculo de complicidad con el otro desde donde se lo trasciende, evidenciando un momento de alteridad, donde cada uno se

multiplica en otros. Tal como lo estudia José Luis Pardo⁸, la intimidad no supondría “*un fondo inefable que solo yo se y no puedo compartir, sino que por el contrario es comunicable, esta cosida al lenguaje*”(145)...“*la comunidad y no la soledad es la fuente de la intimidad*” (270). Se evidenciaría entonces una dimensión social y colectiva que hace aprehensible para los demás la proyección discursiva de mi intimidad en tanto acto performativo. Tomando en consideración las reflexiones de Pierre Nora⁹, la intimidad asociada a un posible lugar de la memoria refiere no a una representación del pasado, sino a un fenómeno siempre actual que impone un vínculo vivido con el presente eterno, es decir refiere a una experiencia performática y a un espacio presentacional. Con esto, la intimidad considerada potencialmente comunicable y ligada a la experiencia de vida que su propia naturaleza implica, se presenta entonces como posibilidad de acceder a lo realmente real, a la experiencia concreta (biográfica y singular) a la que refiere José A. Sánchez y por la cual se hace posible intervenir la realidad y establecer un diálogo con lo real, es decir con el otro.

Dinamitas escénicas

Aunque no masificadas, son diversas las experiencias vinculadas a este teatro de lo real que pueden recogerse en diferentes puntos del globo y que atestiguan esta tendencia en auge que aboga por la dinamitación de la escena a partir de lo real y que constituyen una gama de obras únicas que ayudan a componer una visión del medio por el cual a partir de escenarios presentacionales nos entendemos (o intentamos entendernos) hoy en día, alguno de los cuales intentaremos plasmar rápidamente a continuación:

⁸ Pardo José Luis (1996) *La Intimidad*, Ediciones Pre-Textos, Valencia.

⁹Nora Pierre (1984) “Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares”. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe>

Alemania: Rimini Protokoll

Con la caída del Muro en 1989, y la turbulenta reunificación, todo cambió radicalmente y el teatro alemán retomó una dimensión política. Por otro lado, comenzaban a surgir nuevos medios como Internet, aparecía *Gran Hermano*, y la pregunta era cómo reaccionar ante esos fenómenos que aplastaban el teatro, y lo hacían ver como una pintura representativa del Siglo XVIII. A principios de los '90, el neo-teatro documental se dividió en distintas vertientes. Repasa Brus: *“Hay muchas ramas y formas estéticas: proyectos que enfocan en cuestiones históricas, política, biografía, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, y servicios en un mundo globalizado. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos, y otros mezclan lo testimonial y ficcional. Asimismo, hay obras con actores profesionales que dan la voz a los documentos o testimonios; y otras en las que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad”*.¹⁰

Dentro del abanico de estas nuevas vertientes, *Rimini Protokoll*, es uno de los referentes imposibles de obviar en lo que se refiere al Teatro alemán actual. Los integrantes del colectivo de directores teatrales *Rimini Protokoll* se conocieron en los años noventa, mientras estudiaban en el *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la Universidad de Gießen (Alemania), una especie de escuela de elite del teatro alemán de vanguardia. *Rimini Protokoll* está compuesto por Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzell, quienes bajo este sello desarrollan sus proyectos. Nadie que intente definir el trabajo del colectivo teatral podrá pasar por alto las nociones de realidad y

¹⁰Brus Roland (2009) “El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades”. Publicado el 29 de Noviembre de 2009. Disponible en Web, periódico digital universitario: www.hoylauniversidad.unc.edu.ar

ficción, pues *Rimini Protokoll* extrae su material de la vida real. Luego de exhaustivas investigaciones, cada proyecto se desarrolla a partir de la situación concreta y específica de un lugar determinado. El grupo suele elaborar sus producciones de la mano de actores laicos que hacen de sí mismos, a quienes han de llamar “especialistas”. Aquí, es cuando queda en evidencia la dificultad de la separación, precisamente por los desplazamientos, interdependencias y superposiciones entre realidad y ficción: no sé sabe a ciencia cierta dónde comienza el teatro y dónde concluye la realidad, no se lo puede saber y tampoco se supone que se lo sepa. El teatro de *Rimini Protokoll* no enfrenta a la audiencia con el escenario sino que amalgama ambas esferas a través de configuraciones experimentales que una y otra vez se renuevan. En estos experimentos de lo que se trata es de la percepción, del conocimiento del mundo y, sobre todo, de los seres humanos. Se trata, en especial, de quebrar el complejo entramado de nuestra realidad y mostrarlo en sus distintas facetas para así poder cuestionarlo.

Reino Unido: El verbatim. Tricycle Theater

A partir de los años noventa en Gran Bretaña, un teatro mas vinculado a lo documental, a lo biográfico ha ido adquiriendo importancia gracias a autores como David Edgar, Michael Frayn, Robin Soans, Esther Wilson y David Hare, quien con su obra *Stuff Happens (Cosas que pasan, 2004)*, se considera el iniciador de un nuevo y pujante movimiento: el *verbatim*. Nicolas Kent, director del *Tricycle Theater* de Londres y uno de los grandes impulsores de esta corriente escénica, afirma que el *verbatim* es una nueva forma de dramaturgia, relacionada con el teatro documental, donde las obras consisten en palabras y opiniones reales. La expresión *verbatim* se traduce como *al pie de la letra* o

palabra por palabra. El *verbatim* introduce una nueva forma de dramaturgia donde las obras se hacen utilizando las palabras y las opiniones reales de las personas, en lugar de basarse en el diálogo entre personajes de ficción. Es una manera de adecuar el teatro a los tiempos, de enfatizar en lo efímero una forma artística viva, comprometida, donde el público participa como un testigo de las argumentaciones presentadas sobre una materia. El *verbatim*, heredero del teatro documental de los años sesenta, incluye las obras de tribunales producidas por el *London's Tricycle Theater* tales como *El color de la justicia* (1999), que trata sobre el asesinato de un adolescente negro llamado Stephen Lawrence, o *Hablándole a los terroristas* (2005), de Robin Soans donde todos los personajes, juegos, y las palabras involucradas en la obra proceden de hechos, lugares y personas reales. David Rush describe este tipo de realismo como "*un estilo que no intenta representar la vida en el escenario, ya que es en realidad vivida por los miembros de la audiencia*". El realismo en esta obra verdaderamente (re)presenta la vida, desde los acontecimientos y los personajes (re)presentan a personas reales y sus historias.

El *verbatim* es un teatro comprometido que interpela al espectador porque es real. Es un estilo de dramaturgia y puesta en escena que pone en primer plano la situación. Las palabras hacen el trabajo del actor. Busca, en un mundo de reality shows, dar ese sentido de realidad al teatro.

Canadá: Oonagh Duncan, Compañía Producciones Oyster

Producciones Oyster es una compañía canadiense, de Toronto cuya finalidad es: contar historias para explorar su comunidad y ampliar su mundo. Oonagh Duncan es graduada de la East 15 Acting School en Londres, Inglaterra. Para su proyecto de tesis de maestría, Oonagh ha creado y realizado una obra original de teatro basado en entrevistas con miembros de su pequeña comunidad de Debden, Inglaterra. Su espectáculo *Talk Thirty to Me* (2007), esta realizado a

partir de entrevistas con personas de 29 años que manifiestan sobre cómo se sintieron al golpear los 30. La producción estrenada en el *Fringe Festival de Toronto* el 4 de julio de 2007, implicaba más de medio centenar de personas de 29 años que fueron entrevistadas para este proyecto. En dichas entrevistas hablaron de la celulitis, el sexo en la web, los bebés, la deuda y la muerte. Cada palabra del espectáculo es literal, demostrando que la verdad, según sus propias palabras: “*es más extraña y más divertida que la ficción*”. Kendra, Vanessa, Damien, Jake, Tim, Ben, Mira y Sam son ocho de ellos y están siendo entrevistados al respecto. En *Talk Thirty to Me*, los personajes sienten su tic-tac del reloj, discuten sobre la búsqueda del amor en Internet, el reloj biológico, la deuda del estudiante, la celulitis y la muerte.

Polonia: Teatro Ósmego Dnia

Teatro Ósmego Dnia es uno de los grupos teatrales más significativos de Polonia que en treinta años de actividad ha consolidado su posición en la vanguardia del teatro europeo. La compañía ha creado casi cuarenta espectáculos originales que han sido llevados a la mayoría de los países europeos y más allá de sus fronteras. El *Teatro Ósmego Dnia* es teatro de imágenes visuales, de expresiva actuación de actores basada en el lenguaje del cuerpo y en la música. La compañía ha desarrollado su propio método de trabajo, base de la cual es la improvisación colectiva que, asimismo, inicia la búsqueda de la forma teatral. Los espectáculos resultan siempre de la creación colectiva, es decir guión, dirección y escenografía les pertenecen a todos.

El *Teatro Osmego Dnia* es una compañía que junto a los espectáculos de sala crea también grandes producciones de calle para un público masivo. El espectáculo *Arka* (2000) recuerda que nos ha tocado vivir una época de fugitivos, vagabundos, errantes y nómadas. El símbolo es un gran barco provisto de alas, otra encarnación del Arca de Noé, que al cerrar los ojos puede

transformarse en el barco de Eneas, el Mayflower o una balsa cubana hecha precipitadamente que va a la deriva hacia la costa de Florida. *Arka* empieza con la llegada de unos novios. Se celebra una boda con música y alegría desbordantes, de aire zíngaro, regada con abundante alcohol y en la que los novios son festejados. Una boda que termina súbitamente, con la irrupción de unos bárbaros que lanzan llamaradas por la boca subidos a un vehículo infernal que persigue al público. Es entonces cuando la alegría se transforma en tragedia con una escena de belleza insuperable.

Se trata de un teatro documental, donde los artistas utilizan los archivos secretos que el gobierno comunista mantiene entre 1975 y 1983, detallando la información sobre sí mismos, sus contactos y amigos. Esta información está relacionada con algunos mensajes personales que los artistas escribieron en ese momento. Hay momentos de una atmósfera confesional muy doloroso. Los expedientes, que presenta testimonios muy dolorosos, pone en escena un complejo universo estético y político en el que se enfrentan a una dura realidad.

España: Roger Bernat

Roger Bernat nació en Barcelona en 1968. Sus primeros espectáculos fueron protagonizados por héroes que, si bien no salían de ninguna escuela, tenían cosas que contar. Con estos primeros espectáculos llegaron premios y reconocimiento a nivel nacional. Más tarde trabajó con personas de la calle. Inmigrantes pakistaníes e indios, taxistas, adolescentes que quizás no tenían nada que contar pero encarnaban a ese "otro" del que siempre queremos saber algo. Fue con estos trabajos que empezó a girar en el extranjero. Hace un par de años dejó de hacer castings para centrarse en la figura del público. Los únicos actores iban a ser los espectadores que asistieran cada noche a la representación. Algunos de sus espectáculos son *10.000 Kg*(1997), *Confort Domèstic* (1997), *Àlbum*, (1998) *Bones Intencions* (2003), *LALALALALA* (2003), *Amnèsia de*

Fuga(2004), *Tot és perfecte*(2005) o *Rimuski* (2008).

El mismo Roger Bernat confiesa, que hace tiempo perdió la fe en la ficción. Por eso en sus trabajos existe una falta de teatralidad que puede extrañar al espectador, pero en la que posiblemente subyace todo el interés. Para Bernat: “*lo que sucede cuando uno deja de fijarse en las grandes ideologías, en las buenas intenciones, y en general, en lo considerado Artístico; es que aparecen los hechos triviales que normalmente pasamos por alto y que no obstante nos describen con mucha más agudeza.*”¹¹

Siempre desde la óptica teatral más dionisiaca, los espectáculos colocan al creador, al actor y al público en crisis, eliminando las máscaras de unos y otros, en una atmósfera de duda y preguntas sin respuesta. Este es el teatro que le interesa a Roger Bernat, un teatro que nos obliga a afrontar debates voluntariamente incómodos y que busca asomar todo lo que no está previsto, que se escapa de nuestra mirada, que sabemos que está y no vemos o que simplemente no queremos ver. Un teatro que desde el primer minuto intenta dialogar descaradamente con la realidad social, sin límites y por cualquiera que sea el camino: “*buscar unas teatralidad fresca y vital, hacer teatro en las narices del publico*”, dirá el creador.

La última propuesta ha sido *Domini Públic* (2008), en la que los espectadores, vagando por la plaza Margarita Xirgu de Barcelona, reciben instrucciones a través de unos auriculares y se convierten en actores. Se trata de que sean ellos los que, mirándose los unos a los otros desde una nueva perspectiva y confesando intimidades, construyan las escenas y el espectáculo, el publico interpretándose a si mismo en un espacio de dominio público.

¹¹ esmadrid.com Portal (2008) “Roger Bernard: Dominio Publico”. Publicado el 13 de Septiembre de 2008.

Argentina: Biodramas

Será la creadora argentina Vivi Tellas quien en un momento clave de su carrera se pregunto: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?, ¿un campo que sólo está ligado al cine, porque el teatro parecería que todo lo ficcionaliza, arma una historia que no es verdadera? Con intenciones de responder el planteo crea y coordina el proyecto BIODRAMAS, ciclo de experimentación teatral que iniciara en el año 2002 y culminara en el año 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires. La misma Vivi Tellas declara que la primera motivación generadora de este gran ciclo es su interés por el trabajo de los directores, considerados por ella cabezas de equipo, y generadores de elencos y grupos, responsables de armar mundos, y de promover la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre como surge la idea del ciclo, la misma Vivi Tellas comenta: *“propuse el proyecto que se llama “Biodramas, biografías escenificadas” con el intento de investigar lo documental en teatro, un genero que pertenece al cine, pero que interesaba hacerlo en un escenario. Diseñe este proyecto con la idea de invitar a un director teatral y pedirle que elija a una persona cualquiera viva, que sea argentina. En eso hay una intención histórica, es decir, que si contamos la historia de una o varias personas de esa singularidad se haga una trama histórica, entre los hechos y lo personal. El destino único de una persona y como esta ligado al acontecer histórico. Hay mucho para investigar en eso. A la vez se rescata un valor, ya que en este momento hay una falta de foco sobre las vidas personales.”*¹²

Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el

¹²Bayer Maria (2006) “Ya tuvimos bastante violencia” Entrevista a Vivi Tellas. En El interpretador, literatura, arte y pensamiento” N° 28. Septiembre de 2006.

sujeto elegido este vivo permite que el director pueda trabajar con el en persona, conocer su historia de primer mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etc., o bien combinar ese universo real con mundos de ficción mas “teatrales” (actores, texto dramático, etc.).

En un mundo descartable ¿que valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar como los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados; construyen la Historia.

Explosión de corporeidades

Estas experiencias realizadas en diferentes partes del mundo, reflejan intentos aislados por rescatar en el campo de las artes escénicas los discursos locales sobre lo real y las formas en que estos discursos continúan practicándose en el contexto mundial. Sin pretensiones de exponer una geografía mundial detallada de los diferentes artistas que en la actualidad dan vida a esta corriente teatral, y con ánimos de hacer evidente algunas de las tantas variables existentes dentro del género en cuestión, como también de los diversos puntos del mapa donde se producen dichos acontecimientos; es que elaboramos el anterior muestrario.

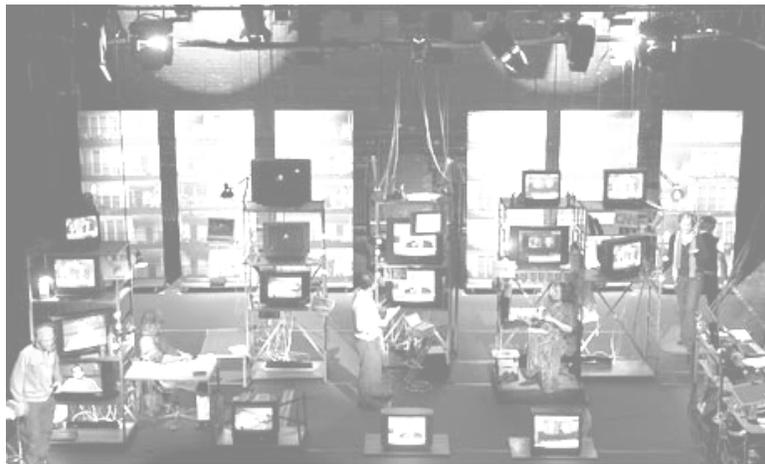
Si se observan las prácticas artísticas contemporáneas, la emergencia del documentalismo, la acción política, la atención al contexto específico, en definitiva, el alejamiento de la ilusión, podríamos afirmar sin ningún tipo de complejos que nos encontramos en la era de un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que en su acto de desnudez se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. El fin de la representación,

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real y de escenarios presentacionales. En esta dirección la corporeidad como escenario se presenta como el lugar donde confluye y toma conciencia real la experiencia de vida, su presencia, su pasado, su visión de mundo y su relación con este, a través de ella la intimidad del sujeto toma cuerpo, se materializa y se ofrece como performática. El arte teatral empieza a detonar sus primeras “dinamitas escénicas” generando una explosión de corporeidades en la escena que obligara a repensar los diferentes elementos involucrados en la creación escénica, tras el firme anhelo de establecer un diálogo con lo real, con el otro, y desde donde poder plantear alternativas al discurso dominante.

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

ANEXO DE IMÁGENES



Rimini Protokolls Breaking (2009)



Domini Public – Roger Bernat (2008)

BIBLIOGRAFIA

Arfuch Leonor (2002) *El espacio biográfico: dilemas de subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires.

Bayer Maria (2006) “Ya tuvimos bastante violencia” Entrevista a Vivi Tellas. En *El interpretador, literatura, arte y pensamiento*” N° 28. Septiembre de 2006.

Cornago Óscar (2005), *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Vervuert Iberoamericana, Madrid.

Duch, Ll., Mélich, J.C.(2005) *Escenarios de la corporeidad. 2/1*. Madrid. Trotta.

Innerarity Daniel (2006) *El nuevo espacio publico*, Editorial Espasa Hoy, España.

Lejeune Philippe (1991); “El pacto autobiográfico”, en AA.VV.; *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento 29 de *Anthropos*, Barcelona.

Pardo José Luis (1996) *La Intimidad*, Ediciones Pre-Textos, Valencia.

Sánchez José A. (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor libros, Madrid.

DOCUMENTOS ELECTRONICOS

Brus Roland (2009) “El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades”. Publicado el 29 de Noviembre de 2009. Disponible en Web, periódico digital universitario: www.hoylauniversidad.unc.edu.ar

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

esmadrid.com Portal (2008)“Roger Bernard: Dominio Público”. Publicado el 13 de Septiembre de 2008.

Nora Pierre (1984) “Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares”. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe>