



**DRAMATRUGIAS DE LO REAL
EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA ARGENTINA:**

Una escritura con sede en el cuerpo

Juan Manuel Urraco Crespo

Universidad Autónoma de Barcelona
Departamento de Filología Catalana
Doctorado en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales
Directora: Dra. Mercé Saumell
Tutor: Francesc Foguet

Barcelona, Octubre de 2012

A la memoria de mis abuelos René y Kelo

AGRADECIMIENTOS

A Joseba, por nuestra intimidad.

A mis padres y hermanos, por respetarla.

A Marcelo Jaureguierry, cerebro y mentor de toda esta experiencia, por su generosidad, visión y sabiduría.

A becas MAEC AECID, soporte sin el cual habría sido imposible este proyecto.

A Mercé Saumell, por las innumerables correcciones a este trabajo, por el tiempo invertido en él, por su compromiso y por el respeto y aliento hacia mis ideas.

A Cristina Gamíz Caurín, Marc Chornet Artells, Javier Vaquero Ollero y Daniela De Vecchi por entregarse y aventurarse en el Proyecto BIOROOM.

A Gabriela Pérez Cubas, por ser una fiel y feroz interlocutora intelectual y emocional.

A mis colegas de ruta Mariana Simone, Sergio Sierra, Catalina Esquivel y María Aparecida Souza, que hicieron que este camino fuera menos solitario.

A los creadores de BIODRAMA, quienes sin conocerme facilitaron sus materiales dramáticos, sus registros audiovisuales, sus percepciones y apreciaciones personales.

A Carlos Foz, por facilitar el material albergado sobre BIODRAMA en el Centro de Documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires.

A Barcelona, por hospedarme de tal forma.

A mis fieles alumnos, por ser todo un lujo.

A mis amigos, por serlo mucho más.

A San Honorato,
que me lo ha concedido todo.

A la ficción.

A lo real.

A tope.

DRAMATURGIAS DE LO REAL EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA
ARGENTINA: una escritura con sede en el cuerpo

INTRODUCCIÓN

LA EXPERIMENTACIÓN DE MI CONDICIÓN DE SER..... 12

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

**DRAMATURGIAS DE LO REAL:
SUPUESTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS**

I.1) OBJETO DE ESTUDIO: CICLO BIODRAMAS..... 34

**I.2) DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: ALCANCES Y LÍMITES
DE LA INVESTIGACIÓN..... 37**

I.3) TESIS A SOSTENER..... 42

I.4) ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS.....45

I.5) ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA SIMULACIÓN DE LO REAL 49

I.6) DRAMATURGIAS DE LO REAL.....58

 I.6.1) CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS: Estética de lo Performativo.....59

 I.6.2) LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL SUJETO: En busca de un nosotros.....68

 I.6.3) LA PROSTITUCIÓN DE LA INTIMIDAD78

 I.6.4) LA INTIMIDAD PERFORMATIVA: Horizontes de la identidad.....86

 I.6.5) LAS DRAMATURGIAS DE LO REAL: Experiencias de intimidad91

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO II

INVASIÓN DE LO REAL EN LA ESCENA ARGENTINA: EL GIRO PERFORMATIVO EN EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO Y LA ACTIVIDAD TEATRAL DE ARGENTINA (1976-2009)

II.1) ARGENTINA LA HIJA HUÉRFANA: EL GIRO PERFORMATIVO:	
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	98
II.2) INVASIÓN DE LO REAL I:	107
II.2.1) ARGENTINA AL ORFANATO: PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL Y LA CULTURA DEL MIEDO (1976-1983)	108
II.2.2) RETORNO A LA DEMOCRACIA: EL GOBIERNO DE RAÚL ALFONSÍN Y EL TEATRO UNDER (1983-1989)	114
II.2.3) CONCLUSIONES PROVISIONALES: LA IMPOTENCIA DE LAS PALABRAS	123
II.3) INVASIÓN DE LO REAL II:	126
II.3.1) EL BANQUETE DE LA CASA ROSADA: EL GOBIERNO DE S. MENEM Y EL NUEVO TEATRO ARGENTINO (1989-1999)	127
II.3.2) CONCLUSIONES PROVISIONALES: EL ACONTECIMIENTO DE ASUMIR LA MENTIRA	142
II.4) INVASIÓN DE LO REAL III	146
II.4.1) ARGENTINA REBELDE, AL RITMO DE LAS CACEROLAS: LA CRISIS DEL 2000 Y EL DESFILE PRESIDENCIAL. TEATRO DE RESISTENCIA Y MULTIPLICIDAD. (1999-2003)	147
II.4.2) LOS PADRASTROS K: GOBIERNO DE NÉSTOR Y CRISTINA KIRSCHNER(2003-2009)	161
II.4.3) CONCLUSIONES PROVISIONALES: UN TEATRO SIN TEATRO	164

CAPÍTULO III

CICLO BIODRAMA: ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN

III.1) CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	172
III.2) VIVI TELLAS Y SU PROYECTO TEATRAL BIODRAMA.....	174
III.3) CICLO BIODRAMA: SOBRE LA VIDA DE LAS PERSONAS.....	178
III.4) BIODRAMA: ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN	180
III.4.1) BIODRAMA I.....	181
III.4.2) BIODRAMA II.....	187
III.4.3) BIODRAMA III.....	196
III.4.4) BIODRAMA IV.....	202
III.4.5) BIODRAMA V.....	211
III.4.6) BIODRAMA VI.....	215
III.4.7) BIODRAMA VII.....	220
III.4.8) BIODRAMA VIII.....	223
III.4.9) BIODRAMA IX.....	227
III.4.10) BIODRAMA X.....	231
III.4.11) BIODRAMA XI.....	235
III.4.12) BIODRAMA XII.....	240
III.4.13) BIODRAMA XIII.....	247
III.4.14) BIODRAMA XIV.....	249
III.4.15) BIODRAMA XV.....	256
III.5) CONCLUSIONES PROVISIONALES: FICCIÓN Y REALIDAD A LA PALESTRA.....	261

TERCERA PARTE

CAPÍTULO IV

PROYECTO BIOROOM: ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN II

IV.1) EL ENCUADRE.....	275
IV.2) EL PROYECTO.....	277
IV.3) LOS DIRECTORES Y SUS CÁPSULAS.....	280
IV.4) PROGRAMA Y CALENDARIO DEL PROYECTO BIOROOM.....	294

CONCLUSIONES FINALES

CACHETAZOS DE INTIMIDAD.....	301
-------------------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

FUENTES CRÍTICAS.....	321
REVISTAS ESPECIALIZADAS.....	328
CONFERENCIAS, CONGRESOS, COLOQUIOS.....	331
DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS.....	332
NOTAS PERIODÍSTICAS.....	334

LA EXPERIMENTACIÓN DE MI CONDICIÓN DE SER

El drama del desencantado que se arrojó a la calle desde el décimo piso, y a medida que caía iba viendo a través de las ventanas la intimidad de sus vecinos, las pequeñas tragedias domésticas, los amores furtivos, los breves instantes de felicidad, cuyas noticias no habían llegado nunca hasta la escalera común, de modo que en el instante de reventarse contra el pavimento de la calle había cambiado por completo su concepción del mundo, y había llegado a la conclusión de que aquella vida que abandonaba para siempre por la puerta falsa valía la pena de ser vivida.



Gabriel García Márquez logra a través de este cuento capturar de forma tan breve como intensa algo profundamente complejo como lo supone la experiencia de la vida misma. Desencantado por el mundo y decepcionado por la vida, el personaje del *Drama del desencantado* permite hacerse eco de un sentimiento que resulta tan trágico como contemporáneo: la soledad del ser. Lo que me resulta particularmente atractivo es la manera en que el autor, pese al final trágico que da al protagonista, segundos antes de concluir se inclina por sostener una hipótesis alentadora, sanadora, una visión del mundo y de la vida en donde, pese a todo; se puede seguir considerando que la experiencia todavía existe.

Dejar de suspenderse en la angustia de esperar la muerte, como última posibilidad de recuperar la anhelada experiencia y sensación de estar vivos. Recuperar la experiencia de ese otro que, pese a estar muy cerca, tenemos serias dificultades para reconocerlo y relacionarnos (aunque se simule todo lo contrario). De eso nos habla García Márquez. De la relevancia de la experiencia. De la experiencia del encuentro. Siempre transformadora. De la posibilidad de cambio. De corregir, de acomodar, de evocar, de reivindicar y alterar. De reflexionar y de ser. De existir. Experiencia desde donde poder esquivar la agonía de esta soledad contemporánea, o mejor dicho, desde donde se hace posible estar con ella. Convivir en la intimidad de mi soledad. Construirme en ella, a partir de ella. Con uno mismo y con el otro. Con lo real. Una

suerte de «*con y desde mi intimidad*». Una forma posible de estar en la realidad, de abandonar la pasiva contemplación. Una lente desde donde observarla e intervenirla. La intimidad entonces como experiencia, o la experiencia de la intimidad. ¿Cual el límite para alcanzarla? En el cuento citado, la muerte misma. ¿En las artes escénicas, alguna otra alternativa? Me entusiasma pensar que sí.

Hace unos años, en medio de un viaje a Londres, tuve la posibilidad de participar de un acontecimiento complejo que resultó decisivo para con las reflexiones que a continuación se vierten. *She's lost control*, performance de la bailarina portuguesa Rita Marcalo, vino a cuestionar de forma radical los marcos y supuestos elaborados hasta el momento respecto a los límites de la escena y sus posibilidades por recuperar la experiencia estética, lo que me permitió generar nuevos planteos, abriendo otros espacios de problematización respecto al hecho teatral. En la pieza, la performance aborda las posibilidades de tener un ataque epiléptico en el escenario. Real. No simulado, ni representado. Por el contrario, presentado en estado puro. Marcalo deja de tomar el medicamento que le permite habitualmente controlar sus convulsiones, se priva del sueño y de las comidas, ha dejado de tomar su medicación hace un mes y está bebiendo vino, café y chocolates, todos estimulantes que ha evitado durante años, para finalmente someterse a las luces estrambóticas de la escena con el único fin de provocar un ataque epiléptico. La pieza, que es la segunda de una trilogía conocida como *Involuntary Dance*, explora las interfaces conceptuales y físicas entre la danza, la epilepsia y la investigación de fármacos. La primera de esta trilogía (*Danzas involuntarias*, 2009) exploró el cuerpo de la epilepsia, el cuerpo en un estado de enfermedad y todos los comportamientos de los que pueden provocar ese estado en él. En la segunda (*Ella pierde el control*, 2010) la performance interactúa con los registros audiovisuales de la primera pieza que ahora se utilizan junto a otras intervenciones audiovisuales para dar forma a esta instalación. En colaboración con el cineasta Lucy Barker, y el conjunto de los diseñadores de iluminación Matt Sykes-Hooban y James Harrison, diseñan un espacio en donde el público tiene un papel activo en la elección de la forma de experimentar el trabajo, navegando por un laberinto de recintos. Cada caja se presenta a la audiencia con un solo, un dúo, proyecciones de películas o de los elementos de sonido grabados. Hacia el final de la estructura envolvente se desarma, para revelar una compleja red de vínculos físicos entre sus elementos, la presencia de Marcalo.

She's lost control, está mirando al conjunto de comportamientos propios de personas con epilepsia, presenta aquellas conductas que se utilizan para asegurar que el cuerpo no entre en estado de convulsión. En escena la performance, que padece epilepsia crónica desde hace años, intenta no respetar intencionalmente estos

comportamientos, con el propósito de perder el control y desplegar una danza involuntaria.



El solo hecho de recuperar algunas experiencias escénicas similares que nos trasladan hacia el Siglo XIX, como puede ser a modo de ejemplo las dramáticas lecturas y exposiciones del neurólogo Jean Martin Charcot en el anfiteatro del *Hospital de Salpêtrière*, o más cercano las prácticas de cabaret posmoderno de los años 80 asociadas al tratamiento del SIDA; nos llevan de ante mano a desechar cualquier intento por querer catalogar a *She's lost control* como propuesta escénica innovadora, pese a que en algunos aspectos creamos que sí lo es si consideramos la época y el uso de las nuevas tecnologías en la construcción de la propuesta. Lo que intento establecer es que si bien la misma no supone en su esencia conceptual un carácter absolutamente renovador, sí lo supone en tanto experiencia personal y bisagra de quien escribe esta investigación. Precisamente ahí es donde reside su verdadero valor, en tanto elemento desestabilizador y detonador de planteos e inquietudes.

Al salir de allí, una sola certeza: *She's lost control* no pretendía esconder la escena, se mostraba la teatralidad y de pronto irrumpía lo real, escapando radicalmente a los estándares tradicionales con los que comúnmente me venía relacionando con las artes escénicas. Por todo lo demás, solo puedo decir que como testigo, como *voyeur*, como público e incluso como enfermo de una diabetes crónica (no entendía muy bien en ese momento cómo debía definir mi rol) me vi sumergido en una experiencia estética particularmente íntima, incómoda y confusa. Experiencia poco habitual y por demás movilizadora. Se abre desde entonces en mí un abanico de preguntas que repercutirá a partir de ese momento en la manera de relacionarme con el arte y que intentaré

responder fundamentalmente a través de los posteriores proyectos escénicos generados¹. ¿La vida misma en el teatro? ¿El teatro en la vida misma? ¿Teatro sin teatro? ¿Real? ¿Ficción? ¿El arte siempre como artificio? ¿La intimidad como experiencia teatral? Los límites poco claros, difusos. Y en medio de esta nebulosa postal, un claro acto de terquedad y la decisión de permanecer como investigador en la penumbra que supone querer comprender y conocer dichos acontecimientos escénicos, pese a la imposibilidad inicial de no poder compartir completamente esa experiencia.

Esta inestabilidad propia de las artes escénicas me lleva a reparar entonces en el valor que hoy pueden tener los estudios teatrales como formas de fijación o preservación de aquello que, sabemos, está siempre sujeto a desaparecer. Esta investigación se supone entonces en tanto testimonio, acaso un nuevo intento por preservar lo que de esas experiencias estéticas queda, ya sea aquello que permanece en la memoria de los *teatristas*, de los espectadores o los documentos que registran imágenes e impresiones de un evento ya irrecuperable, pero que entiendo hoy completamente revelador y significativo para el campo de las artes escénicas actuales en tanto revela el vínculo existente entre lo real y la escena teatral.

La posterior urgencia por encontrar marcos apropiados desde donde poder aproximarme a la complejidad de la experiencia estética vivida, me arrojó hacia un largo, tedioso y enriquecedor proceso de consulta de fuentes variopintas, muchas de las cuales ahora configuran la arquitectura y el soporte teórico de esta investigación. La categoría de «*intimidad*», que no tardo en posicionarse como uno de los recursos recurrentes y (en apariencia) inevitable a la hora de pretender referir al tipo de experiencias escénicas en cuestión, se convirtió en la columna vertebral de este recorrido. Lo particular es que dicha categoría, como otras que se irían presentando a lo largo de la investigación en apariencia ajenas al terreno específico de lo teatral o del arte, me advertían sobre una situación que se terminaría instalando como definitiva y que daba complejidad a mi tarea como investigador, en tanto me obligaban a establecer constantes cruces, a dialogar entre diferentes áreas y campos disciplinares, a revisar, reformular, reconsiderar y reelaborar las mismas para luego poder aplicarlas (hacerlas dialogar) en el terreno específico de las artes escénicas contemporáneas.

¹ *Restos 7 AM* (2009); *Íntimo: (re) construcciones de mierda de otras vidas insignificantes* (2011); *Proyecto Bioroom* (2012); todos estrenados en Barcelona y dirigidos por Juan Manuel Urraco.

Este conjunto de transformaciones y desbordes que se perciben a primera vista sobre estas prácticas, lejos de entenderse como un fenómeno meramente aislado y contemporáneo, permite inscribirse históricamente dentro del cambio de enfoque que se va a producir entre finales de los años 80 y principio de los años 90 denominado como «giro performativo»², el cual apoyándose en la metáfora «la cultura como performance»³ pasa ahora a enfocarse en el carácter de presentación del arte, en su capacidad de acontecimiento, para analizar dichos fenómenos como *performances*⁴.

Según E. Fischer Lichte⁵, el primer cambio en la cultura occidental contemporánea hacia lo performativo se ubica a principios del siglo XX, cuando el protagonismo se transfiere de la esfera del texto al de la performance. En el campo de la antropología, este movimiento implicó un cambio de jerarquía entre el mito y el rito, que pasó a ser considerado como fuente primera, matriz del propio mito; estimulando el desarrollo de una línea de pensamiento en la cual se asume que no son las historias o la literatura lo que determinan las bases estructurales de la cultura, sino los rituales, con todo su carácter performativo, que fundan sociedad. Al cambio de foco entre mito-rito y texto-performance correspondería el cambio de jerarquía entre individual y colectivo, mente y cuerpo; en un importante reto a los cánones hegemónicos de la época.

² El concepto de *giro performativo* de las artes acuñado y teorizado por Erika Fischer-Lichte será desarrollado más ampliamente en el inicio del Capítulo II. De momento diremos que refiere sobre todo a un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico a lo performativo. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento procesual que envuelve al público en su creación, de una experiencia compartida por creador y receptor, frente a la lectura o interpretación del paradigma anterior.

³ Fue el etnólogo Milton Singer quien a finales de los años 50 creó el concepto de cultural performance, concepto este que abarcaba no sólo representaciones teatrales, sino también danzas, fiestas religiosas, bodas, iniciaciones, funerales, recitaciones, recitales etc., determinándolas como las "unidades más concretas observables de una estructura cultural", cuyas características principales definió de la siguiente manera: "un período de tiempo claramente limitado, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un grupo de intérpretes, un público, un lugar determinado y un motivo para la performance". **SINGER Milton**, *Structure and Change*, (ed.): Traditional India, Philadelphia. 1959, pp: 12.

⁴ En esta dirección, los cambios que se advierten desde principio de siglo respecto a las ciencias teatrales, revelan la manera en que se comienza a predicar por el desarrollo de una idea de cultura performativa. Aquí podemos citar a modo de ejemplo en los años treinta y cuarenta a Arthur Kutschler (1878-1960) quien quería incluir en sus estudios el teatro popular, el teatro de muñecos y máscaras y Carl Niessen (1890-1969) quien por su parte abordaba los rituales, ceremonias, fiestas y todo tipo de representaciones mímicas de todos los pueblos y épocas. Esta expansión del campo de estudio de la ciencia teatral se ve concretada finalmente a finales de los años sesenta cuando el norteamericano Richard Schechner en colaboración con el etnólogo Victor Turner, se centra en la relación entre teatro y ritual y desarrollan los *Performance Studies*, estudios que habilitan el describir nuestra cultura contemporánea como, citando a Fischer Lichte: «una cultura de la puesta en escena o también como la puesta en escena de cultura».

⁵ **FISCHER-LICHTE Erika**, *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S. L. 1999.

Dentro de los últimos estudios inscritos en este giro performativo, la recientemente traducida *Estética de lo performativo*⁶ de Erika Fischer Lichte se presenta como un encuadre para esta investigación, en tanto me proporciona herramientas útiles para leer desde la misma escena y de forma liminal, estas prácticas artísticas contemporáneas que desafían los binarios arte/vida, real/ficción, público/privado, a través una mirada centrada en las cualidades de una experiencia que se advierte transformadora, en tanto acontecimientos que no representan una “realidad virtual” alternativa, sino otras posibilidades de experimentar lo que pueda ser la realidad, a través de la co-presencia física de cuerpos y de las experiencias que estas habilitan. Dirá la autora:

Las realizaciones escénicas que dan lugar al colapso de pares, de conceptos dicotómicos de este tipo, que derrumban los antagonismos constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otro, una realidad de la inestabilidad, de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras. Uno no puede aproximarse a la realidad de la realización escénica sirviéndose de construcciones dicotómicas (...) Al desestabilizar el esquema de formación de conceptos dicotómicos con los que estamos acostumbrados a entender y describir la realidad, las realizaciones escénicas alimentan la sospecha de que tales parejas de conceptos sirven para construir una realidad que contradice nuestra experiencia cotidiana. (Fischer-Lichte:2011: 346)

El desgaste que advierte la autora sobre el concepto de «obra» da lugar a la aparición del concepto de «acontecimiento» que viene a referir, en contra de la interpretación y la comprensión que supone el primero, que los acontecimientos deben ser experimentados. Así Fischer Lichte erige una *Estética de lo Performativo* centrada en el concepto de «experiencia estética». Experiencia umbral que refiere a un modo de experiencia que puede conducir a la transformación de quien vive la experiencia. Situación que permite contemplar la posibilidad de cambio.

Partiendo entonces de considerar la experiencia que suponen las prácticas escénicas que aquí abordo en tanto realizaciones escénicas, y asumiendo la existencia de cierta dimensión performativa de la intimidad, por medio de la cual se sostiene que

⁶ FISCHER-LITCHE Erika, *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores. 2011.

dichas prácticas emergen en el complejo campo teatral del siglo XXI; es que se vuelve oportuno proponer una categoría que, lejos de encorsetar y delimitar los alcances y expansiones sobre las que se construye, pueda referir a dichas prácticas en tanto fenómeno específico, singular y emancipador.

DRAMATURGIAS DE LO REAL

Dentro de estas coordenadas es hacia donde oriento el presente trabajo de investigación, abocado a indagar sobre esta apertura de la escena, sobre los puentes que las prácticas dramáticas establecen actualmente con la vida cotidiana, con los contextos históricos y sociales en busca de una «*experiencia umbral*»⁷, que según nuestra hipótesis: *reivindica a partir de un dispositivo teatral que se instala entre los difusos límites de la ficción y lo real, un presente, un aquí y ahora por el cual poder liberar a la realidad de su carácter virtual, a la vez que establecer un marco desde donde se hace posible pensar en la emergencia de experiencias de intimidad que encargadas de desplegar nuevas coordenadas para con los procesos de construcción del sujeto (alternativas a las dominantes), permiten recuperar y/o reconstruir identidades que en la aldea global se muestran bajo una situación de “amenaza”*.⁸

El proponer la categoría de **Dramaturgias de lo real**, lejos de responder a una actitud caprichosa, emerge de considerar diversas reflexiones que advierten desplazamientos respecto a determinadas prácticas dramáticas actuales a la vez que denuncian cierta insuficiencia terminológica a la hora de abordar dicha transformación. En esta dirección es que propongo utilizar la categoría operativa de **Dramaturgias de lo real**, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramáticas

⁷ **FISCHER LICHTER Erika**, “Experiencia estética como experiencia Umbral”. En: Revista *Teoría del Arte*, N° 18. Santiago de Chile. Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. 2010.

⁸ Dicha situación que refiere a las identidades amenazadas por las consecuencias del fenómeno de la globalización puede ampliarse a partir de numerosos estudios e investigaciones, entre los que citamos a modo de ejemplo: **GARCIA ÁVILA Iván**, “La invasión cultural neoliberal y el peligro de las identidades culturales en América Latina”. En *Revista electrónica Medicentro N°1*. 2004. Disponible en: www.medicentro.sld.cu; **GHALIOUN Burhan**, “Globalización, deculturación y crisis de identidades”. En *Revista CIDOB d’Afers Internacionals N° 43-44*, 1999, pp: 117-118. **GARCIA MORALES Federico**, “Identidad y globalización. Las identidades en un mundo en crisis” *Ponencia presentada ante el X Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios Internacionales (AMEI) Oaxtepec, Morelos, 30 de noviembre de 1996. Mesa 6*; **ALSINA Miquel Rodrigo y MEDINA BRAVO Pilar**, “Posmodernidad y crisis de identidad”, *Revista Científica de Información y Comunicación Número 3*, Sevilla: Sección Select. 2006. **BAUMAN, Zygmunt**, *Identidad*. Madrid: Losada. 2005.

contemporáneas, que frente a la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI en tanto lugar de resistencia.

Dramaturgy of the real is a rendezvous with the ways in which the “real”, a category that is both asserted and challenged in relation to claims of verisimilitude and truth, is being theatricalized on World stages in the twenty-first Century. Theatre and performance that engages the real participates in the larger cultural obsession with capturing the “real” for consumption even as what we understand as real is continually revised and reinvented. Theatre of the real, also known as documentary theatre as well as a docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact, has long been important for the subjects it presents. More recent dramaturgical innovations in the ways texts are created and productions are staged sheds light on the ways theatre can form and be formed by contemporary cultural discourses about the real both on stage and off.⁹

Tradicionalmente cualquier práctica dramática que disponga sus procedimientos en dirección a capturar lo real queda albergada de forma inmediata y genérica dentro de la categoría de «*Teatro Documental*» la que surge en otra realidad, en otro contexto y en otras coordenadas socio históricas entiendo refiere a otros fenómenos y otras circunstancias que las que ahora nos ocupan. El director alemán Erwin Piscator (1893-1966) propone, alrededor de la década del 20, llamar así a una serie de experiencias escénicas vinculadas a la lucha política en donde trabajaban con documentos. En algunos países europeos su seguimiento ha sido algo mayor gracias sobre todo a su nombre y la tradición que ha continuado de la mano de dramaturgos como Peter Weiss (1916-1982) en Alemania, quien recién en los años 60 será el responsable de que se hablase por primera vez de Teatro Documental, al escribir unos apuntes para un Teatro Documental “*Fourteen Propositions for a Documentary Theatre*”¹⁰ en los que básicamente se hace hincapié en trabajar con documentos, testimonios e investigación histórica. Lo que está claro es que el género busca partir de

⁹ MARTIN Carol, “Introduction: Dramaturgy of the Real”. En *Dramaturgy of the real on the world stage*. Editado por Martin Carol. Palgrave Macmillan. Basingstoke. 2010, pp: 1.

¹⁰ WEISS Peter, "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre," *World Theatre* 17.1968, pp:375-389.

lo real, e incluso, en ciertos casos, ponerlo en cuestión. Según Peter Weiss, la definición de Teatro Documental en 1968 sería la siguiente:

El teatro documental es un teatro de reportaje. Protocolos, actas, cartas, tablas estadísticas, noticias de la bolsa, reportes finales de bancos e industrias; declaraciones gubernamentales; discursos; entrevistas; declaraciones de personalidades reconocidas; reportajes de diarios y de radio; fotos; películas, documentales y otros testimonios del presente forman la base de la puesta en escena. El teatro documental se priva de cualquier invención, toma materiales auténticos y los devuelve desde el escenario, sin cambios en el contenido, reeditados en la forma (1968: 375)

Está claro que esta definición de 1986 lejos está de reflejar la complejidad que suponen las prácticas teatrales documentales del siglo XXI, y esto se presenta como una limitación. Especialistas en la materia como Carol Martín destacan como una de las formas dramáticas sobre las que menos se ha teorizado en las últimas décadas ha sido sin duda el Teatro Documental, esta corriente ha sido prácticamente olvidada en los tratados teatrales recientes. A pesar de que es en diferentes países donde el género ha seguido desarrollándose, los especialistas no le han dado el peso que entendemos se merece en sus análisis y publicaciones, a veces llegando a los extremos de declarar que las obras documentales no pueden considerarse teatro por carecer del elemento de ficción¹¹. A finales del siglo XX y comienzos del XXI han aparecido nuevos artistas que toman el relevo de Piscator en diferentes lugares del mundo. Por citar algunos ejemplos: la dramaturgia de Roland Brus, el colectivo teatral *Rimini Protokoll* (Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzl), el colectivo *She She Pop* (Alemania); el movimiento *Verbatim* impulsado por dramaturgos como David Edgar, Michael Frayn, Robin Soans, Esther Wilson y David Hare y *Tricycle Theater* (Reino Unido); *Producciones Oyster*, *Proyecto Bioboxes* (Canadá); *Proyecto: On the Road: A Search for the American Character* de Maryland Smith, (EE.UU); Nola Chilton (Israel); Roger Bernat, Angélica Liddell (España), Wajdi Mouawad, Rabih Mroue (Libia), colectivo *Grupov* (Bélgica), *Teatr.doc* (Russia), *Proyecto Ciudades Paralelas* de Lola Arias y Stefan Kaegi (Argentina - Alemania), *Ciclo Biodrama*, *Proyecto Archivos* (Argentina), etc.

¹¹ **ROBLES Humberto**, “Teatro documental. Otra forma de denuncia social”. *Revista Revuelta: cultura, política y mucho más*, Nº 16. 2010. Disponible en: www.revistarevuelta.org

Este rápido recorrido, deja en claro que el Teatro Documental es una forma dramática aún en plena vigencia, si bien sus adeptos siguen las enseñanzas del iniciador, Erwin Piscator, y observan los postulados de Peter Weiss, que estableció los principios formales del género, pueden identificarse en la actualidad variables del mismo, correspondientes a los localismos de los cuales previenen, situación que evidencia tanto una evolución del género, como también un auge cada vez más significativo en nuestros días respecto de dichas prácticas. El propio José A. Sánchez deja en claro la manera en que si bien muchos de los procedimientos utilizados por estas prácticas actuales de lo real no son nuevos, en la medida en que heredan formas y procedimientos ensayados o madurados durante el periodo posmoderno, sus intenciones son bien distintas otorgándole especificidad y singularidad respecto a prácticas documentales de otras épocas. En este sentido Carol Martín expone como la expresión de Teatro Documental pese a ser inadecuada por no atender la versatilidad que el género presenta en la actualidad, es sin embargo la mejor frase disponible en tanto se presenta como categoría «*paraguas*»:

Today's most provocative personal, political, historical, and virtual theatre off the real embraces the cultural and technological changes that are reforming us globally and breaks away from the conservative and conventional dramaturgy of realism that was so much a part of documentary theatre in the late twentieth century. Aesthetically conservative documentary theatre, many times infused with leftist politics, continues today. Alongside it, and to some degree overtaking it, is an emerging theatre of the real that directly addresses the global condition of troubled epistemologies about truth, authenticity and reality. (Martin:2010:1)

Y agrega:

No doubt the phrase "documentary theatre" fails us. It is inadequate. Yet at present it is the best phrase available. In the U.K., documentary theatre is known as "verbatim theatre" because of its penchant for direct quotation. However, verbatim theatre does not necessarily display its quotation marks, its exact sources. "Verbatim" can also be an unfortunately accurate description of documentary theatre as it infers great authority to moments

of utterance unmitigated by an ex post facto mode of maturing memory. Its duplicitous nature is akin to the double-dealing of television docudramas.¹²

Frente a esta carencia epistemológica que atraviesa actualmente el fenómeno teatral en cuestión, en tanto se observa cierta desactualización e insuficiencia terminológica por medio de la cual poder referirse apropiadamente a él, decido avanzar considerando los aportes realizados por la profesora Florencia Garramuño (2009)¹³ quien evidenciando dicha situación de insuficiencia y desde una visión que pretende distanciarse de las limitaciones que esto provoca, se refiere al fenómeno de forma operativa como:

La proliferación de formas y de textos anfibios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción y que son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia. (Garramuño:2009:200)

Dentro de las mismas coordenadas y advirtiendo también la carencia epistemológica a la cual refiero, se encuentra el aporte realizado por Josefina Ludmer de «*literaturas postautónomas*», categoría que intentando reforzar la relación entre texto y experiencia, supone otro de los intentos por suplir la especificidad y actualización terminológica del fenómeno, por medio de la cual hace referencia a aquellas escrituras, que concebidas o no como literatura, importan por cómo se instalan localmente, en una realidad cotidiana para fabricar presente. Según sus reflexiones:

Las literaturas postautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundarían en dos repetidos, evidentes postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de estas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad.(...)

¹² MARTIN Carol, “Bodies of Evidence”. En *Dramaturgy of the real on the world stage*. Editado por Martin Carol. Palgrave Macmillan. Basingstoke. 2010, pp: 23.

¹³ GARRAMUÑO Florencia, *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2009.

Estas escrituras “sin metáforas” serían las “ficciones” (o la realidad) en la era de los medios y de la industria de la lengua (en la imaginación pública). Serían la realidad cotidiana del presente de algunos sujetos en una isla urbana (un territorio local). Formarían parte de la fábrica de presente que es la imaginación pública.¹⁴

El teatro documental normalmente intentó fabricar la «*verdad*» a través de leyes que presentaban de forma real a las personas y a los acontecimientos a partir de fuentes que le eran verificables. A diferencia de esto, veremos como el escenario específico de las prácticas dramáticas documentales actuales es el lugar donde lo real y lo simulado chocan entre sí, donde uno depende del otro. Gran parte de la dramaturgia documental contemporánea utiliza este marco no como una separación, sino como una comunión de lo real y lo simulado, no como un distanciamiento de la ficción con la no-ficción, sino como una fusión de los dos. El teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado dice Carol Martín, al mismo tiempo que, para bien o para mal, hay una gran expansión de las ideas sobre la «*realidad*». Tal como se podrá observar, con el crecimiento del mundo virtual, lo real ya no es una simple afirmación de la presencia, y la actualidad cultural se muestra más compleja si se la compara con otras épocas, donde no había más que el «*verdadero*» y el «*representado*». Por todo esto, actualizar las categorías que refieren a este fenómeno se vuelve una tarea tan compleja como necesaria.

Frente al desinterés que tradicionalmente la academia ha manifestado sobre dichas prácticas y ante la insuficiencia epistemológica en la que dicha situación nos arroja como sujetos investigadores; partiendo de los aportes de Garramuño y Ludmer la categoría de **Dramaturgias de lo real** pretende contribuir a suplir dicha carencia en tanto que refiere a la singularidad con la que se despliegan las prácticas dramáticas documentales en los horizontes del nuevo siglo, contemplando los cambios culturales y tecnológicos que se advierten en él. Evitando caer en aquellas consideraciones que, pecando de cierta trivialidad olvidan reivindicar su condición de experiencia, de acontecimiento, de lugar estratégico de lucha, de resistencia y de transformación, en tanto espacio de producción y experimentación de la realidad.

¹⁴ LUDMER Josefina, “Literaturas postautónomas 2.0”. En *Revista Propuesta Educativa* N° 32. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires. 2009. Disponible en: www.lehman.cuny.edu

Cecilia Palmeiro (2010)¹⁵ señala cómo el tan anunciado fin de la representación (en crisis desde fines del XIX) acontece junto a nuevas escrituras y prácticas dramáticas que se constituyen como experimentación a partir de la multiplicación y complejización de las técnicas que producen la realidad, con la cual queda indiferenciada. Palmeiro reflexiona sobre como estas técnicas ya no son reproductoras, sino productoras de realidad. En esta dirección pretendemos evidenciar como la realidad se produce ahora en un entrelazado de discursos. Los procedimientos se diseminan por la realidad, invaden otros territorios. La dramaturgia como bien decíamos se desterritorializa, atraviesa los límites específicos de la escena teatral que tradicionalmente la contenía.

En este sentido, las prácticas escénicas que se abordan, y que aquí propongo llamar **Dramaturgias de lo real**, se presentan como acontecimientos, reforzando su capacidad de transformación en tanto que logra acceder a lo real desde la escena, poniendo en evidencia la ficción y el simulacro a partir de una experiencia íntima, que lejos de pretender establecer límites claros sobre dichas categorías, se regodea en la confusión, en la ambigüedad y lo transitorio de ellas, colocando al espectador en un estado en «*betwixt and between*», en una *experiencia de crisis* resultante del choque entre marcos aparentemente opuestos o distintos, que vive en primer lugar como transformación física, como modificación del estado psicológico, energético, afectivo y motor (Fischer-Lichte:2011:352). Así lo real en el teatro puede abordarse ya no desde su condición metafísica, sino desde su materialidad, desde lo concreto: el cuerpo y el encuentro. La intimidad de la experiencia teatral. A lo largo de esta investigación veremos como experiencia, intimidad y cuerpo encarnan pues horizontes de la identidad que encuentran su bisagra en el carácter social e histórico vivido por los sujetos, y se actualizan en esas estructuras de sentir, emergentes en el arte a través de nuevas estrategias, como las **Dramaturgias de lo real**.

Éste es el viaje que propongo en esta tesis de investigación: abordar lo real, dentro del teatro, acercar dos categorías aparentemente opuestas: lo real y la ficción. Marcos que aunque a primera instancia antagónicos, ahora se ponen a dialogar para dar cuenta de algunas aristas de un experimento con riesgo, que propone entender el hecho teatral

¹⁵ PALMEIRO Cecilia, “Escrituras contemporáneas: tecnología y subjetividad”. En *Viso, Cuadernos de estética aplicada* N° 8. Junio de 2010. Brasil

en los complejos bordes del siglo XXI principalmente como *experiencia de intimidad*, en tanto espacio de subjetivación y lugar de resistencia.

En este trabajo, y de forma mucho menos apocalíptica que como lo sugiere Gabriel García Márquez en su cuento, me propongo abordar la experiencia desde el campo del arte escénico, exponiendo algunas de las hipótesis que han sido construidas después de varios años de trabajo, respecto a la relación entre lo íntimo, lo real y las artes escénicas, en el terreno de la construcción subjetiva contemporánea. En este sentido, lo que pondré de manifiesto a continuación son una serie de interrogantes y dudas, hipótesis, más que respuestas acabadas sobre este tema. Cuando digo hipótesis, intento ser coherente con el sentido de provisionalidad y de no absolutos, propio de estos tiempos. Esta investigación ha sido principalmente un viaje experimental. Este trabajo es un intento de cruce entre la intimidad y el teatro. Dos áreas que transito y de las que intuyo que pueden ofrecer nuevos ejes teóricos y metodológicos en el abordaje de un campo hasta ahora con pocas certezas pero muy presente a nivel internacional en las academias, en los escenarios y en los discursos de artistas y teóricos del siglo XXI: lo real en el campo de las artes escénicas.¹⁶

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Si bien la escasez de estudios referidos a aquellas experiencias que se encargan de teatralizar lo real en las prácticas escénicas contemporáneas, se postula como un síndrome global, delineando una situación en la que aún se evidencia cierto carácter despectivo por parte de la academia con respecto a dichas prácticas, lo cierto es que el campo de las investigaciones sobre dichos estudios performativos en Latinoamérica, se presenta especialmente como un terreno con cierto atraso y lo suficientemente virgen si

¹⁶ Solo a modo de ejemplo vale citar una serie de acontecimientos que se suceden en el mismo lugar (Barcelona) y en el mismo periodo temporal en el que me encuentro desarrollando esta investigación y que reflejan de algún modo la contemporaneidad temática de los hechos que aquí se abordan: “*Un teatro sin teatro*”, exposición en Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA- 2007) con posterior publicación con mismo nombre (2010). “*La estrategia doméstica*”, festival de teatro doméstico en Barcelona organizado por Quim Pujol y Sergi Faustino. (2010-2011). “*La transformación de la intimidad*” ciclo de debate organizado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB- 2011), participan José Luis Pardo y Paula Sibilia entre otros. “*La intimidad como espectáculo*”, jornadas organizadas por Casa America Catalunya (2011), participa la creadora argentina Vivi Tellas con su proyecto Archivos y Biodrama. *A veces me pregunto por qué sigo bailando: prácticas de la intimidad* publicación coordinada por Óscar Cornago en torno a las artes escénicas y la intimidad. Editorial Continta me tienes (2011).

lo contrastamos con la dimensión y los niveles de producción que estas zonas geográficas presentan, situación que amplía cada vez más la brecha existente entre la práctica teatral, que avanza y evoluciona a gran escala; y los estudios académicos referentes, que frente a la complejidad y dificultades epistemológicas que dichas prácticas suponen, y a la insuficiencia de enfoques que posibiliten su abordaje, ahogan en el vacío y la insuficiencia, estableciéndose como prácticas huérfanas de enfoques epistemológicos propios.

Así, dentro de las investigaciones desarrolladas en el campo de las artes escénicas, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) de José A. Sánchez, quizás sea una de las fuentes más relevantes y completas de origen iberoamericano, por la complejidad con la que el autor aborda las producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales, como por la aproximación que realiza a numerosas obras de creadores escénicos contemporáneos que enmarcan sus obras en el campo de lo real. El autor expone cómo la crisis del concepto de representación, ya presente en A. Artaud (1896-1948), se manifestaría escénicamente en la obra del *Living Theatre*¹⁷ y en una nueva concepción de la actuación, la del actor que no abandona su realidad, y que daría lugar a un terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo. La iconoclasia, asociada a la búsqueda de lo real como traumático (Lacan), practicada por el *Living Theatre* reaparecerá, según expone Sánchez; en el teatro de Reza Abdoh (1963-1995)¹⁸, en *Societas Raffaello Sanzio*¹⁹ o en las producciones de colectivos como el paulista *Teatro da Vertigem*²⁰ o el madrileño

¹⁷ Fundada en 1947 en Nueva York, como una alternativa imaginativa al teatro comercial por el estudiante de origen alemán de Erwin Piscator, Julian Beck. El *Living Theatre* ha sido escenario de casi un centenar de producciones realizadas en ocho idiomas en 28 países de los cinco continentes - un cuerpo único de trabajo que ha influido en el teatro de todo el mundo. Sus espectáculos colectivos dejan mucho espacio a la improvisación y se representan en lugares insólitos (como naves industriales) o en la calle, en *happenings* que persiguen sobre todo la respuesta inmediata del público.

¹⁸ Director estadounidense-iraní y dramaturgo conocido a gran escala por sus obras de teatro experimental, las cuales a menudo se realizaron en espacios inusuales como almacenes y edificios abandonados.

¹⁹ Compañía nacida en Cesana, ciudad de Italia, fue fundada a mediados de 1981 por Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi y Paolo Guidi.

²⁰ El grupo nacido en Sao Paulo, Brasil; comenzó en 1991, su trabajo desde el principio presenta elementos característicos como el uso de espacios no convencionales de la ciudad, la creación de actuaciones basadas en el testimonio personal de sus miembros, el eje fuerte de prensa de investigación que la búsqueda de un teatro construido un colectivo y democrático entre los actores, dramaturgo y director.

Atra Bilis²¹. También destaca el autor como cierta penetración de lo privado y lo público permitirá otras aproximaciones a ese otro límite de lo representable: el de las masacres y los genocidios: en contraste con el anonimato elegido por Peter Weiss y Erwin Piscator para abordar la cuestión del genocidio judío el director teatral Jacques Delcuvellerie²² opta por una integración de lo privado y lo histórico, de la anécdota y el documento, del testimonio y la dramatización, recurriendo incluso para aproximarse a la realidad, a la construcción de ficciones narrativas o simbólicas. El autor destaca cómo la superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado fueron un punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos como *TEC*²³, *La Candelaria*²⁴, *Escambray*²⁵, para quienes la restitución de lo acontecido constituía en sí mismo un instrumento de intervención social.

En *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática* (2007)²⁶ Silka Freire analiza tras un amplio estudio teórico acerca de la relación entre discurso dramático y discurso histórico a partir de la función referencial como inductora de lectura, expresada a partir de la inclusión de los documentos de diversa índole, diferentes docudramas latinoamericanos: *Pueblo rechazado*, *Compañero* y *El juicio* del mexicano Vicente Leñero; *Artigas*, *General del pueblo*, versión libre de

²¹ En 1993, Angélica Liddell (Figueres, 1966) funda Atra Bilis Teatro, compañía con la que ha montado dieciséis creaciones. Autora, directora y actriz, Liddell muestra una personalísima trayectoria. La crítica ha dicho de su teatro que es “*vanguardista y político, lleno de sentido, absolutamente necesario*”.

²² Francés, radicado en Bélgica, Jacques Delcuvellerie posee gran parte de su actividad desde 1980, vinculados a *Groupov*, del cuales el fundador y director artístico. *El Groupov* es un colectivo de artistas de diferentes nacionalidades y disciplinas (teatro, vídeo, escritura, música, etc.).

²³ *Teatro Experimental de Cali* es fundado en Colombia por Enrique Buenaventura, quien fue su director desde 1955 hasta 2003 cuando murió después de 42 años de trabajar en su sede propia del centro de Cali. Jacqueline Vidal de Buenaventura es quien está ahora al frente de este grupo. Las temáticas de sus obras están relacionadas con el acontecer cotidiano y con la realidad actual.

²⁴ *La Candelaria* se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural colombiano.

²⁵ Fundado en 1968 en Cuba por los reconocidos actores y directores de teatro, Sergio Corrieri y Gilda Hernández, *Escambray* ha sido una de las agrupaciones surgidas en la década de los 60 que se ha mantenido en activo en el panorama teatral de dicho país. Su búsqueda de una relación estrecha entre la escena y el público, entre el teatro y la vida nacional, con una mirada crítica a la realidad nacional, reflejó en los años 70 un contexto socio-cultural particular: el de los conflictos generados en el campo cubano por el proceso agrario desarrollado por la revolución cubana.

²⁶ **FREIRE Silka**, *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. Al margen, La Plata. 2007.

la obra de Washington Barale, *La república de la calle* realizada por el grupo *El Galpón* de Montevideo, y *I took Panamá* escrita por el *Teatro Popular de Bogotá*. La autora analiza como el drama, en general, ha mantenido su individualidad a pesar de la laxitud que actualmente se maneja para redefinir la clasificación genérica de los textos literarios en general, teniendo especialmente en cuenta que los marcos teóricos al respecto tienden a establecer nuevas dimensiones de relacionamiento a través de un proceso abarcador y generador de nuevas formas en viejas fórmulas. Teniendo en cuenta la prioridad de estos aspectos, además de lo estrictamente formal, es que establece las posibilidades de relacionamiento y funcionalidad del género dramático en particular con determinado contexto, puesto que su vinculación con lo social es parte esencial de su constitución, sentido y construcción, de un discurso calificado como directo y performativo que instaure realidades, no solo en base a situaciones imaginarias, sino también afirmándose en la relectura de hechos reales que ofician como referentes, como en el caso del teatro histórico y su derivado el teatro documental.

Por último Ileana Diéguez Caballero con su investigación *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política* (2007)²⁷ nos proporciona una cartografía del teatro, fuera de los paradigmas, abierta y mutable de Argentina, Colombia, México y Perú. Este volumen es el resultado de una profunda investigación de los procesos escénicos y la teatralidad actuales desde el puro acontecimiento, incorporados a la “esfera vital y social”; es decir, el investigador “in situ”. Diéguez se ocupa de prácticas escénicas que quedan fuera de las taxonomías teatrales tradicionales –performances, instalaciones, acciones ciudadanas y rituales-, que se encuentran en los bordes de lo teatral: arte y vida, vida y arte. Traslada el concepto de liminalidad propuesto por el antropólogo social Víctor Turner al campo teatral. No pretende la construcción de un corpus ni modelo teórico, sino que apela a los conceptos que atienden a su experiencia y prácticas artísticas y de vida; recurriendo a diferentes pensadores y a la interdisciplinariedad, superando el campo teatral –la filosofía, la antropología, las artes visuales, la sociología, entre otras-. La teoría no como una “caja de herramientas” que aplicamos sobre el objeto de estudio, sino poniendo en diálogo permanentemente los conocimientos y la praxis y enfatizando la labor de documentalista, en especial para las conexiones latinoamericanas. Bajo el título “*Tramas de la memoria (escenarios*

²⁷ **DIÉGUEZ CABALLERO Ileana**, *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Editorial Atuel. Buenos Aires. 2007.

argentinos)”, Diéguez aborda el teatro independiente de la postdictadura como espacio de resistencia que se hace cargo de la memoria y de hacer visibles las heridas sociales producidas por el último golpe militar.

Al mismo momento en que la presente investigación se estaba desarrollando, se presenta en el 2011 un material coordinado y editado por Óscar Cornago donde se recopila una serie de reflexiones de diversos autores y artistas en torno al concepto de *intimidad* en relación con las artes escénica contemporáneas. *A veces me pregunto por qué sigo bailando: prácticas de la intimidad (2011)*²⁸ se pregunta desde dentro y desde fuera de la escena ¿Cómo aproximarse a la intimidad a partir de las artes escénicas? El resultado es una muestra de lo ecléctico y complejo que puede resultar el asunto, de las pluri-perspectivas desde donde se hace posible y necesario pensar en la re-presentación de lo íntimo en la escena actual. Se establece por todo esto desde el principio como instancia de diálogo privilegiada y permanente para la presente.

De forma contraria, y también por la tradición que le compete, podemos percatar el vasto desarrollo que presentan los estudios específicos elaborados en Alemania, región que presenta un conjunto de estudios referidos a sus prácticas performativas documentales, los cuales postulan enfoques teórico metodológicos propios que responden a la especificidad que sus prácticas demandan. Dentro del amplio espectro y solo por mencionar algunos ejemplos que demuestren esta situación podemos nombrar *Reality Strikes Back(2007)*²⁹ de Samuel Weber, Boris Groys, Friedrich Kittler , Klaus Theweleit, Frank Raddatz (Editorial), Tiedemann Kathrin (Editorial). O *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation (2010)*³⁰, en donde autores como Frank Raddatz o Kathrin Tiedemann refieren al hambre de la realidad en las artes escénicas como un fenómeno presente en los escenarios actuales. El libro documenta un simposio en el Teatro Foro Freies en Dusseldorf y se complementa con nuevas contribuciones de: Etel Adnan, Friedrich Kittler, Rabih Mroué, Frank Raddatz, Klaus Theweleit, Helena Waldmann, Samuel Weber, Beate West Leuer, etc.

²⁸ **AAVV**, *A veces me pregunto por qué sigo bailando: prácticas de intimidad*. Edic. Óscar Cornago. Continta me tienes. Madrid. 2011.

²⁹ **AA/VV**, *Reality Strikes Back: Tage Vor Dem Bildersturm*. Theater Der Zeit. Berlin. 2007.

³⁰ **RADDATZ Frank TIEDEMANN Kathrin**, *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation*. Theater Der Zeit. Berlin. 2010.

En cuanto a estudios que refieran a dichas prácticas en otros puntos del globo podemos citar *Get Real: Documentary Theatre* (2009)³¹ editado por Alison Forsyth y Megson Chris, se centra en ejemplos textuales de los EE.UU., Reino Unido, Canadá, Australia, Sudáfrica y Oriente Medio, el libro plantea preguntas provocadoras acerca del Teatro Documental y la relación con las nuevas tecnologías, los medios de comunicación, el cuerpo, el archivo, la autobiografía, la memoria y la identidad nacional. Se examina la viabilidad y la resonancia del Teatro Documental en la era de la información / comunicación, la globalización y la posmodernidad, y explora su pasado y su potencial contribución en la esfera pública.

Por otra parte, *Dramaturgy of the real on the world stage*³² (2010) es un estudio reciente editado por Carol Martin, que contiene ensayos, entrevistas y textos performativos, muchos publicados por primera vez, que describen y analizan el Teatro Documental alrededor del mundo, tanto su historia como su proliferación desde el atentado del 09/11. En el siglo XXI, el teatro de lo real abarca las contradicciones de la puesta en escena de lo real en el marco de la ficción al tiempo que cuestiona la relación entre los hechos y la verdad. Con la globalización del teatro a través de giras y viajes, una comunidad internacional de académicos y artistas han creado una gama de obras únicas que ayudan a componer una visión fascinante del medio por el cual nos entendemos hoy en día, las cuales quedan plasmadas en la investigación mencionada. Los textos teóricos, históricos y de rendimiento incluidos en esta investigación permiten dar la entrada al lector a las ideas sobre la estética, la verdad y lo real en Polonia, Argentina, Sudáfrica, Líbano, Holanda, EE.UU. y Alemania.

Esta lista de escasas investigaciones, sumadas al conjunto de ensayos publicados en revistas especializadas³³, realizados todos en la última década en diferentes partes del mundo, reflejan intentos aislados por rescatar en el campo de las artes escénicas los discursos locales sobre lo real, evidenciando por un lado algunas de las formas en que estos discursos continúan practicándose en el contexto mundial, demostrando su efervescencia y versatilidad en los escenarios actuales y por otro exponiendo claramente

³¹ **FORSYTH Alison; MEGSON Chris**, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2009.

³² **MARTIN Carol**, *Dramaturgy of the real on the world stage*. Palgrave Macmillan. Basingstoke. 2010.

³³ Ver bibliografía, apartado “Revistas Especializadas”.

la escasez que presentan los estudios específicos respecto a la práctica teatral latinoamericana.

Sin pretensiones de exponer una geografía nacional detallada de los diferentes artistas que en la actualidad dan vida a este género teatral en la escena de Argentina, y con ánimos de hacer evidente algunas de las tantas variables existentes dentro del género en cuestión, como también reconocer la escena nacional como uno de los diversos puntos del mapa donde se producen dichos acontecimientos teatrales, es que se desarrolla esta investigación que intenta problematizar sobre la sed de lo real en los escenarios contemporáneos, indagando concretamente en los acercamientos que se producen entre el arte y la intimidad como vía para saciarla, en la vigente atención por parte del arte escénico por recuperar esa experiencia, que se manifiesta vital, emancipadora y cada vez más necesaria en los marcos del mundo en el que vivimos.

She's lost control, performance citada al comienzo, generó una experiencia en donde las reglas y normas que hasta el momento validaba literalmente colapsaban, arrojándome a una profunda crisis. Para superarla no pude recurrir a patrones de comportamientos reconocidos con anterioridad. Nuevas reglas y nuevos marcos debieron ser encontrados y probados en pos de una nueva dramaturgia de investigador que pudiera ajustarse a la demanda presente. Me conduje hacia una reorientación como sujeto, implicadas en ella mi percepción de la realidad, y como tal; mi percepción como sujeto investigador de la escena. A continuación un intento por compartir ni más ni menos que «eso»: la experimentación de mi condición de ser.

CAPÍTULO I:

DRAMATURGIAS DE LO REAL

Supuestos teóricos y metodológicos

I.1) OBJETO DE ESTUDIO: CICLO BIODRAMAS

I.2) DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: ALCANCES Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

I.3) TESIS A SOSTENER

I.4) ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

I.5) ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA SIMULACIÓN DE LO REAL

I.6) DRAMATURGIAS DE LO REAL

I.6.1) CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS: ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

I.6.2) LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL SUJETO: EN BUSCA DE UN NOSOTROS

I.6.3) LA PROSTITUCIÓN DE LA INTIMIDAD

I.6.4) LA INTIMIDAD PERFORMATIVA: HORIZONTES DE LA IDENTIDAD

I.6.5) LAS DRAMATURGIAS DE LO REAL: EXPERIENCIAS DE INTIMIDAD

I.1) OBJETO DE ESTUDIO: PROYECTO BIODRAMA

¿Qué vínculos de acceso se establecen entre el teatro y lo real a través de estas prácticas dramáticas? ¿Cuál es su relación con la intimidad y sus lugares comunes? ¿Podemos hablar de un teatro que tematiza su vínculo con la intimidad como un proceso de mutuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía realidad/ficción? Habiendo aclarado y especificado los alcances de la categoría **Dramaturgias de lo real**, como también el campo y la problemática que atenderemos dentro de ésta, ahora podemos enmarcar el objeto de estudio que consideraremos en esta investigación, por medio del cual creemos se hace posible problematizar y abordar los planteos realizados.

Intentando profundizar sobre el fenómeno escénico de interés, es que decidimos centrarnos en la singularidad con la que se problematiza la actividad de referencia en el contexto teatral argentino. A continuación exponemos el vehículo utilizado para realizar dicho abordaje.

Oportuno resulta aclarar que consideramos el corpus recopilado como una muestra “representativa” de lo que podríamos denominar «*Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina*». Para empezar cabe destacar que los textos recogidos no constituyen la totalidad de la producción dramática del país sobre la categoría de **Dramaturgias de lo real**, ya que sería sin duda, poco sensato pretender reunir y rastrear cada una de las piezas dramáticas plausible de incluir en dicha categoría, producidas además en una zona tan amplia y múltiple como la que supone la actividad teatral de Argentina a lo largo y a lo ancho del país. Por esto creemos que resulta apropiado considerar como corpus representativo y por tal, como objeto de estudio, una de las últimas y de las más contundentes invasiones de lo real en la escena argentina de los últimos años: el proyecto BIODRAMA, el cual considerado actualmente por una parte de la crítica como género específico y habiéndose gestado y desarrollado en la región de mayor producción del país (Buenos Aires), supone la implicancia de diferentes *teatristas* argentinos, diferentes estéticas, lenguajes escénicos, búsquedas; es decir, supone en su esencia un carácter tan múltiple, *rizomático* y complejo como el que le pertenece al campo teatral argentino en su totalidad, y al campo teatral de Buenos Aires en su especificidad.

Para abordar esta tarea, y atentos a elaborar esta investigación a partir de un fuerte vínculo con el terreno empírico, es decir, apoyándonos en la observación y análisis de la práctica teatral concreta, nos centraremos en el conjunto de experiencias dramáticas resultantes del ciclo BIODRAMA, proyecto creado y curado por la artista argentina Vivi Tellas, desarrollado entre el 2002 y el 2009 en el *Teatro Sarmiento* de Buenos Aires y que se postula, en relación a la categoría de **Dramaturgias de lo real**, como uno de los referentes más relevantes a nivel nacional a la vez que como una de las más recientes y claras invasiones escénicas de lo real en la Argentina.

BIODRAMA se presentó como un ciclo de suma importancia para el teatro argentino de los últimos años, llegando a considerarse dentro de la jerga teatral y, tal como ya adelantamos, como un género específico³⁴. En BIODRAMA desfilaron directores y actores argentinos de los más diversos en cuanto a estéticas, legitimación, formación y trayectoria, conformando un ciclo de lo más representativo del teatro contemporáneo argentino, suponiendo una vidriera de los referentes dentro del territorio nacional y, en ocasiones, de las nuevas tendencias, convirtiéndose por dichas características en una muestra empírica ajustada y pertinente a los fines de esta investigación. La consigna del ciclo fue simple: un director convocado debía elegir una persona argentina viva y transformar su historia en material de trabajo dramático. En palabras de la propia creadora:

El **Proyecto Biodrama** se inscribe en lo que se podría llamar el “retorno de lo real” en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve -en parte como oposición, en parte como reverso- es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de la cultura de masas hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores” como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia - lo que en el Proyecto Biodrama se llama “vida”- es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político. (Vivi Tellas. Febrero 2003)

³⁴ **BIAGINI Hugo y ROIG Arturo**, *Diccionario del pensamiento alternativo*. Editorial Biblos. Bs. As. BIODRAMA: Género de representación teatral que consiste en poner en escena la vida de una persona real, viva, que viva en Argentina. (...) el género Biodrama propone recuperar la vida personal como experiencia única, singular, enigmática, que resiste a la mediatización y perturba su hegemonía con fuerzas específicas como lo informe, lo rudo, lo cotidiano y lo insignificante. 2008, pp: 69.

Conscientes de los parámetros en los que se inscribe y toma forma el proyecto BIODRAMA, considerando que las preocupaciones que le dieron origen son compartidas y sobre todo atendiendo a nuestros intereses, nuestra atención estará centrada en las «*estrategias de escenificación*»³⁵, en los modos, procedimientos, búsquedas y metodologías utilizadas en los procesos de creación de los artistas convocados, con la intención de poder comprender y testimoniar a partir de ellos la singularidad de los mecanismos de producción de estas experiencias escénicas (pre)ocupadas por establecer nuevos acercamientos e intervenciones de lo real en la escena teatral argentina. Creemos que por medio de ellas será posible poner de relieve las singularidades de estas **Dramaturgias de lo real** en tanto acontecimientos estéticos específicos. Fischer Lichte propondrá para hacer referencia al conjunto de estas estrategias de escenificación la categoría de «*escenificación*», según la cual:

Ha de ser concebida como un proceso intencional en la medida en que, por medio de los procedimientos más variados se establecen los elementos que han de ser producidos performativamente (...) La escenificación puede, pues describirse, como el proceso en el que se desarrollan y ensayan paulatinamente las estrategias para decidir que, cuándo, dónde y cómo algo debe venir a presencia ante los espectadores. Se puede definir, pues, como una estrategia de generación según la cual la actualidad de las apariciones en la realización escénica ha de ser presentada y producida performativamente como fugaz y efímera en una sucesión temporal determinada y en una determinada constelación espacial...La escenificación hace aparecer el ahora. (Fischer-Lichte:2011:371)

Contemplando dichos aportes, se realizará en primera instancia un análisis individual de las propuestas que estructuraron el ciclo BIODRAMA. Teniendo en cuenta que las modalidades de búsqueda y de trabajo son infinitas y varían no solamente en función de cada artista, sino también en función de la obra y de las condiciones espaciales temporales en las que tiene lugar; el análisis de las experiencias escénicas se realizará atendiendo a un aspecto fundamental: el proceso en el cual estuvieron integradas. En este caso, como bien lo dice Josette Feral (2000)³⁶ el término «*proceso*»,

³⁵ Para la categoría de «*estrategias de escenificación*» tal como lo entenderemos aquí véase el Capítulo III.

³⁶ **FERRAL Josette**, “Para un estudio genético de la puesta en escena”. En *Teatro XXI. N° 10 Revista del GETEA*. Fac. de Filosofía y Letras. Argentina, Bs. As. 2000.

en estrecha relación con el término de escenificación que propone Fischer Lichte, se refiere no sólo a la obra en su momento de (re)presentación, es decir, el acontecimiento vivo que se desarrolla ante la vista del espectador, sino también a la obra en curso de producción; esto es: durante las fases anteriores a su presentación ante el público. Se trata de indagar sobre la situación escénica de estos espectáculos, sobre los distintos momentos de elaboración del hecho artístico, sobre la búsqueda efectuada por los actores y directores en relación a la creación artística y a las particularidades del contexto en el que las mismas se desarrollan.

Del mismo modo la categoría **Dramaturgias de lo real**, será abordada a partir de espacios de investigación meramente empíricos, en los cuales el investigador de la presente ha decidido participar en carácter de director, curador y espectador, estableciendo un contacto de primera mano con dichas experiencias, las cuales se presentan como estudios de campo relevantes en tanto es a partir de ellas que se intentara comprobar la operatividad de las categorías y supuestos elaborados, a través del análisis del ciclo BIODRAMA, de la creación de experiencias similares en el Proyecto BIOROOM y de las otras partes que componen la presente investigación.

I.2) DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO: ALCANCES Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

Si bien las artes escénicas, a partir de prácticas dramatúrgicas como las que abordamos, dejan en evidencia que no están al margen de la zambullida al fango de lo cotidiano, como tampoco de las reglas, intereses y transformaciones que impone la cartografía cultural global; creemos oportuno aclarar que sostendremos que esta inmersión presenta variables según los diferentes contextos en los que dichas prácticas se desarrollan. Si bien es cierto que la actual globalización neoliberal genera riesgos para con el mantenimiento y la protección de la diversidad cultural del mundo, ya que asistimos a una poderosa homogenización cultural³⁷ que representa el aspecto más profundo de la dominación, porque penetra en la vida íntima de los seres humanos; sostenemos que aún es posible y a la vez necesario hablar de un arte geográficamente localizado. Ante el escenario de lo globalizado-homogeneizador que se materializa en un arte *translocalizado*, construido con residuos o fragmentos de culturas e identidades que se mezclan, reciclan y aplanan bajo los discursos del multiculturalismo y la diversidad, las **Dramaturgias de lo real** insisten en afirmarse como una forma de reivindicación crítica de una especificidad de contexto, de una singularidad “posicionada” que busca replicar a los enunciados forzosamente integradores de la globalización a partir del espacio íntimo de los sujetos en constante relación con el contexto y colectivo/comunidad a la cual pertenecen y desde donde emergen.

Lo local, que viene a reemplazar las narrativas tradicionales de la identidad, es una categoría que puede actualizar los discursos de resistencia con un enfoque mucho más amplio y complejo, y que permite repensar incluso el propio devenir de la identidad. Dejar de pensar en las identidades nacionales como algo puro y autónomo, supone reconocer que las supuestas identidades culturales nunca han sido una “cosa dada”, revestida de pureza e inmutabilidad, sino que se han desarrollado en procesos dinámicos, mutables y dialógicos. Admitir el carácter híbrido y mestizo de todas las culturas, nos permite prescindir del discurso de la identidad que se asocia al Estado-nación.

³⁷ **TORRALBA ROSELLO Francesc**, “La homogenización cultural”. En *Diario Digital Forum Libertas*. 18 de Abril. 2007. Disponible en: www.forumlibertas.com; **HANNERZ Ulf**, *Conexiones transnacionales. Cultura, personas, lugares*. Ediciones Cátedra, Madrid. Trad. María Gomis. 1998. Publicada en *Revista de Libros* 27, 1999.

En este sentido, y aproximándonos aún más al recorte realizado; es que nos parece pertinente referir ya no a la categoría de «*teatro argentino*», sino a la de «*teatros argentinos*». Ante el rechazo al concepto de lo nacional, entendido como unidad y como un todo acabado, creemos conveniente desterrar la idea de un teatro argentino (nacional/local) para recuperar la noción de teatros argentinos (nacionales/locales) en donde conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. Aquí la categoría de «*territorialidad*» (Dubatti:2008³⁸) colabora para la localización de fenómenos teatrales territoriales como las **Dramaturgias de lo real**, que pueden ser localizados geográfica, histórica y culturalmente, y en tanto teatrales, constituyen mapas específicos, es decir, configuran una «*Cartografía Teatral*» que no se superpone con los mapas políticos.

Por nuestra parte sostenemos que estos contextos, encargados de proyectar marcas *identitarias* particulares en dichas prácticas, evidencian una diversidad cultural a la vez que demandan a la hora de analizar los procesos creativos que dichas prácticas dramáticas suponen, un enfoque que atienda esa diversidad y la especificidad de las prácticas performativas según los diferentes contextos. Pretender que los procesos de globalización y aculturación han borrado las particularidades y convierten en homogéneo corpus las expresiones artísticas a las que referimos en esta investigación es una falacia y una torpeza inexplicable.

Anteriormente veíamos como este desborde de la escena hacia la vida y lo cotidiano, el cual supone nuevos vínculos entre vida y arte, como medio para aproximarse a lo real, está configurando en el arte teatral una nueva forma de hacer y de comprender el teatro, y hacia estos nuevos horizontes nos dirigimos.

No es propósito el de esta investigación dar una respuesta acabada al planteo en torno a delimitar los alcances de lo real en la ficción y viceversa; aunque sí intenta (re)conocer algunos de los modos en que el campo del arte teatral problematiza sobre esta “relación” y se regodea en sus desbordes y des-definiciones. Tampoco es propósito el de esta investigación significar un aporte a la discusión sobre qué es la intimidad y cuál es su relación con la esfera pública y mucho menos esclarecer su confusión con respecto a la esfera de lo privado. Por el contrario esta investigación pretende ofrecer

³⁸ DUBATTI Jorge, *Cartografía teatral: Introducción al Teatro Comparado*. Athuel, Buenos Aires. 2008.

una mirada alternativa respecto a la categoría de «*intimidad*». Intenta insistir en la capacidad comunicable y la potencialidad performativa que la intimidad supone; y demostrar la posibilidad de abordar lo real desde la escena, atento a la materialidad de los procesos en los cuales participa, desde su escenificación. La necesidad de operativizar categorías como lo real y lo íntimo en el plano escénico responde a los fines de esta investigación: poder abordar prácticas emergentes que en el panorama contemporáneo suponen nuevas formas de hacer y de comprender el teatro.

En esta dirección esta investigación apunta a revelar las particularidades que permiten comprender, dentro de las coordenadas que supone el giro performativo en los inicios del siglo XXI y dentro de la singularidad del sistema teatral argentino, la producción de estas escrituras dramáticas que hemos decidido llamar **Dramaturgias de lo real**, en tanto realizaciones escénicas y acontecimientos escénicos de la intimidad.

Debemos señalar ciertos aspectos que hicieron de la recopilación una tarea compleja y a su vez extremadamente interesante. Por una parte, las obras dramáticas correspondientes al ciclo BIODRAMA no fueron en su momento publicadas, editadas o archivadas en su conjunto por el *Complejo Teatral San Martín de Buenos Aires*³⁹; por lo cual, desde un comienzo, tuvimos conciencia de que perseguíamos material inédito o bien textos publicados en revistas especializadas, muchas veces de poca difusión. Por ello, el hallazgo de la mayoría de las obras surge del diálogo con los actores y directores involucrados en las diferentes experiencias que perseguíamos.

Otra dificultad relevante fue encontrarnos con materiales dramaturgicos que no presentaban un formato de escritura “clásica” de la experiencia teatral, sino que por el contrario suponían apuntes, esbozos, líneas de trabajo, formatos inacabados, o directamente inexistentes; como fueron los casos de los BIODRAMA: *El niño en cuestión* de Ciro Zorzoli (2005) o *Sentate!* de Kive Staiff (2003), que no hacen otra cosa que reflejar la dificultad de registrar dichas experiencias. En el corpus obtenido a partir de esta búsqueda, emerge claramente la concepción ampliada de «*dramaturgia*», donde

³⁹ *Complejo Teatral Buenos Aires* fusiona artística y administrativamente cinco prestigiosos teatros: los teatros San Martín, Presidente Alvear, de la Ribera, Regio y Sarmiento. El *Centro de Documentación de Teatro y Danza* es un moderno espacio que reúne en un archivo, una videoteca y una biblioteca/hemeroteca, documentación e información relacionadas con el teatro y la danza, a través de los espectáculos que se han llevado a cabo en las mencionadas salas.

la misma no pertenece exclusivamente al texto escrito por el autor, sino que surge como resultado de un *bucle de retroalimentación autopoietico* (Fischer Lichte) en el que participan no solo los actores sino también los espectadores. A partir de aquí evidenciamos la dimensión y las limitaciones de nuestra tarea ya que las piezas surgidas del calibre de este tipo de experimentación, claramente debían ser consideradas en su mayoría como parte de un «*Teatro Perdido*»⁴⁰, ya que las mismas eran escrituras residuales, limitadas, en tanto iluminan parcialmente y en forma incompleta, la experiencia teatral.

Esta situación nos lleva a definir nuestros propios espacios de indagación empírica, desde donde poder sumergirnos y establecer contacto de primera mano con las realizaciones escénicas, con aquella zona empírica y concreta de las **Dramaturgias de lo real**, zona imposible de acceder completamente mediante los registros que sus huellas dejan. Es por ello que hemos diseñado y llevado a cabo el Proyecto BIOROOM, en el cual participan varios directores teatrales, convocados especialmente para crear cápsulas que indagan sobre los supuestos elaborados a lo largo de esta investigación. Con BIOROOM se definió un laboratorio indispensable para la corroboración de algunas hipótesis, la indagación y alcances en la escena de determinadas categorías, y la posibilidad de refutar con la propia práctica supuestos elaborados a lo largo de la investigación, como así también la posibilidad de desarrollar y elaborar nuevas conclusiones.

Como anécdota también sobre este proceso, cabe señalar el papel que jugaron las llamadas “redes sociales” como herramienta para contactar con dramaturgos o directores de los cuales en su mayoría no contábamos más que con su nombre y escasas referencias de sus obras. Sin posibilidad de mediación y sin acceso a números telefónicos o direcciones de correo electrónico, la búsqueda en las redes sociales se presentó como una medida que, sorprendentemente, resultó efectiva, particularmente en casos de obras inéditas; en estas ocasiones el contacto personal con los *teatristas* era, en efecto, la única vía para acceder al material y a los procesos creativos a los que nos abocábamos.

⁴⁰ **DUBATTI Jorge**, *Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001) en El Teatro de Buenos Aires en la Posdictadura*. Buenos Aires, ediciones del CCC. 2002, pp. 3-72.

Tal vez, todo este relato dé cuenta de una forma poco convencional de recopilar un corpus de trabajo, sin embargo, el contacto directo con los escritores, directores, actores y técnicos involucrados en los procesos de creación de las obras resultó una valiosa aportación, ya que permitió la posibilidad de entablar un diálogo con ellos, aún cuando se tratara de una comunicación a distancia. En muchas ocasiones, pequeños detalles aportados por los autores, directores, actores y críticos han sido relevantes para comprender mejor las experiencias analizadas y reconstruir esos procesos creativos que claramente los materiales textuales reflejaban parcialmente.

De este proceso recopilatorio surgió un corpus que se compone de dieciséis piezas del Proyecto BIODRAMA y cinco realizaciones escénicas resultantes de las experiencias performativas incluidas dentro del Proyecto BIOROOM.

I.3) TESIS A SOSTENER

En un mundo mediatizado y *espectacularizado*, a la luz de los desplazamientos que se dan en las complejas relaciones entre lo público y lo privado, la ficción y lo real, el *Espacio Biográfico* del sujeto (donde se juega la construcción compleja de la subjetividad contemporánea) estaría definido primordialmente por un conjunto de nuevas estrategias narrativas que, mediante la prostitución de la intimidad intentarían imponer ciertos parámetros hegemónicos para con los modos de construir subjetividad.

Las **Dramaturgias de lo real** se presentarían como una de las nuevas estrategias narrativas que aunque perteneciendo a dicho Espacio Biográfico, intentaría por el contrario ofrecer alternativas con respecto a los modos hegemónicos de construir subjetividad. Estas prácticas en tanto *experiencias de intimidad*, se presentarían como lugar indicado desde donde se podría acceder a lo real, al otro, reconociendo la intimidad no como algo que se representa o se prostituye banalmente, sino como algo que se hace, se conserva, se protege colectivamente, como una forma de estar en el espacio escénico en el que lo real y la ficción entran en comunión con la intención de reivindicar un presente, un aquí y ahora por el cual es posible encontrarme con el otro y liberar a la realidad de su carácter virtual, a la vez que establecer un marco desde donde se hace posible desplegar nuevas coordenadas (alternativas a las dominantes) para con los procesos de construcción del sujeto, permitiendo recuperar y/o reconstruir identidades que en la aldea global se muestran bajo una situación de amenaza, lastimadas o en peligro de desaparecer⁴¹.

El proyecto BIODRAMA supondría una de las más recientes invasiones de lo real en la escena teatral argentina y se presentaría como referente dentro del ámbito teatral argentino de estas **Dramaturgias de lo real**, formando parte de las transformaciones surgidas en los marcos del giro performativo, por medio del cual el ámbito artístico rescatando el carácter real, performativo y material de la intimidad tendría la posibilidad de recuperar la escena, la experiencia desde donde intervenir la

⁴¹ La noción de identidades lastimadas, en tanto categoría amplia y abarcadora, refiere al conjunto de todas aquellas comunidades que suponen rasgos *identitarios*, costumbres, singularidades que corren el riesgo de alterarse, mutar y/o desaparecer por los efectos de la globalización, la homogeneización cultural y los sometimientos del sistema dominante.

realidad y poder plantear una constante búsqueda dentro del arte y especialmente en el desborde de sus límites, de subjetividades emancipadoras desde donde hacer visibles los traumas del cuerpo social condenados a la invisibilidad y al silencio.

El proyecto BIOROOM supondría un espacio de laboratorio teatral en el cual un grupo de artistas convocados para la creación de estas **Dramaturgias de lo real**, indagarían, explorarían y corroborarían las posibilidades performativas y transformadoras de la intimidad y los supuestos que en esta investigación se desarrollan, a partir de implicarse en procesos creadores específicos que buscan que la intimidad “deje de hacer la calle” para valorizarse en tanto espacio potencialmente performativo y emancipador para el sujeto.

I.4) ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

Una vez recogido y acotado el corpus de realizaciones escénicas que optamos por investigar, decidimos plantear la tesis en tres partes: la primera dedicada a servir de marco teórico para una segunda que integrara el análisis y una tercera que intenta poner en juego, devolver a la escena misma los supuestos y hallazgos encontrados a lo largo de la investigación empírica, con el fin de definir categorías operativas que al entrar en reacción con escenarios y experiencias concretas, corroboren la representatividad de los hechos que se abordan, evitando caer en un espacio epistemológico con sesgos de abstracción y encorsetamiento, que nada tienen que ver con el hecho artístico al que refieren.

La **PRIMER PARTE** esta destinada a exponer el encuadre teórico metodológico que creemos necesario para abordar estas **Dramaturgias de lo real**. Es así, que en este **Capítulo I** se abordan todas las cuestiones que sostienen la estructura de la investigación, a saber: el estado de la cuestión, el objeto de estudio, las delimitaciones del trabajo, la hipótesis de trabajo, la estructura organizativa y metodológica y algunas consideraciones generales que creemos relevante para comprender la “situación” liminal desde donde nos ubicamos como investigadores, es decir: nuestra dramaturgia de investigación.

El **Capítulo** expone los supuestos teóricos que nos orientan y por los cuales se hace posible aproximarse a la materialidad de los acontecimientos que suponen las **Dramaturgias de lo real** en tanto realizaciones escénicas. La reciente *Estética de lo performativo* (2011) propuesta por la académica Erika Fischer Lichte, nos habilita a dialogar desde la escena con otros posibles ámbitos, proporcionándonos herramientas útiles para repensar el evento teatral más allá de sus tradicionales “límites”, en tanto acontecimiento en expansión, en tanto expresión estética resultante de la relación entre performer y espectador, lo que supone replantearse categorías como performance, producción, espacio, público, recepción, obra, dentro del cambio de paradigmas que supone el giro performativo.

A partir de dichos supuestos desarrollamos el concepto de “teatro” como arte íntimo y performativo que depende de la presencia física de diferentes personas en un

espacio- tiempo compartido, y que es condicionado por la circulación de energía entre ellas, en ciclos autopoiéticos de retroalimentación. Desde nuestra perspectiva, el teatro es fundamentalmente un acontecimiento íntimo, un fenómeno marcado por una naturaleza efímera y relacional que, más que “obra de arte”, ofrece la posibilidad de experiencias compartidas; se define como práctica performativa que opera en la esfera de la intimidad, de lo social, marcada por el potencial de formación de comunidad, de un nosotros.

En el marco de esta *Estética de lo performativo*, las **Dramaturgias de lo real** permiten entenderse como experiencias de intimidad generadoras de espacios de intersticios en contrapunto a la realidad cotidiana, que no representa una realidad virtual, *ficcionalizada*, *espectacularizada*, alternativa, sino otras posibilidades de experimentar lo que pueda ser la realidad, otras formas de construir subjetividad, a través de la co-presencia de cuerpos. Así lo real en el teatro puede abordarse ya no desde su condición metafísica, sino desde su materialidad, desde lo concreto: el cuerpo y el encuentro. La intimidad de la experiencia estética y/o la estética de una experiencia de intimidad. La intimidad performativa.

En la **SEGUNDA PARTE**, tal y como mencionamos al comienzo, abordamos las categorías definidas en la primera parte, a partir de un estudio de campo específico que se presenta en dos capítulos. Así en el **Capítulo II** realizamos un recorrido por la actividad teatral argentina de la posdictadura (1982/2009) para abordar las transformaciones y desplazamientos correspondientes al giro performativo dentro del sistema teatral argentino.

Si bien nuestro estudio implica en primera instancia un periodo específico que supone la última década del ámbito teatral argentino (2002–2009), no creemos que estos hechos surjan de forma autónoma, muy por el contrario sostenemos que son el resultado de la evolución de un sistema teatral que acompañado de un contexto sociopolítico específico, con claros y ascendentes signos de hipertrofia política y social; presenta rupturas y cambios paradigmáticos que inciden y orientan la búsqueda de los creadores, a la vez que determinan las condiciones necesarias que posibilitan el surgimiento de nuevos horizontes con respecto al sistema teatral y por los cuales se postulan nuevas formas del quehacer teatral como lo suponen las **Dramaturgias de lo**

real. Esto invita a abordar un recorrido historiográfico que permita comprender la cadencia con la que se suceden los hechos, más allá del periodo temporal específico que comprende nuestro objeto de estudio: el ciclo BIODRAMA (2002-2009).

A través de un estudio historiográfico en permanente diálogo con la práctica teatral, abordando un análisis del contexto socio histórico y del campo teatral correspondiente, en este capítulo abordaremos puntualmente el periodo previo al ciclo BIODRAMA, es decir de 1982 a 2002, periodo que consideramos necesario para entender la invasión de lo real en la escena contemporánea argentina, en relación a su pasado y a sus posibles antecedentes, dentro del cambio de paradigma que supone el giro performativo.

En el **Capítulo III** abarcamos el periodo de 2003 al 2009 a partir del análisis de las estrategias de escenificación de las realizaciones escénicas resultante del ciclo BIODRAMA. Desde aquí intentaremos observar y analizar los supuestos elaborados en los capítulos anteriores, mediante las posibilidades que ofrece una experiencia teatral concreta, a partir de la cual elaboraremos una serie de conclusiones parciales. Abordar las **Dramaturgias de lo real** desde una experiencia teatral específica como supone el ciclo teatral BIODRAMA, nos permitirá profundizar sobre la propia escenificación, sobre un conjunto determinado de estrategias de escenificación por medio de las cuales se produce la materialidad de los acontecimientos que entendemos le corresponde a estas prácticas en tanto realización escénica. Estas estrategias de escenificación permiten ser abordadas desde una serie de factores que evidencian el proceso específico de generación que lleva a cabo la realización escénica. A saber: «*Corporalidad, Espacialidad, Sonoridad y Temporalidad*». Estos factores serán las líneas que consideraremos y a partir de las cuales abordaremos la escenificación de las realizaciones escénicas del Ciclo BIODRAMA.

Para terminar, y a modo de cierre de la investigación, en la **TERCERA PARTE** retomaremos los núcleos principales de lo expuesto a lo largo de estas páginas y las conclusiones elaboradas parcialmente, con el fin de vincularlas y aplicarlas en una experiencia empírica por medio de la cual deseamos poner en rigor los presuntos hallazgos y concepciones elaboradas anteriormente. Así en el **Capítulo IV** nos dedicaremos a exponer y reconstruir los aspectos estructurales y formales del Proyecto

BIOROOM, ciclo que ha sido creado, gestionado y comisariado por el autor de la presente investigación especialmente para la misma. Las conclusiones finales y la bibliografía, completan la estructura y organización de la investigación.

Debido a no poseer los derechos que permiten publicar los diferentes registros dramaturgicos de las experiencias involucradas en el Ciclo BIODRAMA; materiales que han sido generosamente cedidos por sus creador exclusivamente para uso personal del investigaro de esta tesis, es que la investigación no incluye dichos materiales como anexos.

I.5) ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA SIMULACIÓN DE LO REAL

Dentro de los marcos de la sociedad en la que vivimos, intervenida de forma incipiente por las nuevas tecnologías y en pleno auge de un proceso de virtualización de la realidad, se hace cada vez más complicado y engorroso el querer referenciar y relacionar categorías como «lo real», «la ficción» o «la realidad», más aún dentro del ámbito teatral. Dicha tarea suele convertirse en una experiencia empantanada, en tanto se advierte cierta imposibilidad de encontrar un punto de conciliación entre las diversas connotaciones dadas a dichas categorías en la actualidad. Se pueden apreciar diversos significados otorgados a lo largo de la historia del pensamiento, lo que muestra a primera vista que hoy en día tales categorías carecen cada vez más de un significado universalmente aceptado.

En lo concerniente al campo que nos ocupa, el campo del arte, en las vanguardias, desde finales del siglo XIX, lo real es un tópico que ha puesto en circulación obras y posiciones de un grupo importante de pensadores. Muchos de ellos contribuyeron para con el rotundo cambio de enfoque que terminara consolidándose recién a finales de los años 80 a partir de nuevos estudios culturales, los cuales se ocuparon de proclamar un nuevo paradigma que, intentando distanciarse de un paradigma semiótico que analizaba los fenómenos culturales únicamente como textos, decide enfocarse en el carácter de presentación del arte. En este sentido el desplazamiento del concepto de teatro al de teatralidad o el ya citado giro performativo, sobre el cual nos concentraremos en esta investigación, insisten, por sobre lo literario, poner el énfasis en el carácter de acontecimiento del hecho escénico, cuestionando su carácter de textualidad o de *artefactualidad*. Crítica que profesaba desde 1930 Antonin Artaud, que multiplicaría su relevancia en el siglo XIX y XX a partir de la emergencia de directores de escena como Adolphe Appia o Gordon Craig y que terminaría consolidándose en planteamientos teóricos como los de Max Hermann, los cuales recogidos por Erika Fischer-Lichte serán re-actualizados para dar origen a una *Estética de lo performativo* (2011) que, como ya anunciamos, ahora utilizamos en la presente para abordar lo real en el campo de las artes escénicas actuales.

Las vanguardias y su pasión por lo real, promovieron el abandonar la representación a favor de la presentación en pos de que el arte desenmascarara a la burguesía, poniendo en evidencia la brecha entre lo real y su barniz ideológico. La vanguardia de esta manera establecía el presente, pues por ser puro acto funcionaba como atentado contra el orden burgués y su sistema de máscaras. Estos movimientos buscaban innovación en la producción artística, se destacaban por la renovación radical en la forma y el contenido y exploraban la relación entre arte y vida. Lo que planteaba la vanguardia básicamente era reintegrar el arte al flujo de la vida, que en el caso del arte escénico, implicó enfatizar su dimensión de acontecimiento por sobre el tradicional carácter de obra de arte.

La oposición entre esencia y apariencia, verdad e ilusión, original y copia, modelo y simulacro, lo real y su doble recorre la historia de la cultura occidental y encuentra en las teorías diferentes formas de concebir el arte. La obra de Hal Foster⁴² es un claro ejemplo de la discusión sobre el «*retorno de lo real*», como un acceso privilegiado a la verdad y la revelación del ser, el autor tras los paradigmas del arte como texto de los años 70 y el arte como simulacro de los 80, sostiene que somos testigos de un retorno de lo real, un retorno del arte y la teoría que buscan asentarse en los cuerpos reales y en los sitios sociales. En el lado opuesto se viene abogando por una «*agonía de lo real*», como dominio de las apariencias, la ilusión y la falsedad, fagocitado por el espectáculo integrado dentro de los parámetros de lo que Guy Debord⁴³ definió como la «*sociedad del espectáculo*», donde nada es verdadero, pues se ha legitimado lo falso: no el acontecimiento sino el simulacro, no la cosa sino la imagen, no el ser sino la apariencia, eliminando cualquier rastro, cualquier pista; llegando hasta lo que Jean Baudrillard⁴⁴ ha definido, como «*el asesinato de la realidad*», «*el crimen perfecto*», donde la cultura contemporánea se presenta como una fábrica de imágenes con las que ya no se pretende representar la realidad.

Pese a las posibles conexiones o diferencias, lo relevante de estas y otras posturas radica para nosotros en un dominador común que las atraviesa y es que todas ellas, por

⁴² **FOSTER Hal**, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Ediciones Akal. Madrid. 2001.

⁴³ **DEBORD Guy**, *La sociedad del espectáculo*. Edición Pretextos. Segunda edición. Valencia. 2002.

⁴⁴ **BAUDRILLARD Jean**, *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Barcelona. 1984.

más opuestas que algunas sean entre sí, levantan acta, evidencian la imposibilidad de un acceso ingenuo, natural a lo real. En este sentido creemos que dicho denominador común es un posible punto de partida para nuestro trabajo. Resulta evidente comprender la manera en que lo real escapa a cualquier tipo de abordaje sistemático y unilateral con pretensiones de establecer acuerdos epistemológicos sobre su connotación. Conscientes de ello es que nuestra investigación, lejos de querer ofrecer respuestas acabadas sobre dicha categoría, pretende problematizar sobre lo real en el campo de las artes escénicas contemporáneas, ofreciendo una “conversación en curso” que desea contribuir a la ampliación de las líneas teóricas vigentes en los estudios teatrales a través de la incorporación de criterios (teóricos, metodológicos y críticos derivados principalmente a través de la indagación empírica) vinculados a las actualizaciones epistémicas más relevantes para el abordaje de la práctica teatral y de lo real en sus múltiples dimensiones. Generando un corpus teórico multidisciplinar sobre prácticas teatrales que atienden el surgimiento y consolidación de las nuevas tendencias emergentes dentro del teatro contemporáneo.

Para ello, se vuelve indispensable que la presente investigación contemple la complejidad y *escurridos* propia de una categoría que hoy día está en boca de todos, en constante discusión y movimiento como supone lo real, condiciones *sine qua non* de su propia contemporaneidad y del interés que despierta tanto dentro como fuera de la escena teatral. En esta dirección, las apreciaciones realizadas por Cecilia Tovar Hernández (2003), nos sirven como punto de partida para encuadrar la problemática de lo real en la actualidad desde un ángulo que, lejos de negar dichas condiciones, se construye sobre estas:

El significado del concepto de lo real es uno de los grandes problemas científicos y filosóficos, debido a que de él depende, en gran medida, nuestra concepción del mundo y de seres en el mundo. Es decir, el concepto de lo real no se limita a ser la forma como concebimos el mundo, pues gracias a él pensamos nuestro mundo y nos pensamos en el mundo, en este sentido, el significado de lo real es la lente a través de la cual vemos (concebimos) nuestro ser y nuestro mundo, y no solamente la forma cómo lo concebimos. Un a Través (concepto de lo real) que modifica la forma de ver de los objetos de reflexión (en este caso: el mundo, el hombre y lo real en cuanto tal), un a través con doble significado: ser el medio de reflexión y ser lo reflexionado. De esta forma un cambio en nuestra forma de concebir

lo real implica un cambio en nuestro sentido de realidad, en el significado de nuestro mundo.⁴⁵

A partir de esta óptica es que podemos suponer la transmisión en directo de la caída de las torres gemelas el 11 de septiembre de 2001, como una experiencia bisagra que significó para el mundo entero (que fue testigo y receptor de los acontecimientos) un cachetazo obsceno que nos giró en seco las mandíbulas y alteró nuestro «*a través*», es decir cambió nuestra manera de percibir lo real y la ficción. Como bien lo expresa el dramaturgo y profesor Carles Batlle (2011):

La tensió entre realitat i ficció (sensació de ficció) que tots vam experimentar davant la retransmissió de l'esfondrament de les torres bessones de Nova York defineix l'origen simbòlic d'una nova consciència: com desvetllats sobtadament d'una letargia antiga, les dones i els homes del tercer mil·lenni vam obrir els ulls a una realitat estranya i punyent. I des d'aquell dia hem après a modificar la nostra mirada, la nostra interpretació dels fets de la vida i també el nostre art.⁴⁶

Esta enorme situación de visibilidad que el 11S nos hizo experimentar de forma contundente, a partir de una exposición diseccionada y fragmentaria de la violencia y la muerte en los medios de comunicación, encargados de permitir tanto su interacción en directo como su repercusión de mil maneras, poniendo las imágenes a cámara lenta, mostrando sus lados menos vistos y más secretos; nos empuja a que asociemos directamente con las reflexiones elaboradas por Jean Baudrillard referidas a «*lo obsceno*», en tanto se advierte una especie de obscenidad de la mirada que actualmente advertimos se comulga con cierto hábito y recurrencia:

La obscenidad comienza precisamente donde ya no hay espectáculo, más escena, cuando todo se convierte en transparencia y visibilidad inmediata, cuando todo está expuesto a la luz cruel e inexorable de la información y la comunicación (...) Ya no existe la obscenidad tradicional de lo oculto, reprimido, prohibido u oscuro; por el contrario se trata de la obscenidad de lo visual, de todo aquello que es demasiado visible, de lo que ya no tiene

⁴⁵ **TOVAR HERNÁNDEZ Cecilia**, “El significado del concepto de lo real”. En *Acta Universitaria*, año/volumen 13, suplemento. Universidad de Guanajuato, México. 2003, pp: 30-34.

⁴⁶ **BATLLE Carles**, “Reconquesta del Real en l'escriptura dramàtica contemporània” En *Revista PAUSA N° 33. Quadern de Teatre Contemporani*. Barcelona. 2011, pp: 15

ningún secreto, todo se disuelve por completo en información y comunicación.⁴⁷

Lo obsceno hace referencia al éxtasis, la exageración, la plenitud que se manifiesta en la cultura de las sociedades posmodernas. Su obscenidad se muestra en el dominio absoluto de lo real, es decir, la realidad es racional, lo racional es real, y sobre ello se tiene el absoluto control. Lo vemos todo, lo conocemos todo, la realidad la tenemos a nuestro alcance. La obscenidad de la sociedad posmoderna está en los extremos que ha alcanzado: ver más allá de lo visible, es más real que lo real, situación que le ha llevado a su estado de transparencia, de vacío de sentido. En este proceso obsceno, donde lo real es hiperreal, es decir más real que lo real, su carácter de realidad lo conocemos tanto que no da lugar a dudas, es una realidad bajo control. Es obscena por ser demasiado real, tanto, que allí no hay lugar para lo irreal, para la fantasía, para la ilusión, todo esto desaparece en el momento en que se transforma en realidad. La filósofa Judith Butler elabora el problema en los siguientes términos:

La fantasía no es lo opuesto de la realidad, es lo que la realidad forecluye y, como resultado, define los límites de la realidad, constituyendo su exterior constitutivo. La promesa crítica de la fantasía, dónde y cuándo existe, es desafiar los límites contingentes de lo que será o no llamado realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a los demás de una manera diferente, establece lo posible más allá de lo real, apunta hacia otro lugar, y cuando es incorporada, trae hacia nosotros ese otro lugar.⁴⁸

El considerar lo anterior, y tras la intención de describir el estado actual de la cuestión, podríamos suponer que actualmente muchas de las dificultades que se presentan a la hora de intentar dialogar con categorías como lo real, deviene precisamente en tanto la realidad parece haber desterrado a su antagonista: <<lo irreal>> o <<fantástico>>. Dirá Óscar Cornago:

⁴⁷ **BAUDRILLARD Jean**, “El éxtasis de la comunicación”. En *El otro por si mismo*, Barcelona, Anagrama. 1988, pp: 130-131.

⁴⁸ **BUTLER Judith**, *Undoing gender*. Routledge. New York. 2004, pp. 28-29.

Cada cultura negocia estas economías de la realidad en función de unos intereses, fobias y atracciones, teniendo en cuenta los medios de que dispone. A partir de una determinada concepción de lo real, se despliegan las estrategias para producir de manera eficaz -creíble- la ilusión de esa realidad. Frente a una economía de lo real se construyen unos regímenes de lo ilusorio, que deben satisfacer las necesidades de los sistemas políticos en los que se insertan. Así ha ido cambiando lo que en cada momento se considera realidad e ilusión.(...) La creciente perfección técnica para (re) producir la realidad y el acceso inmediato a ella...ha favorecido el espacio de lo aparentemente real frente al campo de las ficciones explícitas, que ha visto decrecer enormemente sus posibilidades. Entre una ficción presentada como fábula, invención o engaño, y una ilusión de realidad, tan verosímil que casi parece real, más real que la realidad diría Baudrillard, la balanza de la Modernidad se ha balanceado hacia este segundo polo, hacia la producción mediática de realidades.⁴⁹

En estas coordenadas la nueva idea de arte se encuentra estrechamente emparentada con una realidad que además recibe la influencia del impacto tecnológico actual, donde los modos de lo visual han alcanzado un gran protagonismo. Hoy en día se habla de una nueva era para la codificación de la realidad: la era píxel, la imagen virtual. Muchos son los pensadores que a lo largo de las décadas han señalado los peligros de esa ecuación entre modernidad y visibilidad: El ya citado Guy Debord, crítico mordaz de la espectacularidad del poder, de la televisión, del cine, del urbanismo. El apocalíptico Baudrillard de los años 70, con su «*simulacro*», la imagen contemporánea «*más real que lo real*» y entonces, desprovista de su relación con el acontecimiento, que preveía una *disneylización* del mundo y, consecuentemente, una pérdida irreparable del acontecimiento. Más cerca, Régis Debray⁵⁰ hablaba del «*estado pantalla*» y de los «*ciudadanos voyeurs*», como una nueva tendencia en este camino ascendente. En otra vena, Paul Virilio⁵¹ proponía su concepto de «*aceleración*» y «*desaparición*», la superposición de la imagen sin fin que conduce a la muerte de la imagen. Esa luz deslumbradora que termina por anular o aniquilar la percepción visual. Considerando dichas reflexiones, se percibe como en la era posmoderna, las imágenes se convierten en la piel de la cultura.

⁴⁹ CORNAGO Óscar, *Resistir en la era de los medios*. Iberoamericana, Madrid. 2005, pp: 21.

⁵⁰ DEBRAY Régis, *El estado seductor*, Manantial, Buenos Aires. 1995.

⁵¹ VIRILIO Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Ed. Manantial, Buenos Aires. 1996

En este sentido Óscar Cornago (2005), coincidiendo con el enfoque de Daniel Innerarity⁵², señala cómo la manera de acercarnos a la realidad y de situarnos frente a ella depende de los medios hegemónicos y de las estrategias narrativas que configuran las formas de conocimiento y de percepción, la idea de lo real, que es siempre una representación de, implica una jerarquía y por ende un sistema de poder (Cornago:2005). Dentro de este contexto, el nuevo paisaje desde donde hay que pensar el arte contemporáneo es, según lo expresa Cornago, en la era de los medios:

Mientras los medios de masa apuestan por la rentabilización económica de esas ilusiones capaces de funcionar como realidades, las direcciones artísticas más comprometidas con otros modelos sociales, se ven obligadas a ostentar su realidad última e irreducible, sus materiales de construcción y formas de conocimiento, como vía última de denuncia de este complejo mecanismo mediático de sustitución y creación de realidades.

Y continúa:

En el mercado de los medios, con una realidad cotizando a la baja, es el arte quien va a asumir, en tanto que ejercicio de resistencia, actitud de protesta, oponiendo a los grandes medios su propio funcionamiento artístico, mostrando las potencias de lo falso, los artificios de las imágenes, la perversión de los simulacros. El escenario del arte, espacio por definición del juego, el engaño y la ilusión, se desnuda para mostrar una sociedad cada vez más virtual, más descorporeizada. (Cornago:2005:22)

Dicha situación de distanciamiento del arte (y de la realidad) con respecto a la ilusión, lo irreal y la fantasía nos resulta peculiar y significativo, pero no solo como consecuencia y efecto de las nuevas coordenadas socioculturales en las que vivimos, sino principalmente en tanto estrategia por parte del arte para preservarse como espacio de resistencia frente a los efectos nocivos de dichas coordenadas. Cuanto menos real parece ser la realidad, cuanto más problemático se torna captar sus huellas en las sociedades cada vez más mediáticas, más persiste en las artes, según las diferentes fuentes, sino una obsesión, si al menos una enorme añoranza de lo real por parte de ellas. El Dr. Simón Marchán Fiz⁵³ en este sentido expone cómo a medida que se impone

⁵² **INNERARITY Daniel**, *El Nuevo espacio público*, Editorial Espasa Hoy, España. 2006.

⁵³ **MARCHÁN Fiz Simón**, "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual". En *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ediciones Paidós. Barcelona.2006.

el mundo artificial, lo real, aún sin tener muy claro en que consiste, sigue ejerciendo en el campo artístico una atracción fatal. Sobre esto comenta:

En la desgastada confrontación entre lo moderno y lo posmoderno el retorno a lo real ha supuesto por tanto el reintroducir sin complejos lo extraestético en las obras; tender nuevos vínculos con el mundo en sus contextos históricos y sociales, dejarse contaminar por la vida y la historia; mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano o, exonerado ya de toda ilusión metafísica, zambullirse en la inmediatez de la existencia. (Marchán: 2006:34)

Dentro de esta zambullida del arte en el fango de lo cotidiano, de nuevos vínculos entre arte y vida, nuestra investigación, distanciándose de abordajes meramente metafísicos decide atender lo real en el plano escénico, con la intención de profundizar sobre esta particular relación de atracción y desborde que se advierte entre la escena y lo real. En este sentido creemos que las dificultades que se presentan a la hora de establecer acuerdos epistemológicos sobre la categoría de lo real, ni los obstáculos que suponen los debilitados y des-definidos límites entre binomios tales como ficción/real, público/privado, arte/vida no constituyen un impedimento a la hora de abordar sobre la relación y dinámicas que establecen dichas categorías con la escena teatral.

En estas coordenadas cabría preguntarse: ¿Se puede determinar en definitiva dónde la realidad deja de ser y comienza la representación? ¿O es que la realidad y representación, de manera inexplicable se han convertido en indiscernibles? ¿Qué cambios se advierten en la escena teatral encargada de jugar con estos límites cada vez más difusos? ¿Es posible abordar lo real a través de la materialidad de un proceso del cual participa? ¿Con qué herramientas y encuadres conviene y se hace posible abordar estos planteos?

Centrados en el análisis del conjunto de prácticas dramatúrgicas documentales contemporáneas denominado aquí como **Dramaturgias de lo real** y utilizando los marcos que ofrece la *Estética de lo performativo*, aunque siempre en interacción con otros diversos campos disciplinares que consideramos complementarios, intentaremos encontrar elementos suficientes que nos permitan, desde nuestra condición liminal,

aproximarnos desde el campo artístico y esclarecer al máximo posible estos planteos de la investigación, que lejos de aspirar alcanzar respuestas acabadas y totalizadoras, más modestamente, se propone como una reflexión sobre el teatro y el mundo a partir de un punto de vista particular y específico, que no se pretende nuevo ni viejo, revolucionario ni conservador, sino básicamente en constante búsqueda de conexiones.

I.6) DRAMATURGIAS DE LO REAL

Hasta aquí decíamos que para indagar sobre esta apertura de la escena hacia lo real, sobre los puentes que las prácticas dramáticas establecen actualmente con la vida cotidiana, con los contextos históricos y sociales, se utilizaría la categoría de **Dramaturgias de lo real**, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramáticas, que frente a la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI.

También adelantábamos que las **Dramaturgias de lo real**, más que como obras cerradas sobre sí mismas, permitían entenderse como «acontecimientos», reforzando su capacidad de transformación y su vínculo con lo real. Así lo real en el teatro permitía abordarse ya no desde su condición metafísica, sino desde su materialidad, desde lo concreto: el cuerpo y el encuentro, la intimidad de la experiencia estética. Estas reflexiones advierten respecto a la categoría de intimidad un abordaje particular en tanto que ahora dicha categoría es analizada desde su supuesta condición escénica. Se intenta en este sentido, rescatar su carácter performativo y material, es decir, la intimidad más bien ligada a la experiencia de vida que al relato, lo que implica reconocer la intimidad no como algo que se representa sino como algo que se hace, como bien anticipamos como una forma de estar en el espacio (escénico). Lo que nos interesa de la categoría intimidad, y a donde nos abocamos a continuación, no es el estudio de la misma como un objeto en sí, sino su «*comportamiento escénico*», es decir, su posible «*dimensión performativa*» y las dinámicas que se instalan en los procesos creativos de los cuales participan. Siguiendo los lineamientos que propone Óscar Cornago:

piensa en la intimidad (o piensa sobre la intimidad), cómo pensar lo que apenas logramos entender, cómo pensar lo que sentimos con tanta fuerza como incapacidad de aprehenderlo, a partir de qué ideas, de qué conceptos... de qué necesidad. Empecemos por la escena, por lo más exterior.⁵⁴

⁵⁴ CORNAGO Óscar, “Texto de Óscar Cornago para room”. *Sismo, festival de creación in situ*. 2011. Disponible en: www.teatron.com

I.6.1) CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS: ESTÉTICA DE LO PERFORMATIVO

Desde su aparición en 1955 dentro de la terminología de la filosofía del lenguaje, la categoría de «*performativo*» acuñada por John L. Austin⁵⁵ ha permanecido en constante movimiento. Desde su noción fundante que pretendía referir exclusivamente a los actos del habla, pasando por la introducción en 1988 a la filosofía de la cultura de la mano de Judith Butler⁵⁶ quien aplicaba la categoría sobre todo a las acciones corporales, y considerando la gran cantidad y variedad de teorías de las performance que, desde los años 60 y 70, aparecen en el campo de las ciencias sociales, particularmente en la antropología cultural y en la sociología; la categoría de performativo se presenta como un recurso al cual habitualmente se recurre desde diferentes disciplinas y el cual parece ser cada vez más necesario para abordar tanto la complejidad del mundo en el que vivimos como la complejidad de la comunicación escénica propia de los escenarios actuales.

El giro performativo, que entiende la obra de arte como «*acontecimiento*», presenta dificultades para ser comprendido a partir de la ayuda de teorías estéticas tradicionales que insisten en hacer referencia a los fenómenos en tanto “lecturas” y/o “interpretaciones”, en tanto parte de la premisa de que los acontecimientos escénicos no han de estar al servicio de la transmisión de significados. La función de los acontecimientos escénicos, que lejos de transmitir al conjunto de espectadores los significados que ha generado el grupo de sus participantes (actores, escenógrafos, autores, directores, etc.), se concentra en la relación entre materialidad y *signicidad*, indaga sobre los vínculos que se establecen entre dichas categorías, en cómo se originan, cuáles son sus efectos, etc.

En esta dirección, en el desarrollo de la *Estética de lo performativo* Erika Fischer Lichte propone una nueva manera de mirar el lugar escénico y abordar la comunicación escénica, explorando como la co-presencia física de actores y espectadores genera una performance que puede elaborar un significado para sus

⁵⁵ **AUSTIN L. John**, *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona. 1998.

⁵⁶ **BUTLER Judith**, “Performative Acts and Gender Constitution: and Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. En *Performing, Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue Ellen- Case (Ed.) Londres. 1990, pp:270-282.

participantes, y en última instancia conducir a una experiencia transformadora. En oposición a aquellas teorías que se concentran en la performance como producción, y que se dirigen principalmente a la intención del autor y creador de la performance, Fischer Lichte se interesa por la relación comunicativa entre el actor y el espectador, por la naturaleza performativa de esas relaciones y por su expresión estética. Pone un mayor énfasis en los aspectos performativos y comunicativos del evento teatral. A partir de los aportes de Max Hermann⁵⁷, a quien referíamos al inicio del capítulo como uno de los teóricos clave para entender el cambio de paradigma con respecto a la escena, la autora recupera la categoría ya mencionada de realización escénica para referir a la sustitución del concepto de «obra» por el de «acontecimiento».

En el caso específico de nuestra investigación, donde aspiramos a revelar tanto las formas y cualidades estéticas como el poder reparador que estas **Dramaturgias de lo real** en tanto acontecimientos y experiencias de intimidad, tienen sobre el conjunto de aquellas identidades lastimadas, es que consideramos pertinente utilizar el concepto de realización escénica que viene a ofrecer una sustitución a categorías como «representación», «puesta en escena», «obra», «espectáculo» «performance» o «drama», las cuales en mayor o menor medida remiten a una realidad previa al hacer escénico y suponen un vínculo más estrecho con el carácter ficcional, con su condición de simulacro, de artefacto.

La categoría de realización escénica nos resulta apropiada en tanto que brinda la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, pretende entender el hecho teatral como algo puramente vivo, como aquello que se está haciendo en el escenario, como un proceso que está pasando y que pertenece al orden de la experiencia, como una realidad que no es interpretada, o no solo, sino experimentada en su efecto por todas las partes participantes. Actores y espectadores figuran con sus acciones y comportamientos como aquellos que la propia realización escénica genera, proceso en constante cambio que la autora propone llamar *bucle de retroalimentación autopoietico*. Esta nueva organización de la mirada de la escena teatral, nos permite como investigadores el adentrarnos en dicha experiencia de la escena, desde la escena, asumiendo los acontecimientos desde su propia materialidad. Como bien dice Óscar

⁵⁷ **HERRMANN Max**, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin. 1914.

Cornago:

En tanto que «realización escénica» el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente al público durante un momento determinado, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como «bucle de retroalimentación autopoietico». El sentido de este proceso que no se puede entender sino como algo que está pasando, está sujeto a lo que pueda ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan a otros...algo que pertenece al orden de la experiencia.⁵⁸

A los intereses de nuestra investigación, la categoría de realización escénica habilita un marco teórico desde donde considerar las posibilidades de experimentación y transformación que entendemos existe sobre los sujetos involucrados en los acontecimientos estéticos, como los que vienen a suponer las **Dramaturgias de lo real**, en la medida que la realización escénica supone ser el resultado de la interacción entre actores y espectadores, es creado por ambos conjuntamente, tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación y en su interacción, en las diferentes posibilidades de contacto recíproco entre unos y otros. Según Fischer-Lichte la comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por actores y espectadores es experimentada por sus miembros siempre como una realidad social imposible de ser reproducida por los medios tecnológicos, lo que permite suponer la posibilidad de establecer y utilizar coordenadas y modos de construir subjetividad, diferentes a los dominantes. En este sentido las **Dramaturgias de lo real** no solo adquieren su valor y carácter artístico por la obra que crea, sino ante todo por el acontecimiento que como realización escénica ofrece.

Anteriormente mencionábamos que la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible (Fischer Lichte:2011:78), dando lugar a que lo real haga su aparición en la escena sorteando en menor o mayor medida los procesos de *ficcionalización*, o en el caso de que existiesen poniéndolos en evidencia. Esto último dependerá de las estrategias de escenificación

⁵⁸ CORNAGO Óscar, “En torno al conocimiento escénico”. En *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte. Introducción. Abada editores, Madrid. 2011, pp: 18.

que las **Dramaturgias de lo real** en tanto realización escénica dispongan para con la construcción y “organización” experimental de los elementos que en ella participan.

Siguiendo los lineamientos de Fischer-Lichte, estas estrategias de escenificación tienen como horizonte cuatro factores relacionados entre sí:

-El cambio de roles entre actores y espectadores: contra la noción de productores y receptores, el cambio de roles refiere a co-generadores que de forma muy distinta contribuyen a la creación de la realización escénica, aunque sin poder determinarla. El cambio de roles aumenta considerablemente la impredecibilidad del desarrollo de la *realización escénica*. (2011:103)

-La formación de una comunidad entre ellos: aquella comunidad que se ha fraguado por la realización conjunta de acciones no ha de ser entendida como “ficción”, sino que hay que entender que surgió en tanto que realidad social. Estas efímeras comunidades teatrales evidencian el vínculo constitutivo que la realización escénica por naturaleza mantiene entre lo estético y lo social, a la vez que ponen de manifiesto que son el resultado del giro que toma el bucle de retroalimentación autopoietico. (2011:113)

-Los distintos modos de contacto recíproco: es decir la relación entre distancia y cercanía, entre lo público, lo privado y lo íntimo, entre el contacto visual y corporal. Las posibilidades de contacto terminan colocando al espectador en una situación liminal que los mantiene durante toda la realización escénica en el umbral, en una situación *in between*, oscilando entre todas las posiciones posibles. (2011:139)

-El tiempo real: que habilita la realización escénica como acontecimiento, en tanto el cambio de roles, la formación de una comunidad y el contacto entre ellos solo puede ser posible en vivo. No permite su reproducción por medios tecnológicos. Situación que convierte a la realización escénica como lugar de resistencia frente a la cultura dominante. (2011:141)

En contra de la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal, la nueva categoría de realización escénica habilita el referir a prácticas escriturarias como las **Dramaturgias de lo real** dentro de nuevos parámetros; en tanto viene a proponer una concepción de escritura, como proceso, como puro devenir, que no sólo desarma la idea de obra acabada, sino que incluso se permite cuestionar explícitamente la posibilidad de enmarcar o de contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura de una experiencia, pretende registrar (Garramuño:2003). Los significados que puedan surgir y generarse en este proceso, son entendidos como «*emergencias*», donde el significado se origina en el acto de percepción, los significados no le son transmitidos al espectador, es él quien los genera, y por lo tanto, se convierte en sujeto activamente participativo de la autopoiesis del bucle de retroalimentación, los significados que haya elaborado se convierten en efectos e influyen directamente sobre él y pueden intervenir y alterar la propia realización escénica. El espectador es parte y generador del proceso que pretende experimentar.

En este sentido, y suponiendo todo un desafío epistemológico para la academia; las **Dramaturgias de lo real** aparecen más cercana a una idea del anteriormente citado Teatro Perdido, en tanto organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, intacto y soberano, ante la mirada de los otros. Desde esta concepción las **Dramaturgias de lo real** refuerzan la relación con su exterior, concibiéndose como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiños, en tanto «*restos de lo real*». La idea de «*resto*» de «*residuo de lo real*» como fragmento que resta de una totalidad perdida e irrecuperable, aparece según Garramuño (2003) ya en los primeros experimentos de vanguardia del dadaísmo, y en las alegorías de Charles Baudelaire. Quizás lo específico de estas nuevas configuraciones; que tal como veremos en los siguientes capítulos vienen desarrollándose desde los años 80 en Argentina, sea que esos restos ya no entran en el arte como metáforas, sino como elementos de realidad inmediata que no aspiran a “elevarse” a la altura de material estético sublimado, sino a mantener ese estatuto de resto, con el objetivo de poner en evidencia por efecto de contraste y convivencia el carácter obsceno, falso y simulado propio de la realidad en la que el sujeto se encuentra.

Anteriormente advertíamos sobre las dificultades que se presentan a la hora de intentar dialogar con categorías como lo real, en tanto la realidad parecía haber desterrado a su antagonista: lo irreal o fantástico. En este sentido, creemos que la posibilidad de reparar dicha situación se hace factible desde la escena si consideramos las posibilidades de cierta dimensión performativa de la intimidad, en tanto generadora de experiencias estéticas donde la comunión entre lo real y la ficción, como principio fundante permite un diálogo de denuncia y contraste entre dichas categorías.

Frente a la invasión de la simulación y como alternativa a los medios hegemónicos con los que el sujeto acostumbra a acercarse y situarse frente a la realidad, sostenemos que el teatro a partir de prácticas como las **Dramaturgias de lo real**, decide traspasar intencionalmente las barreras de la escena para ofrecer una experiencia emancipadora en los procesos de construcción del sujeto. Dicha hipótesis recupera en su base la concepción de teatro como «*espacio de subjetivación*»⁵⁹ en tanto propicia nuevas formas de habitabilidad del mundo a partir de ser una práctica que sólo puede realizarse en el encuentro de presencias y en la interacción continua. Desde esta concepción Jorge Dubatti (2006) al igual que lo hace Fischer Lichte en su obra, expone la manera en que cada uno de los participantes de la experiencia teatral, ya sea como productor de poética o como espectador de la misma, está formando parte de un hecho cultural y a la vez político. El espacio de creación compartido genera una «*producción micropolítica de subjetividad*»⁶⁰ en la territorialidad grupal. En este sentido la producción artística, permite ser reconocida como generadora de saberes técnicos, prácticos y auto-emancipatorios que delimitan nuevos modos de organizar la realidad. La creación artística en este sentido permite ser considerada como generadora de prácticas de experimentación que participan de la transformación del mundo⁶¹, o del “*reencantamiento del mundo*” en palabras de Fischer-Lichte.

⁵⁹ DUBATTI, Jorge, *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*, Edic. CCC, Bs. As. 2006.

⁶⁰ DUBATTI Jorge y PANSERA Claudio, *Cuando el arte da respuestas*, Ediciones Artes Escénicas, Buenos Aires. 2005.

⁶¹ ROLNIK, S. *¿El arte cura?* Quaderns Portatils en www.macba.es, 2001.

Es nuestra intención ahondar sobre dicha capacidad dentro del campo de las artes escénicas, puntualmente a partir del conjunto de prácticas dramáticas que hemos decidido denominar **Dramaturgias de lo real**; prácticas que en tanto realización escénica y espacio contenedor de residuos y restos de lo real delinearían un acontecimiento íntimo donde lo estético quiere derramarse hacia la vida, con el propósito de establecer espacios de subjetivación, nuevos vínculos con el otro, desde donde reconquistar la realidad en el teatro y recuperar la experiencia, la escena que le permita construir subjetividades emancipadoras, ofreciendo otras posibilidades, otras alternativas respecto a los modos dominantes de construcción del sujeto.

A lo que apuntamos es a entender cómo, frente a la producción mediática de la realidad, las **Dramaturgias de lo real** se proponen como modos de experiencia dirigidos a la sensación, al orden del cuerpo, capaces de producir algún tipo de mutación en el orden de la subjetividad: una mutación que escaparía, aunque sea momentáneamente, al régimen de identidades del mercado y que resistiría los dispositivos de los sectores dominantes y su poder de regulación de los cuerpos⁶². Frente al sujeto que dominaba con su corporeidad la escena de la realización, ahora el sujeto se encuentra con su cuerpo desanclado, asociado a prótesis informáticas que lo vinculan con la virtualidad, nutriendo al sujeto de una corporeidad difusa y confusa, una corporeidad que puede ser transgredida en mayor medida hasta hacer del cuerpo una situación como cualquier otra. En este sentido las **Dramaturgias de lo real** en tanto realización escénica y acto de resistencia insisten en la presencia de los cuerpos como situación definitiva, es decir y citando a José A. Sánchez «...*la aceptación del cuerpo como medio ineludible de relación con lo real*».⁶³

Se parte de considerar que la clave para comprender el cambio de paradigma en los modos de producción de estas prácticas dramáticas que abordamos radica en los modos de actuación contemporáneos, en los procedimientos que implican dichas prácticas, estableciendo la distancia que existe entre la interpretación y la producción

⁶² La complejización de las técnicas de la comunicación inauguran la posibilidad de nuevos tipos de discursos y de entramados discursivos y así experimentamos modos imprevistos de construcción del yo a partir de los nuevos géneros de Internet que producen nuevos regímenes de la autobiografía y la identidad, así como recolocan el propio cuerpo en relación con todo lo existente.

⁶³ SÁNCHEZ, José A., *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros. 2007, pp:16.

de sentido. En la primera el sujeto creador es subyugado por el proceso de mimesis que desarrolla para interpretar al personaje definido a priori en el texto. El actor se sostiene en una experiencia de representación. En la segunda, el actor produce sentidos valiéndose de su «corporeidad»⁶⁴ y de la de los otros; su presencia adquiere relieve si se la compara con el personaje escrito, se reconoce en el cuerpo del actor la mistura entre el sujeto y el objeto de la creación escénica, colocando en el centro al sujeto creador para permitir que su corporeidad (su historia, sus modos de percibir, sentir y expresarse en el mundo, su realidad: su intimidad) produzca sentidos. Óscar Cornago en su ensayo *Actuar de “verdad”. La confesión como estrategia escénica* refiere precisamente a la complejidad que ha adquirido el hecho de la representación a finales del siglo XX y comienzos del XXI, en donde destaca la emergencia de un tipo de actuación en primera persona cuya “verdad” remite a un plano personal, a una experiencia personal que se sostiene por la propia presencia del cuerpo y a las cuales considera citando a Michel Foucault (1984:9) como «tecnologías del yo» o «estéticas de la existencia», en tanto dispositivos para la construcción de una identidad que apela a una verdad personal.

El aura que rodea al testigo no se apoya en su capacidad de contar lo que vio, sufrió o experimentó, sino en la propia presencia de un cuerpo que vio eso, lo sufrió o lo experimentó (...) Lo que importa no es la palabra que relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora esta aquí, un “puente” físico entre lo que fue y lo que es, el mito de una recuperación “real” del pasado en tiempo presente.⁶⁵

Estas prácticas reformulan la categoría de realidad en tanto que frente a la representación se postulan como experiencia de presentación. El mundo ya no es un referente externo a ser representado. Estas prácticas fabrican presente con la realidad cotidiana, con los restos de lo real y esa es una de sus políticas. En esta dirección, José

⁶⁴ Coincidimos aquí con el uso que hacen Lluís Duch y Joan C. 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... [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, pp:240.

⁶⁵ CORNAGO Óscar, “Actuar de “verdad”. La confesión como estrategia escénica.” En *Revista de Estudios em Artes Cénicas* (Universidad do Estado de Santa Catarina), N° 13. 2009, pp. 99-112. Disponible en: <http://arteseconomicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=314>

A. Sánchez (2007) expone como una renovada necesidad de confrontación con lo real se ha manifestado en la última década en todos los ámbitos de la cultura, necesidad de la cual la creación escénica contemporánea no ha sido ajena y la cual parece satisfacerse sobre todo a raíz de la consciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. Según palabras del autor una «*verdad corporal*» parece guiar los procesos de creación de mucho de los artistas contemporáneos, quienes en la búsqueda de un nuevo criterio de realidad, encuentran en el actor como ser corporal e inteligente su lugar de manifestación (Sánchez: 2007).

Pero antes de continuar en el desarrollo de nuestro planteo y de sumergirnos en la escena de Argentina, para observar como dichas prácticas emergen y toman cuerpo dentro del conjunto de transformaciones que supone el giro performativo en la singularidad de su sistema teatral, se hace necesario recuperar la antesala desde donde emergen nuestras reflexiones.

La primera persona del singular se nos presenta como una de las categorías indispensables a la hora de abordar las **Dramaturgias de lo real**, ya que si pretendemos considerar las mismas como modos alternativos y singulares del sujeto a la hora de construir su subjetividad en la actualidad a partir de la esfera del arte, es indispensable reconocer las condiciones que definen los procesos de construcción de la realidad social del sujeto en la sociedad actual. Esta realidad dramaturgica en tanto estrategia de resistencia exige para su abordaje un diálogo directo con respecto a la proliferación de los modos actuales de construcción del Yo. Por este motivo es que nos resulta pertinente abordar categorías como «*lo real*», «*la realidad*» en diálogo y/o dentro de los marcos que supone el proceso de construcción intersubjetivo de la «*realidad social*» del sujeto y dentro de los marcos de lo que Leonor Arfuch⁶⁶ define como «*Espacio Biográfico*»: en el que se gestarían una serie de nuevas estrategias narrativas, con especial sensibilidad a todo lo que sea intimidad, vida, biografía y testimonio, por medio de las cuales se jugaría la construcción compleja de la subjetividad posmoderna y dentro de las que ubicaríamos las **Dramaturgias de lo real**.

⁶⁶ **ARFUCH Leonor**, *El espacio biográfico: dilemas de subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires. 2002.

I.6.2) LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL SUJETO: EN BUSCA DE UN NOSOTROS

Las transformaciones tecnológicas producen e iluminan nuevas configuraciones de los dispositivos de regulación y de control. Los modos de subjetivación, por consiguiente, cambian, y así la subjetividad se presenta como un problema fundamental para pensar las transformaciones históricas contemporáneas operadas por la globalización en la era de los medios, así como posibles modos de resistencias. La crisis del modo de producción capitalista a escala planetaria, reflejada a través de las intervenciones realizadas por las clases dominantes en numerosas revueltas sociales, dejan entrever como los Estados y las clases dominantes se muestran incapaces de contener la marea de rebelión popular.

Las inmensas desigualdades estructurales de la economía política mundial ya no pueden ser sostenidas a través de mecanismos consensuales de control social. Las clases dominantes han perdido legitimidad y estamos asistiendo a una profunda ruptura de su hegemonía a escala mundial, por citar solo algunos ejemplos del 2011 podemos mencionar desde la masacre de decenas de jóvenes manifestantes por el ejército en Egipto hasta la brutal represión del movimiento Ocupa en EE.UU., o los cañones de agua lanzados por la policía militarizada de Chile contra estudiantes y trabajadores, al igual que los sucesos acontecidos contra los indignados en diferentes oportunidades en el movimiento 11M en España. Queda claro que las élites globales se muestran incapaces de recuperar el sistema, el cual de forma contraria se hunde más en el caos, ejemplo de esto las reuniones y foros como el G-8 y G-20, ámbitos donde predominan las disputas y reclamos entre las partes.

En este contexto no parece nada descabellado suponer que nos dirigimos hacia una crisis sistemática, aquella que implicaría el fin del sistema en sí mismo, ya sea a través de su superación y la creación de un sistema completamente nuevo, o bien a través del colapso del mismo capitalismo. Lo cierto es que es casi imposible en este momento predecir el resultado exacto de la crisis. Sin embargo, algunas cosas están claras en la actual coyuntura mundial: las élites globales se vieron obligadas a redefinir sus estrategias de dominación política, militar, económica y cultural. De la financiación de la represión y la contra-insurgencia de las dictaduras militares a los nuevos sistemas “democráticos”, los cánones y los ejércitos de los 80 fueron sustituidos por las grandes

corporaciones de la comunicación de masa. Comenta Williams Robinson, Profesor de sociología, estudios globales y latinoamericanos en la Universidad de California, EEUU.:

La magnitud de los medios de violencia y control social no tiene precedentes. Las guerras informatizadas, aviones teledirigidos, bombas anti búnker, guerras de las galaxias y otros similares han cambiado el rostro de la guerra. La guerra ha sido convertida en algo "normal" y "sanitaria" para quienes no están en la mira directa de una agresión armada. También sin precedentes está la concentración en manos del capital transnacional del control de los medios de comunicación y de la producción de símbolos, imágenes y mensajes. Hemos llegado a la sociedad de vigilancia panóptica.⁶⁷

Lo que resulta interesante del nuevo modelo de control es el hecho de que los modelos *identitarios*, ya no se imponen por la fuerza de la represión, sino que la ferocidad del mercado hace que los individuos deseen identificarse con ciertas imágenes, para asegurarse un lugar en el mercado. En su ensayo *Toxicómanos de identidad*, Suely Rolnik sugiere que esta construcción pública de la subjetividad obedece a las necesidades de un mercado globalizado:

A mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades, implica também na produção de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade.⁶⁸

El sistema capitalista ha afinado sus herramientas de control y ha mejorado los instrumentos de dominación cultural, que permiten penetrar con más sutileza y facilidad en la subjetividad del ser humano, en esa realidad intangible que acontece en las mentes, en las emociones, sentimientos, en la corporeidad de los sujetos, construyendo así su identidad, definiendo sus símbolos de referencia, sus deseos, sus necesidades, su

⁶⁷ **ROBINSON William**, “¿El capitalismo global en jaque? Crisis estructural y rebelión popular internacional.” En Revista *América Latina en Movimiento*, N° 471, Diciembre. Quito, Ecuador. 2011, pp: 3.

⁶⁸ **ROLNIK Suely**, “Toxicómanos de identidad. Subjetividade em tempos de globalização”. En **LINS, D.** (org.) *Caderno de Subjetividade*. Campinas. Papyrus. 1997, pp: 1.

visión del mundo, su relación con este y con la naturaleza, en fin; controlando y organizando así la realidad social de millones de individuos, presentando alteraciones radicales en los procesos de construcción del sujeto. Como veremos, el nuevo espacio de construcción supone un sistema de estados alterados, ha cambiado el paisaje con respecto al sujeto cartesiano que tenía plena conciencia de las unidades de tiempo y espacio, el sistema de representación se ha modificado radicalmente, como expresa Hernández Sanjorge⁶⁹ lo que ha cambiado no es solo un sistema de lecturas, sino lo que ha cambiado es el territorio de la construcción del sujeto. Transformación del sujeto, de la construcción del sí mismo, y en consecuencia de la narración del yo.

Alfred Schutz (1899- 1959) es uno de los teóricos con gran influencia en teorías sociales como las desarrolladas por Peter Berger (1929) y Thomas Luckmann (1927), quienes reivindican el papel del sujeto en la construcción de la realidad social⁷⁰, estudio que se postula como influencia directa en la sociología y antropología contemporánea, sobre todo entre autores próximos a paradigma posmoderno como pueden ser Jean Francois Lyotard (1924-1998), Gianni Vattimo (1936), Slavoj Žižek (1949), Jean Baudrillard (1988) o Zygmunt Bauman (1925), muchos de los cuales citaremos en las próximas páginas en repetidas oportunidades. Según Schutz la realidad social es la suma total de objetos y sucesos dentro del mundo social cultural, tal como los experimentan los hombres que viven su existencia cotidiana entre sus semejantes, vinculados por múltiples relaciones de interacción. Para Schutz «llamar real a una cosa significa que esta guarda una cierta relación con nosotros mismos» así todo lo que no guarda relación con nosotros está fuera de nuestra realidad subjetiva. Siguiendo las ideas de Schutz la configuración particular del sujeto está sometida a la intersubjetividad, que constituye una característica del mundo social, el «aquí» se define porque se reconoce un «allí», donde está el otro. Es decir, que el sujeto pueda percibir la realidad poniéndose en el lugar del otro es lo que permite al sentido común reconocer a otros como análogos al yo. Pero, ¿qué sucede en la actualidad cuando los efectos de las tecnologías a distancia advierten una serie de dificultades en tanto ese aquí y ese allí no se reconoce ni distingue claramente?

⁶⁹ **HERNÁNDEZ SANJORGE Gonzalo**, “Reflexiones sobre la construcción del sujeto en la era post cartesiana”. En *Revista electrónica de filosofía A parte rei*. N° 26. Marzo. España. 2003.

⁷⁰ **BERGER Peter L.; LUCKMANN Thomas**, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 1986.

Partimos por considerar como la tradicional relación entre identidad y territorio (definido como lugar que presenta límites y fronteras suficientemente claras por medio de las cuales se puede leer la identidad, la relación y la historia) establecida para encontrar la estabilidad sociocultural de una región y por ende también la de los sujetos que en ella habitan, presenta en la actualidad un importante debilitamiento y pierde centralidad con la irrupción de los medios de comunicación y las tecnologías a distancia, rompiendo un aquí y ahora con el que se inicia un proceso de alejamiento del sujeto con respecto a sus lugares tradicionales de pertenencia en donde mantenía una relación con el otro.

En este sentido podríamos suponer que actualmente el yo y el otro comienzan a asumirse en espacios que se asemejan y comparten particularidades con los «no-lugares». El concepto acuñado por Marc Augé⁷¹ se identifica con el espacio de tránsito, de flujo, dominante en las sociedades «sobremodernas», que desplaza la hegemonía del «lugar antropológico», fijo y estable, sede de la identidad y la subjetividad tradicional moderna. Espacios *a-identitarios*, sin historia pero con memoria y no relacionales. Internet, la Web 2.0 se presentan como referentes de estos no-lugares estableciendo influencias radicales en cuanto a los modos contemporáneos de construir subjetividad.

Este pasaje de los lugares a los no-lugares se puede abordar analizando las nuevas formas de control, entre las que se pueden destacar las técnicas de la virtualidad y el simulacro como algunas de las más relevantes, y las que han sido definidas por varios estudiosos como «*velocidades de control*»⁷² (Paul Virilio), «*estrategia viral de control*»⁷³ (Jean Baudrillard) o como «*sociedades de control*»⁷⁴ (Gilles Deleuze), entre otras. En todas, la presencia de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, así como la concepción de estos como reguladores en este contexto actual, se presenta como una situación inevitable para cualquier tipo de análisis que se quiera desarrollar

⁷¹ AUGÉ Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1993.

⁷² Para Paul Virilio asumen formas aceleradas y accidentadas y se producen al aire libre, la relaciona con la estrechez del planeta y el control a distancia (tele-control).

⁷³ En la estrategia viral de Baudrillard domina el virus. Desde los virus informáticos hasta el virus del sida.

⁷⁴ Para Gilles Deleuze el nuevo tipo de control ("monstruo" le llama), es numérico y no analógico como el disciplinamiento. En las sociedades de control, planteadas por Deleuze, en vez de firmas y nombres (el DNI es uno de los mejores ejemplos del control disciplinario) hay contraseñas.

vinculado a la construcción contemporánea del sujeto. El auge de los grandes medios ha multiplicado el fenómeno de la representación y en consecuencia se ha inclinado hacia la ya anunciada producción mediática de realidades, en donde la perfección técnica alcanzada para (re)producir de forma ilusoria la realidad, tal como veíamos anteriormente cuando citábamos a Cornago (2005); se impone por sobre la realidad misma.

Lo cierto es que los logros tecnológicos a lo largo del siglo han producido una alteración radical tanto en categorías como realidad e ilusión, como en nuestra forma de revelarnos ante los demás. En esta dirección Gilles Deleuze aportará una característica de este nuevo tipo de control definida como la asunción del dividuo: «*Los individuos se han convertido en dividuales*». El dividuo está dividido, fragmentado. Pasamos de un individuo paranoico, el de las sociedades disciplinarias, a un dividuo esquizofrénico, el de las sociedades de control. El yo como poseedor de características reales identificables se ha desmantelado. Las concepciones del yo románticas (donde se pone el acento en lo que no se ve) y modernistas (donde se pone el acento en la razón y la observación), están desmoronándose por el desuso en la era actual. El siglo XXI, signado por una pluralidad de voces, conlleva a que las personas existan en un estado de construcción y reconstrucción permanente, lo que nos aleja de tener un sentimiento conformado del yo y lo que nos arrastra a un mundo de dudas sobre la condición de una identidad propia, con atributos tangibles. Dice Rolnik:

Todos os elementos que constituem esses territorios são postos à venda, um kit de mercadorias de toda espécie de que depende seu funcionamento: objetos, mas também, subjetividades – modos de habitar, vestir, relacionarse, pensar, imaginar..., identidades “prêt à –porter”, fácilmente assimiláveis, em relação às quais somos simultaneamente produtores, espectadores, consumidores. (ROLNIK:1997:2)

Este mundo revolucionado por las técnicas del simulacro y la virtualidad, complejiza todo aquello que atañe a la construcción de la identidad y la alteridad. La creación de simulacros (Baudrillard:2007) y la irrupción de las comunidades virtuales, implican nuevos estados para el yo y el otro, en tanto sujetos inmersos en un mundo cada día más estrecho, encogido y cerrado sobre sí mismo donde las imágenes y las informaciones circulan aceleradamente. Los no-lugares se encapsulan en lo *imagónico* y

profundizan la crisis de la representación. El quiebre en la construcción del concepto de realidad se profundiza en las reflexiones que toman a la simulación y a la virtualidad como sustitutas brutales de la realidad misma, con autores que instauran, como ya expusimos anteriormente, la consumación del «*crimen perfecto*»⁷⁵; o que sostienen como es el caso de Paul Virilio⁷⁶, cierta virtualidad que domina a la realidad, imposibilitando cualquier produciendo de ésta, apuntando a la desaparición dramática de la realidad a manos de la virtualidad.

En este contexto Eduardo Subirats (1997)⁷⁷, de igual modo que José A. Sánchez (2008)⁷⁸; apunta a definir como en ese hábitat, en ese no-lugar donde se encuentra el yo contemporáneo, se produce el alejamiento del sujeto a partir de la desmaterialización de la experiencia y la des-individualización, profundizadas por la técnicas en comunicación y las nuevas tecnologías, que quiebran la objetividad. Esta situación también será descrita por Baudrillard (1997)⁷⁹ cuando hace referencia a la obscenidad y a la consecuente perdida de la escena. Según el autor la obscenidad, mencionada anteriormente al inicio del capítulo, nos anuncia un fin de la representación, de la escena, y de la ilusión estética. Baudrillard anuncia una pérdida de la escena en todos los ámbitos, estético, social, histórico, etc. Lo que quiere decir que no hay una escena, un lugar para la representación, falsa representación (ideología) de un algo, en este caso lo estético, lo social, lo político, lo histórico y otros tantos, ocupan el signo vacío de lo que representaban:

La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio, el que lo engendre, y

⁷⁵ Baudrillard en la introducción de "El crimen perfecto" anuncia: "Esto es la historia de un crimen, del asesinato de la realidad. Y del exterminio de una ilusión, la ilusión vital, la ilusión radical del mundo. Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral".

⁷⁶ **VIRILIO Paul**, *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid. 1998.

⁷⁷ **SUBIRATS Eduardo**, *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Siruela, Barcelona. 1997.

⁷⁸ Decíamos anteriormente citando a J. A. Sánchez "Partimos de considerar que cuanto más se ficcionaliza la vida cotidiana con recursos mediáticos, más se busca en el arte una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una "puesta en escena". Se busca lo realmente real. O por lo menos algo que así lo parezca".

⁷⁹ **BAUDRILLARD Jean**, *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona. 1997.

si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real. (2007:9)

Baudrillard sentencia de manera contundente: «*hoy ni escena, ni espejo, sino pantalla y red*»; y desarrolla:

El cuerpo como escena, el paisaje como escena, el tiempo como escena desaparecen progresivamente. Lo mismo ocurre con el espacio público: el teatro de lo social, el teatro de lo político se reducen cada vez más a un gran cuerpo blando ya unas cabezas múltiples(...) El esquizofrénico está abierto a todo pese a sí mismo, y vive en la mayor confusión. Es la presa obscena de la obscenidad del mundo. Más que por la pérdida de lo real, se caracteriza por esta proximidad absoluta e instantaneidad total de las cosas, una sobreexposición a la transparencia del mundo. Despojada de toda escena y atravesado sin obstáculo, ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo. Y se convierte así en pura pantalla, pura superficie de absorción y reabsorción de las redes de influencia. (1997:22:23)

Sin pretender ser apocalípticos no se puede negar que la revolución tecnológica está produciendo transformaciones profundas y mutaciones socio-culturales, que están afectando directamente a la construcción de los sujetos y por tal a las comunidades y sus lugares de pertenencia, las cuales arrojadas en este desierto de lo real, acentúan un rasgo característico propio de la contemporaneidad en la que están inmersas: la porosidad de sus fronteras y la consecuente invasión del «*perspectivismo*».

Las multiplicidades dinamitan las identidades y por consiguiente a las alteridades. La «*multiplicación del yo*», la «*colonización del yo*», son alguna de los términos con los que en *El yo saturado*⁸⁰, Kenneth Gergen refiere a la posibilidad actual de adquirir múltiples y dispares posibilidades de ser. Ya no somos uno, ni unos pocos, como expresa el poeta americano Walt Whitman «*contenemos multitudes*». Esta colonización del yo, abre no solo nuevas posibilidades a las relaciones sino que además la vida subjetiva queda totalmente recubierta. El concepto de persona individual

⁸⁰ GERGEN Kenet, *El yo saturado*, Paidós, Barcelona. 1992.

empieza a perder coherencia en el entramado de relaciones al cual pertenece. Al pasar de una perspectiva a otra, lo único que nos queda es el perspectivismo, que es un producto no del individuo, sino de las comunidades de su entorno en las que está inserto. Según M. Maffesoli⁸¹, el individuo sólo puede ser definido en la multiplicidad de interferencias que establece con el mundo circundante (Maffesoli 2007:231); el sujeto es un «efecto de composición», diverso y complejo. Para el autor, nuestra época marca la disolución de la idea del individuo y el declive de la noción de identidad, que fue una de las conquistas más importantes del burguesismo, pero que cada vez se revela más en su aspecto “cambiante y caótico”.

Lo doloroso aquí, es aceptar la dualidad del ser, la contradicción evidente e inherente al ser contemporáneo, y reconocer la posesión de varios mundos en uno solo, dentro del yo. Si lo que “existe” depende de como se conceptualiza, se agudiza la consciencia de la construcción, sustituciones de «*yoes reales*» por «*yoes contruidos*». A la pregunta ¿quién soy yo? hay un mundo de posibilidades provisionales en ebullición. El sujeto como rompecabezas, como modelo para armar. El yo se definiría entonces no como una esencia en sí, sino como un producto de las relaciones. Cuando estas relaciones son manipuladas, alteradas por los intereses que reproducen los nuevos medios con los que nos relacionamos, lo que se produce es una verdadera amputación de la subjetividad, una invasión de las mencionadas identidades «*prêt á porter*» o bien el implante de, citando a Paula Sibilía⁸², una «*subjetividad alterdirigida*»:

(...)Una falta de sentido sobrevuela algunas experiencias subjetivas puramente alterdirigidas, edificadas en ese movimiento de exteriorización de la subjetividad. Esa carencia denota el creciente valor atribuido al mero hecho de exhibirse, de ser visible aunque sea en la fugacidad de un instante de luz virtual, y aunque no se disponga de ningún sentido para apoyar y nutrir esa ambición (SIBILIA: 2008: 186)

⁸¹ **MAFFESOLI Michel**, *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Siglo XXI. Madrid. 2007.

⁸² **SIBILIA Paula**, *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de España. 2008.

En *La intimidad como espectáculo* Paula Sibilia refiere a una explosión de formas autobiográficas nuevas, emergentes a partir de la visibilidad de los dispositivos formadores de subjetividad. Dicha situación lleva a la autora a reflexionar sobre el pasaje que se da del «*homo psychologicus*»⁸³ al «*homo-tecnológico*». Este último perteneciente a mundo de la tecnología digital, receptor de un flujo infinito de cuya subjetividad se construye según los procedimientos de la ficción. Como bien señala Beatriz Jaguaribe en *O choque do real*:

Mas insistir no carácter fabricado e imaginario dos nossos enredos não significa que estes sejam “distorções” de alguma realidade mais profunda, mascarada pelor reportórios banalizados que circulam midiaticamente. Há uma aceitação da relativização antropológica cultural de cómo procesamos nossas invenções do “eu”, ou seja, a maneira pela qual seleccionamos imaginários específicos em detrimento de outros também, revela as circunstâncias reais de nossa fabricação. Entretanto, quando os processos de ficcionalização se naturalizam como modalidades disponíveis para a fabricação da autoimagem, buscamos algum vestigio de experiencias que não sejam mediadas.⁸⁴

Los intereses de la cultura contemporánea dominante requieren del ser humano la disolución de su subjetividad con la consecuente desorientación del deseo y la causa que lo guía. Convirtiendo al sujeto en un objeto consumidor de otros objetos aparentemente indispensables y necesarios que le permiten supuestamente ser y estar en el mundo, cuando en realidad lo que sucede es que está permanentemente *desubjetivándose* en un no-lugar. El narcisismo acompañado de las nuevas tecnologías y las *mass medias*, ha llegado a su forma más desarrollada y cuanto más se encierra en la lógica narcisista, más se aleja de la idea de sujeto como parte de una comunidad, es decir, se aleja de la relación con el otro; y desde nuestra óptica el sujeto se alejaría cada vez más de lo real aunque por el contrario se simule de manera casi perfecta todo lo contrario. Aquí y allí ahora no son más que especificaciones temporales sin anclaje, solo valen en el contexto del movimiento continuo, en el instante, en el presente continuo. Con todo esto queda claro que el nuevo espacio de construcción del sujeto supone un

⁸³ Subjetividad afincada en las profundidades de la interioridad, como refugio respecto de un mundo industrial cada vez más agresivo.

⁸⁴ **JAGUARIBE Beatriz**, *O choque do real*. Rocco, Rio de Janeiro. 2008, pp:15.

cambio con respecto al sujeto cartesiano, un sistema de estados alterados, cambio que como bien dice Gonzalo Hernández Sanjorge:

supone una transformación en el régimen de movilidad de los significados y de elaboración del sujeto. El movimiento típico que afecta al sujeto postcartesiano es el movimiento virtual. Visto desde el sistema cartesiano, se trata de sensación de movimiento sin movilidad real. Ilusión óptica. Ilusión antológica (...) el movimiento se vive, pero no se transita. Es un movimiento gestualizado, pero nunca realizado (...) la era del pseudomovimiento. Un movimiento sin dirección. (Hernández Sanjorge:2003:25)

Según el autor, en la era post cartesiana el sistema se caracteriza por el desborde, el derramamiento, el exceso, el culto a la mutación, al cambio, la esquizofrenia. En este contexto, la objetividad es sustituida por el perspectivismo: el concepto de persona individual deja de ser el reflejo de algo existente y pasa a ser una creación comunitaria derivada del discurso, objetivada en las relaciones personales. Así se detecta una nueva realidad: la realidad de la relación. Gergen afirma que el Yo, como eje que nos sostiene, se esfuma en el entramado de relaciones en el que está inserto, pues éste sólo puede existir en relación con el otro. Esta perspectiva intersubjetiva es la misma que le permite a José A. Sánchez elaborar una posible definición sobre categorías como «realidad» y «lo real» dentro de lo que suponen los marcos relacionales de la era posmoderna:

Si la realidad son los otros, lo real es la relación misma. Lo real es inmaterial, sólo representable como proceso. La imposibilidad de dar forma visible a lo real no anula la posibilidad de conocer la realidad e intervenir en ella: en un momento dado y en un contexto concreto. Las grandes formas no son repetibles, tampoco las acciones puntuales. Unas y otras son eficaces en la medida en que responden a una situación, a un deseo o a un conflicto determinado. Sin embargo, no por ello las disuelve el paso del tiempo; al contrario, quedan fijadas en la historia. Como deben quedar fijados en la historia los pensamientos, los relatos y las experiencias que vehiculan. Esta fijación no es incompatible con la memoria del entusiasmo, del dolor o de la acción intelectual, como no debe ser incompatible con la actualización de experiencias y formas al servicio de nuevas necesidades discursivas forzadas por el presente. La realidad son los otros, pero los

otros también habitan la historia, la memoria individual, e indudablemente, el futuro.⁸⁵

Con lo anterior Sánchez asocia la pérdida de la realidad contemporánea precisamente a la pérdida de la intersubjetividad. A la pérdida del otro, de ese *a través* que citábamos al inicio por medio del cual el sujeto concibe la realidad. O como decíamos anteriormente a la pérdida de un aquí y un allí que en la actualidad no se distingue claramente. Frente a esta situación, en su ensayo *La representación de lo real* (2007) el autor deja planteada la necesidad de recuperar una intersubjetividad perdida que permita reconstruir un «*nosotros*». Es decir, según lo que venimos diciendo hasta aquí: la necesidad de recuperar la *experiencia* (Subirats), la *escena* (Baudrillard), el *lugar* (parafraseando a Marc Augé) desde donde poder establecer un vínculo con el otro alejado o consciente de los efectos del simulacro. Con todo esto, el planteo no puede dilatarse más: ¿cuáles son las estrategias del arte escénico para reconquistar la realidad, para encontrarse con el otro, con ese *a través* que se presenta indispensable, en tanto determina mi yo?

I.6.3) LA PROSTITUCIÓN DE LA INTIMIDAD

Hasta aquí decíamos que las tecnologías engendran un ser multifacético y poliforme, donde el sujeto percibe que todo intento de ser tiene índole de una construcción, en consecuencia gradualmente pierde su fuerza la distinción entre lo real y lo simulado, a estas alturas la significación descriptiva y explicativa del concepto de un yo verdadero e independiente comienza a desaparecer y uno está preparado para ingresar en la etapa donde el yo será sustituido por la realidad relacional. Las tecnologías modelan un individuo sin carácter, al amputarle la subjetividad emancipadora que le permite existir y estar en el mundo como individuo singular, suministrándole constantemente incitaciones a la incoherencia y así alcanzando un estado de esquizofrenia del yo, lo que conlleva al sujeto a instalar en su cotidiano, en sus no-lugares, particulares hábitos que responden a intereses que no le pertenecen, pese a que los mismos se presentan indispensables para que el sujeto logre existir atento a las reglas planteadas por el juego del capital.

⁸⁵ SÁNCHEZ José A., “La representación de lo real”. Publicado en catalán: “La representació d’allò real”, en *DDT*, Barcelona, 2007, en *Radicals Lliure (DDT 10)*. 2007, pp. 25-34.

Dentro de estas incoherencias y hábitos propios del sujeto poscartesiano al cual referimos, la necesidad de exhibición del espacio íntimo que se genera por parte del sujeto a través de los múltiples y diferentes soportes que las tecnologías facilitan y por medio de las cuales el sujeto intenta ser y existir, paradójicamente en un escenario caracterizado por la colonización progresiva de las zonas más íntimas y públicas de la existencia; es una de las tendencias que se instalan en la sociedad contemporánea como reflejo de este estado de incoherencia, de narcisismo y de creciente pérdida de identidad y del sentido de comunidad. Dice Sibilía:

En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y la visibilidad, ya no parece haber sentido para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo. Por el contrario, tendencias exhibicionistas y performáticas alimentan la persecución de un efecto: el reconocimiento en los ojos ajenos y, sobre todo, el codiciado trofeo de ser visto. Cada vez más, hay que aparecer, para ser. (2008:130)

En este cuadro en el que nos encontramos inmersos, «*el Panóptico*», la estructura ideada por Jeremy Bentham en 1785 para vigilar a los reclusos de una cárcel en todo momento sin que éstos pudieran saber cuándo eran controlados, es el modelo de aquello en lo que parece convertirse cada vez más la sociedad de hoy en día. Internet, los buscadores, las redes sociales, los móviles celulares y sobre todo nuestro uso de los recursos que ponen a nuestro alcance “las puntocom” nos hacen fácilmente identificables y localizables; el usuario medio publica sin preocupaciones información acerca de su vida privada en diversos soportes como los sitios web, confiando en los confusos acuerdos de privacidad del sitio (que nunca lee) o simplemente restando cualquier valor a la difusión de esos datos sobre su persona, la de su familia y amigos. En los días que corren en un mundo conectado, estamos sometidos a la vigilancia constante de los propios dispositivos que empleamos, pero a la vez se crea una cultura de la exposición de lo íntimo. En la era de la individuación, hay que mostrarse. Las Webcams, los blogs, los *fotolog*, las redes sociales, *Youtube*, *My space*, entre otros se presentan como los dispositivos por medio de los cuales la intimidad del sujeto está a la vista de todos, disolviéndose «*el homo privatus*» a partir de las “tiranías de la visibilidad”. Dirá Sibilía:

Actualmente en estos inicios del siglo XXI, el mundo occidental atraviesa serias transformaciones que afectan los modos en que los individuos configuran sus experiencias subjetivas. El homo privatus se disuelve al proyectar su intimidad en la visibilidad de las pantallas, y las subjetividades introdirigidas se extinguen para ceder el paso a las nuevas configuraciones alterdirigidas (...) se abren las ventanas para nuevas modalidades de subjetivación, aun difíciles de aprehender y formular. (2008:127)

El profesor Zygmunt Bauman⁸⁶ explica las nuevas tendencias de las redes informáticas en exponer la vida privada de los individuos como una especie de «*exposición pública del yo interior*». En este sentido, el autor sostiene:

los adolescentes equipados con confesionarios electrónicos portátiles no son otra cosa que aprendices entrenados en las artes de una sociedad confesional –una sociedad que se destaca por haber borrado los límites que otrora separaban lo privado de lo público, por haber convertido en virtudes las obligaciones públicas el hecho de exponer abiertamente lo privado (2007:14)

En el terreno de la psicología, esta exposición y proyección de lo íntimo hacia lo exterior, puede describirse con el término «*extimidad*». El psicoanalista Jacques Lacan⁸⁷ introduce el término en 1969 al indicar que en el Yo lo más íntimo puede ser externo y ajeno: «*lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera*»(2008:246). Lacan emplea la figura de la banda de Moebius, una superficie con una sola cara y un solo borde, para ilustrar la relación ambigua entre interior y exterior en la construcción del Yo. Esta misma figura podría definir actualmente la distinción entre lo público y lo privado en una sociedad en la que, por una parte, empresas y gobiernos buscan tener cada vez más datos acerca de los individuos, y por otra los propios individuos tratan de reforzar su individualidad compartiendo la mayor cantidad de datos posibles acerca de sí mismos con un público más o menos abstracto. La decadencia del espacio público y su consecuente nostalgia, es una tendencia sobre la que varios sociólogos vienen reflexionando; denunciando la invasión de la vida pública por la expansión de lo privado, situación que es considerada

⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt, *Vida de Consumo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. 2007.

⁸⁷ LACAN, Jacques, *Seminario 16. De un Otro al otro*. Paidós, Barcelona. 2008.

por pensadores como Christopher Lash⁸⁸ y Richard Sennett⁸⁹ como «*narcisismo público*» o «*tiranía de la intimidad*».

Siguiendo las reflexiones aportadas desde el campo de la filosofía por Daniel Innerarity⁹⁰ la irrupción de lo privado en la esfera pública, en la actualidad, es un fenómeno que conlleva al vaciamiento del espacio público, incapaz por tanto de ofrecer significaciones comunes con la que puedan identificarse los sujetos y construir su subjetividad. Según el autor nos encontraríamos frente a un fenómeno de privatización de lo público y politización de lo privado, donde a partir de una, citando a José Miguel Marinas⁹¹: «*extroversión de lo íntimo*» (2005:33) se anula la tensión entre lo público y lo privado provocando lo que Innerarity define como la esfera íntima total: «*...que por ser total, no es íntima en el terreno tradicional, y que por estar tan fuertemente personalizada no configura un espacio propiamente público*». El autor siguiendo las perspectivas de Hannah Arendt⁹², Richard Sennett, Philippe Ariés y Georges Duby⁹³ acusa la muerte del espacio público a causa de una carga emocional de la vida íntima. El espacio íntimo entonces ya no estaría rodeado por un mundo público capaz de representar un cierto contrapeso frente a la intimidad.

En reacción a estas posturas provenientes del campo de la psicología, la sociología (a las que se le pueden sumar otras, del campo jurídico y periodístico), José Luis Pardo (1996) advierte cierta ruina del concepto de intimidad, como consecuencia de la decadencia que caracteriza el pensamiento de la intimidad, situación que se refleja en la confusa relación que sociólogos, psicólogos y periodistas establecen entre esta categoría con la de privacidad. El autor destaca la posibilidad de entender ese actuar como reflejo de la degradación existente del término intimidad, es decir, como reflejo de

⁸⁸ **LASCH Christopher**, *The culture of Narcissism*, Norton, Nueva York. 1978.

⁸⁹ **SENNETT Richard**, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona. 1983

⁹⁰ **INNERARITY Daniel**, *El nuevo espacio público*, Editorial Espasa Hoy, España. 2006.

⁹¹ **MARINAS José Miguel**, *Lo íntimo y lo público. Una tensión de la cultura política europea*. Biblioteca Nueva, Madrid. 2005, pp: 33.

⁹² **ARENDRT Hannah**, “La esfera pública y la esfera privada”, en *La condición humana*, Ediciones Paidós, Barcelona. 1993.

⁹³ **ARIES Philippe y DUBY Georges**, *Histoire de la vie privée V. de De la premiere Guerre Mundiale a nos jours*, Seuil, Paris. 1999.

su propia banalización. Pardo destaca dos estrategias de destrucción de la intimidad, la primera que consiste en convertirla en publicidad; la segunda, convertirla en privacidad, es decir, en propiedad privada, transformando las relaciones interpersonales en contratos mercantiles privados. Ambas estrategias llevan a Pardo a reconocer que la intimidad ha sido absorbida por el escenario y convertida en imagen sin espesor, en mercancía, lo que establece un diálogo (más allá de las posibles diferencias) con otros campos de conocimiento que abordan la problemática y refieren a un estado de vaciamiento.

Llámesese «*extimidad*», «*narcisismo público*», «*tiranía de la intimidad*», «*esfera íntima total*», todos coinciden en destacar la manera en que lo íntimo desplegado en el espacio público, se convierte en espectáculo abriéndose a las cámaras de la cotidianidad banal. Dichas aportaciones ayudan a describir una sociedad actual que se define sustancialmente por un vaciamiento de la esfera privada y consecuente prostitución de la intimidad, lo que conlleva como veremos más adelante a una profundización de la ya acentuada extinción de lo real, reflejado en las dificultades que se le presentan al sujeto a la hora de establecer una relación con el otro, en espacios reales, en lugares propios de pertenencia.

Como venimos afirmando, mostrarse como sea es la divisa que predomina en nuestra época, y esto lleva a que se trastoque la relación público/privado/íntimo. Las reflexiones desarrollada por Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2008) suponen un aporte para enmarcar el asunto en la actualidad. La autora expone los lineamientos de una crisis de la intimidad, la cual, como perteneciente al ámbito privado, ya no se opone al ámbito público, porque pasa a exhibirse. La tiranía de la intimidad actual promueve cultivarla, pero en tanto sea visible, porque si no es visible tal vez no exista. La lógica de nuestros días que Sibilia recupera es la de la sociedad del espectáculo, donde sólo existe lo que se ve. Guy Debord (1967) advirtió la llegada de una nueva fase en la sociedad capitalista basada en la producción y el consumo de espectáculos, pero Debord no se refiere solo a los medios de comunicación sino al hecho de que nuestras vidas están *espectacularizadas* también, nos construimos a nosotros mismos usando las herramientas del espectáculo y tenemos relaciones con los otros mediados por imágenes. Sibilia comenta:

En el siglo XXI que está comenzando se convoca a las personalidades para que se muestren. La privatización de los espacios públicos es la otra cara de una creciente publicitación de lo privado, una sacudida capaz de hacer tambalear aquella diferenciación de ámbitos antes fundamental. En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad “interiorizada” hacia nuevas formas de autoconstrucción. (2008:27)

Así pues, y siguiendo las ideas de Innerarity, la realidad es para nosotros realidad mediática, es decir mediada, mediatizada. La realidad según el autor solo se puede definir a partir de las observaciones y remite constitutivamente a símbolos y ficciones. Los medios no afirmarían lo que es la realidad en sí, sino como es vista por otros: «*Los medios de comunicación no informan de lo que acontece, sino de los que otros consideran que tiene el valor del acontecimiento. No observan acontecimientos, sino observaciones*»(Innerarity:2006). La realidad construida de esta manera por los medios, evidencia una nostalgia por acceder a lo real.

Esta situación explicaría la creciente atención, interés y especial sensibilidad que desde diferentes ámbitos, incluido el dramático, se proyecta sobre todo lo que sea intimidad, vida, biografía y testimonio. Las transformaciones que se vislumbran a la luz de las nuevas tecnologías en los modos de producción de subjetividad (materia prima del capitalismo), altera tanto el estatuto del sujeto como las prácticas narrativas a través de la cual se construye esa materia prima. Las nuevas estrategias narrativas que surgen a partir de dicha atracción definirían en la actualidad un complejo Espacio Biográfico (Leonor Arfurch: 2002) por medio de las cuales se jugaría la construcción compleja de la subjetividad posmoderna.

Frente al carácter insuficiente, confuso, engañoso e inaccesible que porta la realidad, se promueve en el arte de forma consecuente una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida. Las nuevas estrategias narrativas atestiguan esa necesidad de introducir efectos de lo real en nuestros relatos vitales, recursos narrativos más adecuados para el nuevo cuadro de saturación mediática en que estamos inmersos. Acompañando este importante movimiento cultural contemporáneo,

otros géneros de no ficción prosperan en los ámbitos más variados y en los diversos medios de comunicación siempre con el acento puesto en la *espectacularización* de la intimidad de quien habla y se muestra. Una posible aproximación lleva a definir estas nuevas prácticas, estas nuevas estrategias narrativas como perteneciente a lo que Leonor Arfuch define como Espacio Biográfico.

Philippe Lejeune instituyó 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 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.⁹⁴

La expresión, tomada en préstamo por la argentina Leonor Arfuch en su investigación (2002) 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. Así, a los géneros autobiográficos tradicionales se agregarán otros, híbridos, *autoficcionales*, donde el yo,

⁹⁴ LEJEUNE Philippe, “El pacto autobiográfico”, en AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplemento 29 de Anthropos, Barcelona. 1991, pp: 173.

la autorreferencia, ocuparán un lugar central. Arfuch delinea una intimidad pública, prostituta, cuya liberación, paradójicamente, termina reforzando el “autocontrol”.

A los objetivos de esta investigación y dentro de la complejidad que supone y habilita el uso de la categoría de Arfuch, nos resulta interesante detenernos en la existencia de algunas estrategias narrativas vinculadas al ámbito artístico, que aunque perteneciendo a este Espacio Biográfico, donde la prostitución de la intimidad es un denominador común, creemos insisten en protegerla en tanto estrategia por parte del arte para reconquistar la realidad, la intimidad como lente para encontrarse con el otro, con ese *a través* que se presenta indispensable, en tanto que determina mi yo.

El aporte de Arfuch invita a extender el campo del Espacio Biográfico más allá de las variantes literarias existentes, con la intención de escapar a un estudio de caso particular, de ir mas allá de la búsqueda de ejemplos para proponer relaciones entre formas de diversos grados de vecindad y configurar un Espacio Biográfico entendido como confluencias de géneros, múltiples formas y horizontes de expectativas. Dicha construcción no sólo viene a suponer formas reguladas y establecidas, sino «*experiencias biográficas*» en un vasto campo que excede a la textualidad escrita. Es entonces a través de este Espacio Biográfico, que se nos abre la posibilidad de indagar específicamente en otras variables vinculadas a las artes performativas, por las cuales el sujeto construye una subjetividad en la era de la imagen, más allá de la palabra y el texto escrito, definiendo tendencias y regularidades que caracterizan un cierto escenario cultural, no por atender al objeto en sí, sino por indagar en el proceso que dicho objeto implica, es decir, en la materialidad de su acontecimiento.

Dentro de esas nuevas estrategias narrativas a las que referimos, las cuales en gran parte siguen respondiendo de forma sofisticada (por las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías) a los intereses del capital, se ubicarían aquellas prácticas dramáticas que son el resultado de una experiencia que intenta a partir de las biografías, las confidencias, los testimonios, los recuerdos personales y/o los objetos ligados a estos, ofrecer una primera imagen de la presencia de la intimidad en tanto estrategia para acceder al campo de lo real; prácticas a las cuales nos venimos refiriendo bajo la categoría de **Dramaturgias de lo real**, conjunto de prácticas escénicas que lejos de obedecer y abogar por el asentamiento de una realidad confusa,

vacía, manipulable, donde el vínculo entre el yo y el otro suele desplazarse en un espacio virtual, simulado y con intereses homogeneizadores sobre la sociedad; abogarían por entender lo real en el plano escénico a partir de las posibilidades que brindaría cierta dimensión performativa que le pertenece a la intimidad, con el objetivo de permitirle al sujeto recuperar la experiencia, la escena desde donde poder establecer un vínculo con el otro en una experiencia real y desde donde construir su subjetividad atento a las marcas *identitarias* propias de la comunidad en la cual se encuentra inmerso.

Las **Dramaturgias de lo real**, pertenecientes al conjunto de estas nuevas estrategias narrativas que configuran el Espacio Biográfico descrito por Arfuch, se alista al número de intentos que emergen desde el campo artístico con el propósito de encontrar una grieta frente a esta realidad simulada y *virtualizada* desde donde poder acceder a lo real y reconquistar la realidad. La particularidad de estas **Dramaturgias de lo real**, y lo que la diferencia respecto de otras estrategias narrativas son los supuestos y usos que hacen de la intimidad, los cuales lejos de responder a una lógica narcisista, individualista y dominante preponderante en un mundo posmoderno, se proponen abordar la intimidad apelando a su condición performativa, a su capacidad de encuentro y posibilidad de generar comunidad desde nuevas coordenadas. La intimidad como experiencia emancipadora, como lugar desde donde persiste firmemente el anhelo por acceder a lo real; anhelo que no se debilita bajo la conciencia de que aún si el futuro utópico ha sido puesto en cuestión hay un pasado que debe ser recuperado, rescatado, rememorado para poder desde allí proponer a futuro nuevos sentidos.

I.6.4) LA INTIMIDAD PERFORMATIVA: HORIZONTES DE LA IDENTIDAD

En medio de esta tormenta conceptual, y con ánimos de esclarecer e iluminar (y no encorsetar) conceptos, pretendemos entender la intimidad a partir de los parámetros establecidos por José Luis Pardo, por los cuales se intenta a partir de recuperar el discurso, según el autor, menos dominante de la intimidad, pero paradójicamente y citando sus palabras «*el único de los hasta aquí convocados que la respeta (y, por*

tanto, la conserva)»⁹⁵: el discurso artístico en general; sobrevolar aquellas propuestas ofrecidas por sociólogos, psicólogos, juristas y periodistas que acostumbrados a confundir conceptos y relaciones alejan a la intimidad del campo de lo real. Pretendemos rescatar de esta manera el carácter real, el carácter performativo y material, es decir, la intimidad mas bien ligada a la experiencia de vida que al relato, lo que implica reconocer la intimidad no como algo que se representa sino como algo que se hace, como una forma de estar en el espacio (escénico). Tal como ya anunciamos, lo que nos interesa de la categoría intimidad, no es el estudio de la misma como un objeto en sí, sino su “comportamiento escénico”, es decir, su posible «*dimensión performativa*» y las dinámicas que se instalan en los procesos creativos de los cuales participan. Dice Josefina Alcázar⁹⁶:

La performance permite que la intimidad se convierta en práctica escénica. Sugiere una forma de praxis corporal que no solo reta la distinción entre experiencia y representación sino que también cuestiona la frontera entre arte y teoría social. (ALCÁZAR: 2011:160)

Apuntamos a comprender como la intimidad exhibida en un espacio público, establece diferencias con respecto a la privacidad; con la cual a menudo suele confundirse. Lo privado no se ofrece ni se comparte, se acota, se erige como territorio excluido. La intimidad por el contrario se presenta como escenario, comunicable, se permite performativa, «*se configura como la capacidad de sentirse sintiendo al otro*» (Pinta y Baeza, 2011:206⁹⁷); ese otro que se vuelve siempre necesario para construir mi yo, mi naturaleza, mi comunidad y mi cultura, leyes que según José Luis Pardo están inscritas en el lugar íntimo:

inscritas con esas huellas que remueven nuestras entrañas cuando escuchamos nuestras historias, nuestras canciones, esas canciones e historias que hacen que la vida nos sepa y no suene porque nos las sabemos “de memoria”, o como se dice en algunas lenguas “de corazón”, porque las hemos aprendido de los nuestros, porque para nosotros son lugares

⁹⁵ **PARDO José Luis**, *La intimidad*. Valencia: Ediciones Pre-Textos. 1996.

⁹⁶ **ALCÁZAR Josefina**, “Performance: intimidad exteriorizada”. En *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Coord. Oscar Cornago. Continta me tienes. Madrid. 2011.

⁹⁷ **PINTA Ma. Fernanda y BAEZA Federico**, “Artes de lo íntimo”. En *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Coord. Oscar Cornago. Continta me tienes. Madrid. 2011.

comunes... La comunidad, y no la soledad, es, pues la fuente de la intimidad.⁹⁸

Beatriz Sarlo (2005) nos recuerda que vivimos en una época de fuerte subjetividad y, en este sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que “lo personal” ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad, sino de manifestación pública. Precisamente en esta intimidad pública, en este carácter público que asume actualmente la intimidad, es que podemos delinear cierta dimensión performativa, dimensión que le permitiría al yo establecer un vínculo con el otro en un lugar de memoria (Pierre Nora) identitario, singular, y desde donde poder intervenir la realidad en la cual se encuentra. En los últimos tiempos emergió un modo de contar que está asociado a lo que Beatriz Sarlo (2005) denominó el «*giro subjetivo*», es decir, una narrativa en la que predomina un narrador *autodiegético* con focalización interna. Desde el discurso indirecto libre hasta el monólogo interior, desde las digresiones focalizadas hasta las no focalizadas; todas formas que ponen en escena la autobiografía, o pseudo autobiografía, en donde la intimidad se *espectaculariza* y nada queda oculto a la confesión.

El Espacio Biográfico definido por Arfurch y el giro subjetivo descrito por Sarlo (en el que es posible incluir «la confesión» a la que refería antes Cornago) revelan como los relatos en primera persona, tal como lo anunciaba Sibilía, están en alza en el mercado de las narrativas. En contra del ideal de objetividad buscado por el realismo de los años 80, los nuevos realistas se proponen “a reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia”, constituyendo una tendencia, tanto académica como del mercado de bienes culturales, de revaloración de la primera persona, de su intimidad como punto de vista. Se impone, en las palabras de Beatriz Sarlo, un giro subjetivo, «*donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras*», restaurándose la «*razón del sujeto*» (Sarlo: 2005:21). Esa supremacía conferida al sujeto y el papel a él atribuido en la esfera pública parecen afirmar que en la «*inscripción de la experiencia se reconoce una verdad y una fidelidad a lo sucedido*» (Sarlo:2005:27). Según lo expresa la autora argentina:

⁹⁸ **PARDO José**, “Las raíces de la intimidad”. En *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Coord. Óscar Cornago. Continta me tienes. Madrid. 2011, pp: 369.

Hoy, el sujeto no sólo tiene experiencias sino que puede comunicarlas, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. (...) Si ya no es posible sostener una Verdad, florecen en cambio unas verdades subjetivas (...). (Sarlo:2005:51)

En este sentido, intentaremos develar como las **Dramaturgias de lo real**, conscientes de las posibilidades performativas que supone el espacio íntimo; no se representan, sino que se presentan como sucesos que ocurren en la escena, desde este espacio real de convivió (Dubatti:2003) compartido con el espectador, acentuando de esta forma su dimensión performativa a la vez que se recupera una memoria que será la que le permita al sujeto seguir pensando el presente de cara a un futuro, sin caer en una mera ficción. Dirá Cornago:

La cualidad espacial e inmediata...apunta otro de los elementos claves de este teatro de la experiencia y el pensamiento: el encuentro de varias personas-el hecho del convivió, el encuentro entre los actores, y de estos con los espectadores, el acto de juntarse para ocupar un lugar durante un tiempo determinado, confrontar unas experiencias, abrir los sentidos, compartir el espacio(...) Esta ha sido sin duda, una característica esencial de la escena a lo largo de toda su historia; el teatro de la experiencia la recupera para situarla en primer plano como un modo de resistencia ante una sociedad descorporeizada, llena de realidades virtuales y sistemas de comunicación que no requieren la presencia física. (2005:208)

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 Pardo (1996), la intimidad no supondría *«un fondo inefable que solo yo sé y no puedo compartir, sino que por el contrario es comunicable, está cosida al lenguaje»*(1996:145)...*«la comunidad y no la soledad es la fuente de la intimidad»*

(1996:270). Siguiendo las aportaciones realizadas por Pardo, la intimidad es el contenido no informativo del lenguaje, por eso parece desaparecer cuando consideramos el lenguaje como un mero sistema de transmisión de informaciones. La intimidad no hace posible el lenguaje pero lo hace real, le confiere ser, nos recuerda Pardo. Sin intimidad podría haber lenguaje, pero nadie podría hablarlo. Con todo, la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede decir. La intimidad es lo que callamos cuando hablamos. Se evidenciaría entonces una dimensión social y colectiva que hace aprehensible para los demás la proyección discursiva de mi intimidad en tanto acto performativo (Pardo: 2006:55)

A los intereses de nuestra investigación, lo que intentaremos demostrar es cómo el campo del arte, frente a esta pérdida y tiranía de la intimidad, reacciona con una actitud protectora hacia esta, rescatando mediante nuevas estrategias narrativas como las **Dramaturgias de lo real**, la dimensión performativa de la intimidad, desde donde es posible recuperar la experiencia que le permite al sujeto intervenir la realidad en la cual vive y establecer un diálogo con el anhelado campo de lo real (es decir con el otro), con la comunidad (Pardo), desde donde sería posible plantear alternativas a los modelos dominantes de configurar subjetividades.

El Espacio Biográfico que le corresponde al sujeto, albergado en el espacio íntimo, trasciende al yo al establecer un espacio compartido y de complicidad con el otro en tanto acto de convivio, desde donde según Beatriz Sarlo (2005) la narración de la experiencia biográfica, unida al cuerpo y a la voz de quien pertenece, da lugar a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. En palabras de Sarlo «*el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común.*» (2005:29). En este conjunto de nuevas estrategias narrativas la intimidad, la experiencia de vida, el testimonio se constituyen como fundamento de valor a la vez que como arma de resistencia frente al cuadro de saturación mediática en la que estamos inmersos.

I.6.5) LAS DRAMATURGIAS DE LO REAL: EXPERIENCIAS DE INTIMIDAD

Frente al «*instante*»⁹⁹ que se instala como temporalidad dominante en estas sociedades de control produciendo un decaimiento del imperio del pasado, apuntamos a comprender como la intimidad, en tanto ámbito de la memoria, la historia, huellas y recuerdos, es decir como portadora de restos y residuos de lo real acentúa su carácter presente, de experiencia compartida, para favorecer el testimonio a partir de la confianza en la inmediatez de la voz y el cuerpo.

Beatriz Sarlo¹⁰⁰ reflexiona sobre como la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, política, afectiva) para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. En el caso de Argentina, como también en la de la mayoría de los países latinoamericanos, la memoria ha sido el deber del estado, una vez agotados y culminados los procesos dictatoriales; ante la necesidad imperiosa de recuperar una identidad, el testimonio posibilitó la condena del terrorismo de estado, la reconstrucción del pasado frente a la destrucción o manipulación de otros documentos que complejizaban la tarea, la recuperación de la identidad de los hijos y nietos apropiados por los militares, etc. En este sentido la memoria entendida como vehículo de reconstrucción de identidades, de recuperación o reconocimiento de contextos sociales e históricos, de memorias colectivas, permite definir un aquí y allí, una geografía y una temporalidad determinada, que refuerzan el compromiso con el presente, con el aquí y ahora del sujeto. Como bien dice Cornago:

Durante el acto de la confesión o del testimonio aparenta cruzarse, en el instante físico de la enunciación, el pasado con el presente. Este corte de la diacronía por el acontecer sincrónico confiere a esta acción una cualidad máximamente histórica. (Cornago:2009)

⁹⁹ Aspiramos a vincular una concepción del presente a la de «instante eterno», tesis central de Michael Maffesoli, quien refiere a un mundo posmoderno donde el “acontecimiento adviene” (Maffesoli 2001:29), nos lleva a hacer uso del goce presente, causando una vida audaz, atravesada por la frescura del instante en cuanto a lo que este último tiene de provisorio, de precario e intenso. El sujeto vivirá en este sentido el presente como acontecimiento único, sin antecedente histórico y proyección futura.

¹⁰⁰ **SARLO Beatriz**, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2005.

En este marco, la memoria aparece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo debilitamiento del poder de algunos estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales (cada vez más minoritarios).

El antropólogo Jöel Candau (2002)¹⁰¹ sostiene que la memoria es parte de nuestra vida, nos define, nos ayuda a clasificar, catalogar, emitir juicios de valor, actuar, etc. Es decir, que no podemos desconocer que la memoria siempre está presente, porque no es algo externo a nosotros, vivimos y actuamos con ella todo el tiempo. Y esta presencia de la memoria adquiere relevancia en las relaciones sociales, ya que sin memoria no puede haber acuerdo o convención posible entre las personas, no puede haber vínculo.

Desde la perspectiva de Pierre Nora (1984)¹⁰², se podría afirmar que la intimidad es un lugar de memoria, en la medida en que es un espacio presente en donde se lucha por los sentidos del pasado en relación a la búsqueda de la propia identidad. Con esto y tomando en consideración las reflexiones de Nora y Candau apuntamos a entender como la intimidad asociada a un posible lugar de memoria se presenta como una alternativa de lugar, en tanto que 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 presente y a un espacio *presentacional*, a un aquí y allí determinado. Dice en este sentido Cornago:

En ese lugar de tensiones, que es también el propio cuerpo de quien dice “yo te confieso que he vivido, que he visto, que me han dicho, que he hecho...”, se confronta el pasado con el presente, para intentar llegar a una experiencia sobre la que volver a construir un relato personal. Esa experiencia, en todos los casos, pasa por un acto escénico (de comunicación) con el otro y lo otro, con lo que no se conoce. Pero este cuerpo confesional, lugar, como dice Agamben... exige también...un acto

¹⁰¹ CANDAU Jöel, *Antropología de la memoria*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 2002.

¹⁰² NORA Pierre, “Entre memoria e Historia: La problemática de los lugares”. 1984. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe>

de fe. Si crees en mí cuerpo entonces es verdad. De este modo, el cuerpo se concierte en un escenario más, de construcción y estrategia de poder, para escenificar la verdad ética de la historia y la credibilidad estética de la actuación de esa misma historia. (Cornago:2009)

Según lo dicho hasta aquí y entendiendo la realidad como el resultado de una construcción que emerge de las relaciones (intersubjetivas) que el sujeto establece habitualmente con el otro en los no lugares, la posibilidad de establecer esa relación (lo real) en un << *lugar de memoria* >>¹⁰³ con coordenadas específicas de espacio y tiempo, podría suponer la posibilidad de definir un *a través*, una escena, un lugar, un aquí y un allí específico en donde el sujeto podría recuperar la experiencia desde donde pensarse atento a sus circunstancias actuales, regionales, históricas, propias, *identitarias* y desde donde podría construirse socialmente y reconstruir su identidad con el otro, lejos de patrones estandarizados y homogeneizadores impuestos por un orden global.

A partir de lo anterior, es que reforzamos nuestra pretensión de considerar estas prácticas teatrales como experiencias posibles de ser consideradas emancipadoras para el sujeto, en tanto lo colocarían frente a nuevas coordenadas respecto a sus habituales maneras de situarse frente a la realidad. Frente a la *descorporización*, y ruptura de las unidades cartesianas de espacio y tiempo en las que se asienta el simulacro y desde donde cotidianamente el sujeto se construye socialmente, y en consecuencia construye su realidad, las **Dramaturgias de lo real** se presentan como un escenario desbordado por la vida, desde donde el yo que “narra”(actor/performer) y el otro “receptor”(espectador/público) pueden compartir una experiencia, que exigiendo como principio fundante la presencia real de los cuerpos de quienes participan, establece una relación de tensión en esa comunicación con el otro, una relación del conflicto, íntima, en la que el sujeto se está mirando y se oye al mismo tiempo. Donde la mirada hacia el pasado termina proyectándose de forma conflictiva hacia el otro que está delante, con su presente y su pasado propios. Un vínculo reparador y sanador de subjetividades que se produce al evocarse los restos y residuos de lo real alojados en la experiencia de vida del sujeto, es decir, en la memoria que permanece albergada en el espacio íntimo y que atraviesa todos los elementos constitutivos del acontecimiento.

¹⁰³ Partiendo de los supuestos de Pierre Nora los “lugares de memoria” tienen importancia en tanto que es allí donde se puede ver cómo el pasado se cristalizó en el presente, y se pueden encontrar huellas de las disputas que surgieron para la emergencia de ese lugar.

A partir de los supuestos planteados hasta aquí intentamos vislumbrar las bases que sostienen y hacen emerger nuestro planteo, así como la pertinencia del mismo; en la medida en que la memoria se postula como espacio desde el cual las comunidades más vulnerables se reconstruyen para reafirmar la validez de la propia historia para desde allí abrir espacios desde los cuales formular discursos alternativos. Así el acontecimiento teatral que emerge de las **Dramaturgias de lo real**, podría entenderse como un lugar donde la memoria a partir de una experiencia de «*intimidad performativa*», se torna colectiva y potencialmente transformadora. En esta dirección Dubatti dirá (2003):

El teatro, se plantea como espacio de proyección de la memoria, como oasis de sentido en una realidad que parece haber perdido su principio de organización. El teatro se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista. El convivio conduce al encuentro con uno mismo y un mayor grado de conciencia de sí.¹⁰⁴

Anunciábamos al inicio cómo los medios masivos de comunicación han contribuido a difuminar las fronteras entre realidad y ficción. Los medios ya no son sólo el vehículo a través del cual circula la realidad: constituyen, además, el espacio, el escenario y el producto de una referencialidad que les pertenece. En este sentido decíamos anteriormente que cuanto más se *ficcionaliza* la vida cotidiana con recursos mediáticos, más se busca en el arte una experiencia auténtica, verdadera, que no sea una “puesta en escena”. En esta dirección es que creemos oportuno considerar estas **Dramaturgias de lo real** principalmente como experiencias. Experiencias de intimidad. Anclaje de la realidad a la experiencia concreta a través de las posibilidades de evocación en un espacio de convivio teatral (Dubatti) de los restos y residuos de lo real del sujeto, que albergados en la memoria, son absorbidos como materia prima por estas prácticas dramáticas y compartidos con el otro en una experiencia íntima, corporal, presente, transformadora, colectiva y estética.

Es obligado repasar en este punto en el concepto de experiencia estética de Hans- Robert Jaus¹⁰⁵, entendida como «*poiesis, aisthesis y catarsis*». La experiencia

¹⁰⁴ DUBATTI Jorge, *El convivio Teatral: Teoría y práctica del teatro comparado*. Bs. As., Atuel. 2003.

¹⁰⁵ JAUSS, Hans-Robert, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona. 1976.

estética en cuanto «*poiesis*» hace referencia a la posibilidad del otro (receptor de la obra de arte) de comprender el mundo no como algo dado que se nos impone sino como algo que puede ser producido. La «*aisthesis*» reivindica el estado intuitivo, sensible, frente al nivel conceptual. Por último, la experiencia estética entendida como «*catarsis*» pone al descubierto la posible disolución de los intereses de la vida práctica, promoviendo mediante los recursos de la identificación estética una asunción de nuevas formas de comportamiento social. Desde esta óptica, las **Dramaturgias de lo real**, en tanto experiencia estética, suponen un campo de acción para el yo y el otro, y por tal un lugar indicado desde donde poder evocar lo real.

Estas **Dramaturgias de lo real**, en tanto experiencias estéticas de intimidad resisten las amenazas del mundo actual apelando a su condición de presencia inmediata y activa, es decir, en palabras de Cornago «*acentuando su dimensión performativa*» (2005:21); y en consecuencia encontrar a partir de la intimidad la experiencia concreta por la cual acceder a lo real y recuperar la escena a través de un pasado que se cristaliza en el presente y permite pensarse en un futuro. Esta estética de lo performativo funcionaria según el autor, como ejercicio de resistencia, evidenciando las potencias de lo falso, los artificios de las imágenes, la perversión de los simulacros. Las **Dramaturgias de lo real** en este sentido, se desnudan en busca de aquello real que implica la experiencia inmersa en el terreno de la intimidad, lo peculiar no es solo que dicha búsqueda se realiza en el campo de la intimidad, sino que lo hace además dentro del mundo de la ficción; en palabras de Cornago: «*el arte se erige en una suerte de quirófano de la realidad*». El arte en tanto acción y proceso se asume como acto de denuncia, frente a la obscenidad de los procesos de simulación e ilusión que los nuevos dispositivos tecnológicos se encargan de producir a la perfección. La hegemonía cada vez más abrumadora de las nuevas tecnologías va modelando la experiencia, cuando no la extinguen, e imponiendo la idea de un estado de simulacro generalizado. Considerar las posibilidades que brinda la dimensión performativa del espacio íntimo, es una de las estrategias por medio de la cual consideramos que el arte intenta recuperar la experiencia, la relación con el otro, el lugar desde donde intenta restablecer el anhelado vínculo con lo real y reconquistar la realidad. Prácticas escénicas que se proponen recuperar la intimidad como experiencia única, con el fin de perturbar la hegemonía adquirida por el espectáculo en los sujetos y en las sociedades actuales.

CAPÍTULO II:

INVASIÓN DE LO REAL EN LA ESCENA ARGENTINA

El giro performativo en el contexto socio-histórico y la actividad teatral de Argentina (1976-2009)

II.1) ARGENTINA LA HIJA HUÉRFANA: EL GIRO PERFORMATIVO:
CONSIDERACIONES PRELIMINARES

II.2) INVASIÓN DE LO REAL I:

II.2.1) ARGENTINA AL ORFANATO: PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL Y LA CULTURA DEL MIEDO (1976-1983)

II.2.2) RETORNO A LA DEMOCRACIA: EL GOBIERNO DE RAÚL ALFONSÍN Y EL TEATRO UNDER (1983-1989)

II.2.3) CONCLUSIONES PROVISIONALES: LA IMPOTENCIA DE LAS PALABRAS

II.3) INVASIÓN DE LO REAL II:

II.3.1) EL BANQUETE DE LA CASA ROSADA: EL GOBIERNO DE S. MENEM Y EL NUEVO TEATRO ARGENTINO (1989-1999)

II.3.2) CONCLUSIONES PROVISIONALES: EL ACONTECIMIENTO DE ASUMIR LA MENTIRA

II.4) INVASIÓN DE LO REAL III

II.4.1) ARGENTINA REBELDE, AL RITMO DE LAS CACEROLAS: LA CRISIS DEL 2000 Y EL DESFILE PRESIDENCIAL. TEATRO DE RESISTENCIA Y MULTIPLICIDAD. (1999-2003)

II.4.2) LOS PADRASTROS K: GOBIERNO DE NÉSTOR Y CRISTINA KIRSCHNER (2003-2009)

II.4.3) CONCLUSIONES PROVISIONALES: UN TEATRO SIN TEATRO.

II.1) ARGENTINA: LA HIJA HUÉRFANA: EL GIRO PERFORMATIVO: CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

Con el objetivo de contribuir a la escasez de estudios latinoamericanos sobre prácticas teatrales documentales contemporáneas, situación que denunciábamos en la introducción; y con ánimos de concretizar en experiencias escénicas específicas los supuestos elaborados en el capítulo anterior, esta segunda parte de la investigación decide centrarse en el campo teatral de Argentina en tanto caso de estudio, para desde este territorio teatral específico intentar responder a todos los planteos elaborados hasta aquí, referidos a las **Dramaturgias de lo real** y a la relación entre la escena y lo real en los marcos del siglo XXI.

Para comenzar con dicha tarea, creemos oportuno considerar y entender el fenómeno teatral en cuestión, dentro de los marcos que supone la significativa transformación que va a sufrir la escena teatral internacional a partir del ya citado «*giro performativo en las artes*». En el capítulo anterior hacíamos una primera referencia respecto al cambio de enfoque que a finales de los años 80 se va a dar en el campo de los estudios culturales, los que intentando distanciarse de un paradigma semiótico que analizaba los fenómenos culturales únicamente como textos, ahora decide enfocarse en el carácter de presentación del arte, insistiendo, por sobre lo literario, poner el énfasis en el carácter de acontecimiento del hecho escénico, cuestionando su carácter de *textualidad* o de *artefactualidad*. Mientras el paradigma semiótico predicaba que las obras debían ser interpretadas y comprendidas, en el nuevo paradigma los acontecimientos deben ser percibidos y experimentados.

En este sentido y frente a los fenómenos descritos en el capítulo anterior, en donde hacíamos referencia a la *virtualización* del mundo, a la *espectacularización* de la vida y a la imagen como piel de la cultura, donde el sujeto se ve usurpado y/o intervenido por la imagen hipnótica que lo arrastra a cierto “pasivismo”, individualismo, exhibicionismo y de-subjetivación; veíamos como el arte sintiéndose incómodo dentro de sus propios límites, acentuaba su carácter *presentacional*, ponía el énfasis en su condición de acontecimiento, estimulando alguna serie de transformaciones orientadas hacia la emancipación del espectador y de la obra. Frente a la incómoda situación pasiva del público se proponen dos tendencias divergentes y complementarias de mayor

involucración del espectador en el plano de la recepción: bien mediante la creación de una complejidad mayor en la estructura de la pieza, bien otorgándole al receptor un papel activo y en ocasiones físico en la actualización de la obra.

La primera de ellas fue esbozada por Umberto Eco en su *Obra Abierta*¹⁰⁶. Tal y como lo describe el teórico italiano, se opera un cambio en la concepción de obra artística: frente a una creación cerrada y concluida, siempre igual a sí misma, se prefiere una obra sin terminar, abierta, que debe ser completada o actualizada por el receptor; se trata de una pieza que no ofrece soluciones, sino que plantea enigmas a éste para que los investigue. La obra abierta concede relevancia especialmente al momento de la recepción estética, en el que la apertura es la condición misma del goce estético. Siguiendo esta nueva estética, el espectador debe ser liberado de su pasividad, de la fascinación que le causan las imágenes (o de su identificación con los personajes) para proponerle a cambio un espectáculo complejo que se plantea como un problema y que requiere su implicación analítica.

La segunda opción para facilitar que el espectador se vea envuelto en el hecho artístico se describe con mayor precisión a partir del concepto que aquí venimos utilizando de giro performativo de las artes, acuñado y teorizado por Erika Fischer Lichte. Según la teórica alemana, y tal como hemos avanzado, el giro performativo implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo. El sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador. Lo fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor, frente a la lectura o interpretación del objeto estético propias del paradigma anterior.

Otra de las características que definen este giro consiste en la desaparición del objeto de arte como una entidad inalterable a la que el receptor puede volver a voluntad para comprobar sus hipótesis y encontrar nuevos significados; en su lugar surge una nueva situación estética en la que los anteriores polos de sujeto y objeto no se distinguen. Esta diferenciación, que resulta fundamental para las estéticas semiótica y hermenéutica, se diluye para dar paso a un acontecimiento *procesual* que envuelve al público en su creación; la dicotomía sujeto-objeto entra así en un comportamiento

¹⁰⁶ ECO Umberto, *Obra Abierta*. Planeta DeAgostini, Barcelona. 1992.

oscilante en el que ninguna de ambas posiciones se puede definir con precisión. Por último, el proceso de recepción se caracteriza por reacciones ya no sólo intelectuales, sino también fisiológicas, afectivas, energéticas e incluso motoras: “*No se trata de entender la performance, sino de experimentarla y de gestionar las experiencias que en el momento de la performance no se dejan controlar por la reflexión*” (Fischer-Lichte, 2011:19). De esta manera el espectador se encuentra obligado a abandonar su estatus pasivo de mero observador para verse sumergido en el acontecimiento de la obra.

Naturalmente, el teatro no escapó a los cambios que supuso el nuevo paradigma, al intentar adecuarse a las nuevas exigencias de participación del público procedió a una revisión de sus propiedades y de su lenguaje, lo cual inevitablemente condujo a la creación de géneros nuevos, vinculados a otros ámbitos de creación, concretamente a las artes escénicas. Dentro de este fenómeno, a modo de ejemplo y tal como lo venimos desarrollando desde el capítulo anterior, encontramos el conjunto de prácticas teatrales documentales contemporáneas denominadas en la presente como **Dramaturgias de lo real**: prácticas que, encargadas de problematizar sobre lo real en la escena a partir de las posibilidades performativas de la intimidad, se alistan al conjunto de intentos encargados de recuperar el acontecimiento, la experiencia de una vivencia desde el campo del arte, o mejor dicho en el desborde de sus límites. Situación que postula a dichas prácticas como uno de los lenguajes emergentes en los marcos de este cambio de paradigma al que referimos. Aunque no exclusivamente.

Pese a que las **Dramaturgias de lo real** correspondientes al campo teatral argentino no están al margen de las reglas e intereses que impone la cartografía cultural global que este giro performativo supone, lo cierto es que sostenemos que dichas prácticas dramaturgias encuentran diferentes estrategias y presentan rasgos singulares según el contexto o la región desde la cual emergen. A lo que apuntamos es a no perder de vista la singularidad con la que los cambios a los que referimos se producen en los diferentes sistemas teatrales o cartografías teatrales que se pretendan analizar. A nivel mundial, el teatro de lo real tiene múltiples historias, legados estéticos, formas artísticas, como también diferentes efectos socio-políticos. Esta diversidad está en consonancia con lo que describe Marianne DeKoven¹⁰⁷ cuando refiere a que no es un movimiento

¹⁰⁷ DEKOVEN Marianne, *Utopia Limited*. Durham, NC, and London: Duke University Press. 2004.

unificado o conjunto claramente definido de prácticas estéticas sino un fenómeno que es diverso y heterogéneo, y lleno de contradicciones internas (2004:16). En esta dirección consideramos de un gran acierto el aporte realizado por Carol Martín (2010) cuando refiere al conjunto de esta nueva generación de artistas involucrados en este fenómeno teatral de lo real dentro de un «*posmodernismo constructivista*» que permite reconocer que aunque las técnicas posmodernas sean en gran parte compartidas por muchos lugares cosmopolitas del mundo, son técnicas que son utilizadas para fines muy diferentes. De acuerdo con esto, aquellas investigaciones que se interesen por indagar en las especificidades de estas prácticas teatrales en contextos específicos suponen siempre un aporte significativo para los estudios teatrales y culturales contemporáneos.

En el capítulo anterior hacíamos hincapié en definir como estas **Dramaturgias de lo real** en tanto experiencias de intimidad podían considerarse como vehículo de reconstrucción de identidades lastimadas, de recuperación o reconocimiento de contextos sociales e históricos, de memorias colectivas, en tanto que refuerzan el compromiso con el presente, con el aquí y ahora del sujeto. En este aspecto son numerosas las experiencias que podríamos mencionar¹⁰⁸, las cuales respondiendo a la singularidad del aquí y ahora en el que se encuentran y ubicadas en diferentes puntos del globo no hacen otra cosa que definir la cartografía teatral global del fenómeno desde una versatilidad innegable, en tanto procesos creativos que inmersos en contextos específicos se encargan de proyectar sus marcas y de atender las heridas de sus respectivas identidades a partir de procedimientos disímiles y estrategias específicas.

En este sentido es de nuestro interés conocer la singularidad con la que se problematiza la actividad de referencia en el contexto específico de Argentina. Creemos de manera convincente que los cambios dentro del campo teatral que nos ocupan y la ampliación de categorías como dramaturgia, obra, actor, público como así también los intentos de acercamiento a lo real no se producen en el vacío, como tampoco en la absoluta relación de dependencia con los acontecimientos de la escena internacional vinculados al giro performativo, sino también por las relaciones que se establecen hacia

¹⁰⁸ En la introducción de la presente fueron citada a modo de ejemplo una serie de experiencias radicadas en Bélgica, España, Alemania, Reino Unido, Canadá, Libia, Israel y EE.UU.

dentro del contexto en el que dichos cambios se desarrollan. Por ello deducimos que un enfoque profundo del fenómeno teatral que nos ocupa, además de analizarlo en sí mismo, en tanto acontecimiento de la escena internacional, no puede omitir las condiciones del campo histórico-social y cultural específico en el que se producen como tampoco los sucesos que hacia dentro del sistema teatral se presentan como antecedentes y se postulan como instancias definitivas para la emergencia de estas **Dramaturgias de lo real** en la actualidad, que se presentan como acontecimientos singulares de la escena local.

Dicha consideración nos obliga, previo al análisis del Ciclo BIODRAMA, a remontarnos al pasado con el objetivo de detectar aquellos fenómenos, rupturas y hechos por los cuales el sistema teatral argentino evoluciona y se establecen las condiciones necesarias para que este tipo de **Dramaturgias de lo real** emerja dentro del conjunto más amplio que supone la noción de “teatros argentinos” en el marco del giro performativo. De esta manera se hace posible pensar en las **Dramaturgias de lo real**, más que como un fenómeno aislado, como un fenómeno singular, relacional e histórico, que permite analizarse desde dentro de un sistema teatral específico, siempre en relación a los acontecimientos de la escena internacional, dentro de los marcos del cambio de paradigma que supone el giro performativo en las artes.

Anteriormente mencionábamos la necesidad de rechazar el concepto de «*lo nacional*», la idea de un teatro argentino (nacional/local) para recuperar la noción de teatros argentinos (nacionales/locales) en donde conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro, con el objetivo de trazar un mapa, una cartografía teatral específica del fenómeno que nos interesa. Estos mapas son la culminación de las preguntas que el investigador se ha realizado en términos territoriales, donde cada acontecimiento teatral está atravesado por las problemáticas que han llevado a trazar estos mapas. En nuestro caso, el mapa de las **Dramaturgias de lo real** estará trazado por la problemática que supone el diálogo entre al arte teatral y el campo de lo real, dentro de las fronteras del mapa socio-político de Argentina; desde donde intentaremos leer historio-gráficamente los hechos teatrales de la postdictadura atentos a rastrear las

invasiones de lo real en la escena argentina; a la vez que intentaremos responder al planteo que da vida a este mapa específico: ¿Cómo se problematiza lo real en la escena teatral argentina? ¿Qué particularidades suponen estas **Dramaturgias de lo real** dentro del contexto teatral argentino contemporáneo?

El mapa territorial de las **Dramaturgias de lo real**, siempre dentro de las fronteras nacionales correspondientes al mapa político del país, permitirá localizar el recorrido y evolución del fenómeno en cuestión, a la vez que ofrecer una síntesis cartográfica que ayude a comprenderlo en tanto objeto de estudio específico. Por todo lo anterior en las siguientes páginas nos sumergiremos en los acontecimientos históricos, sociales y artísticos del país, por medio de los cuales creemos que se hace posible acceder a la problemática planteada en el terreno específico de la escena teatral y comenzar a trazar el mapa territorial del fenómeno que nos ocupa.

Se parte por considerar que en el caso de Argentina la arquitectura de la historia de los últimos 30 años, esta construida por “andamios” de acontecimientos sociales, políticos y económicos que, lamentablemente en su mayoría, vienen cargados de una teatralidad que supera notablemente a la que le corresponde al teatro, desbordando la realidad a la ficción en repetidas oportunidades. En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro. Es más teatro el orden social que el teatro mismo y, en ese sentido, el teatro ha sido “superado” por el orden de lo real. El *teatrista* argentino Ricardo Bartís, en su libro *Cancha con niebla*¹⁰⁹, dice que hoy los políticos son *stanislavskianos*. Es decir, si la actual presidenta Cristina Kirchner puede ser mejor actriz que la esplendorosa Cristina Banegas, y Eduardo Duhalde es mejor actor que Eduardo Pavlovsky, el teatro tiene obligadamente que redefinirse.

Los políticos aceptan siempre, perversamente y a diferencia de los actores, la actuación de una realidad paralela. Encarnan casi como si fueran actores stanivslaskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos sabes que son corruptos. Y el imaginario social acepta – aunque no crea- la imagen ficcional. El teatro lo

¹⁰⁹ **BARTÍS Ricardo**, *Cancha con Niebla*. Ediciones Atuel. Buenos Aires. 2003.

ha invadido todo, entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio.¹¹⁰

La hipertrofia de la política se expande a niveles des-delimitados y sus repercusiones impactan directamente sobre la escena teatral que ahora debe encontrar nuevos modos y estrategias para defenderse y resistir ante este fenómeno de *espectacularización* expansiva y obscena que contamina todos los vértices de la vida. Agrega Bartís sobre el fenómeno:

Para todos los que hacemos teatro, la competencia de los políticos es demoledora por el nivel de publicidad que tiene la comedia de enredos del Senado. Aparece nítidamente como la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido. Provoca una especie de perversión moral, entre la indignación y un voyeurismo frente a los niveles de la estupidez, la codicia, el robo sistemático del proyecto político de la Argentina. Esto existe hace mucho tiempo y tuvo diferentes fases y procedimientos. En este momento muestra su faceta más idiotizada y terminal. Todo es muy estúpido y eso atraviesa la cultura argentina de manera transversal. Los cotos de caza, las situaciones de aprovechamiento de poder y la impunidad atraviesan por entero a la sociedad argentina. Desde el punto de vista teatral, si aparece un político en televisión, después no hay cómico que aguante.¹¹¹

El abandono de la teatralidad en los teatros tiene según José A. Sánchez (2007) su correspondencia en la teatralización de la política y su respuesta en los activismos teatrales, tanto los practicados conscientemente por artistas de formación escénica, como los diseñados por ciudadanos y colectivos para quienes la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción política.

Frente a esta "usurpación" de la teatralidad por el orden socio-político y la idea de que la teatralidad estaría en todas partes y que sería lo específico del acontecimiento social, el teatro se redefine volviendo a pensar la singularidad de su lenguaje. Para ahondar sobre este fenómeno de redefinición y comprender los orígenes y las cualidades

¹¹⁰ **CONSENTINO Olga**, Entrevista a Ricardo Bartís: "Hay que deshacerse del éxito", *Clarín suplementos, espectáculos artes y estilo*, 9 de enero, 1993, pp: 9. Incluido en *Cancha con Niebla*. 2003, pp:146.

¹¹¹ **DUBATTI Jorge**, entrevista a Ricardo Bartís: "Ricardo Bartís baja de cartel un espectáculo en pleno éxito", *El cronista*, 20 de septiembre de 2000, pp: 29. Incluido en *Cancha con niebla*. 2003, pp: 146.

de cómo el arte problematiza lo real en la escena teatral argentina, optábamos como punto de partida ubicarnos dentro del campo teatral argentino en cierta experimentación que parece encontrar sus orígenes (y de forma simultánea con la aparición del giro performativo en las artes) recién en los años 80, donde finalizado el *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) se inicia en el país una etapa democrática que propició la experimentación escénica y la revalorización del trabajo del actor como centro y raíz del hecho teatral, situación que habilitó una experimentación en todos los órdenes de la actividad teatral, suponiendo una multiplicación y variedad en los procedimientos implicados en las nuevas prácticas teatrales, cuestionando claramente las nociones tradicionales de dramaturgia, actor, público y obra, en pos de establecer, según nuestra mirada, la primer invasión de lo real en la escena teatral argentina de la postdictadura¹¹² como consecuencia de una anunciada hipertrofia política.

A partir de lo anterior y vías a sumergirnos en dicho cuestionamiento a la escena tradicional, nuestro próximo paso será ubicarnos en el punto de partida mencionado anteriormente para indagar desde allí el recorrido realizado por la praxis teatral de los últimos 30 años en Argentina, con la intención de arribar, a partir de una lectura contundente y esclarecedora de los cambios paradigmáticos existentes dentro del mencionado período; a nuestro punto de llegada: el Ciclo BIODRAMA, principal referente de las **Dramaturgias de lo real**, y una de las más recientes invasiones de lo real en la escena argentina. Es por ello que el recorte abarcará puntualmente desde el año 1976 a 2009, año en que se da por concluido el Ciclo BIODRAMA.

A diferencia de otros estudios existentes, y tal como anunciábamos en la introducción de este trabajo, consientes de las limitaciones a la hora de recuperar y reconstruir una experiencia escénica en su totalidad, nuestra propuesta demanda abordar los hechos con un fuerte sustento de la práctica escénica, sustento que aquí emerge como una primera instancia de la investigación a partir de las voces de los propios

¹¹² Contemplamos que previo a la etapa de la postdictadura que aquí abordamos, existieron algunas instituciones y movimientos culturales que podrían considerarse también como piezas fundamentales de esta invasión de lo real en la escena argentina a la que referimos. Solo por mencionar quizás uno de los ejemplos más relevante: el Instituto de Tella de los años 60, “templo” que albergó las vanguardias de la música, las artes visuales y escénicas. Las propuestas de Alberto Greco consideradas antecedentes del *happening* en Argentina, la obra de Marta Minujin asociada al arte efímero, son solo ejemplos de una vanguardia argentina que ubicada en coordenadas socio políticas distintas a la de la postdictadura también forman parte de esta invasión de lo real a la cual referimos, pero por pertenecer a otro período muy distinto no son contempladas en la presente investigación que abarca el corte temporal específico iniciado en 1976.

protagonistas: los creadores. Su presencia a lo largo de todo el capítulo resultarán verdaderos testimonios y aportarán vínculos directos con la escena y la práctica a la que referimos. Para ello se realizará entonces un paneo del contexto histórico-social del momento, indagando en las características particulares del campo teatral y focalizando sobre las prácticas dramáticas que nos ocupan a través de experiencias teatrales consideradas paradigmáticas, referentes de las distintas fases por la que atravesó el sistema teatral y especialmente la práctica dramática argentina de dicho período, intentando vislumbrar a partir del análisis los procedimientos y recursos estéticos, las lógicas o mecanismos que evidencian quiebres a la vez que sustentan la evolución y el funcionamiento de la práctica teatral dramática que nos ocupa, trazando un posible mapa cartográfico del fenómeno que nos permita detectar las posibles invasiones de lo real en la escena teatral argentina. Para abordar el período que nos interesa proponemos una estructura metodológica que lejos de pretender instalarse como verdad absoluta, supone una alternativa, una opción, una manera de organizar la mirada de los hechos que se abordan y que surge como resultado de la investigación que aquí exponemos. Esta sistematización de la información creemos nos permite mostrar con claridad las tres grandes invasiones de lo real detectadas en la escena teatral argentina, por medio de las cuales esbozamos el mapa teatral cartográfico correspondiente a la presente investigación. Mapa que creemos plasma muy claramente, la manera en que el arte escénico, ante el crecimiento de los niveles de *espectacularización* en el espacio socio-político, intensifica sus esfuerzos por evocar lo real y ofrecer una experiencia estética en donde marcos aparentemente opuestos entran en fricción con la intención de desenmascarar y denunciar una clase política impregnada de aroma a simulacro.

INVASIÓN DE LO REAL I: Argentina al Orfanato: Proceso de Reorganización Nacional y la cultura del miedo (1976-1983) / **Retorno a la Democracia:** El gobierno de Raúl Alfonsín y el Teatro *Under* (1983-1989)/ La impotencia de las palabras.

INVASIÓN DE LO REAL II: El banquete de la Casa Rosada: El gobierno de S. Menem y el *Nuevo Teatro Argentino* (1989-1999)/ El acontecimiento de asumir la mentira.

INVASIÓN DE LO REAL III: Argentina rebelde, al ritmo de las cacerolas: La crisis del 2000 y el desfile presidencial. *Teatro de resistencia y multiplicidad.* (1999-2003) / **Los padrastros K:** Gobierno de Néstor y Cristina Kirchner (2003-2009)/ Un teatro sin teatro.

II.2) INVASIÓN DE LO REAL I

II.2.1) ARGENTINA AL ORFANATO: Proceso de Reorganización Nacional y la cultura del miedo (1976-1983)

II.2.1.1) CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL:

El 24 de marzo de 1976 comienza en Argentina un período que marcaría un antes y un después en la historia de dicho país, abriendo una herida que aún en los días que corren no ha logrado cicatrizarse por completo. En la fecha mencionada se inicia el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, a partir del cual, y según lo expresa el comunicado N° 19 emitido ese mismo día:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales.¹¹³

Intentando esbozar en líneas generales el panorama de la época, durante este período, la deuda empresarial y las deudas externas pública y privada se duplicaron. La deuda privada pronto se estatizó, cercenando aún más la capacidad de regulación estatal. Con ese clima económico, la Junta Militar impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado, dirigido a destruir toda forma de participación popular. El régimen militar puso en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado para instaurar terror en la población y así imponer el “orden”, sin ninguna voz disidente. Se inauguró el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de nuestro país. Estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales y otros fueron secuestrados, asesinados y “desaparecidos”. Mientras tanto, mucha gente optaba por el exilio.

¹¹³ *Diario "La Prensa"*, 24 de marzo. Buenos Aires. 1976.

Algunas acciones del nuevo gobierno fueron: suspender la actividad política; suspender los derechos de los trabajadores; intervenir los sindicatos; prohibir las huelgas; disolver el Congreso; disolver los partidos políticos; destituir la Corte Suprema de Justicia; clausurar locales nocturnos; ordenar el corte de pelo para los hombres, quemar miles de libros y revistas considerados peligrosos; censurar los medios de comunicación; apoderarse de numerosos organismos. Todos estaban incluidos en la categoría de “enemigos de la nación”¹¹⁴.

La metodología implementada consistió en la desaparición de personas, las cuales en realidad eran llevadas a centros clandestinos de detención, operados por las Fuerzas Armadas (FFAA), donde se los sometía a interrogatorios basados en tormentos físicos. Se levantaron centros clandestinos de detención y torturas. En estos laboratorios del horror se detenía, se torturaba y se asesinaba a personas. Ser secuestrado o “chupado”, según la jerga represora, significaba ser fusilado o ser arrojado al río desde un avión o helicóptero. Debido a la naturaleza, una desaparición encubre la identidad de su autor. Si no hay preso, ni cadáver, ni víctima, entonces nadie presumiblemente es acusado de nada. Hubo miles de desaparecidos: la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) constató más de 9.000 casos. Los organismos de derechos humanos hablan de más de 30.000. Además del secuestro de adultos, hubo un plan sistemático de apropiación de niños. Los niños robados o las madres que parían en los centros de detención fueron inscritos como hijos propios por muchos miembros de la represión, vendidos o abandonados en institutos.

El triunfo final de la selección argentina en el Mundial de Fútbol de 1978¹¹⁵ ha supuesto que la Junta Militar que dirigió el Gral. Videla haya cubierto con creces los objetivos que se propuso al emprender la organización del campeonato, y que supone para este recorrido uno de los claros cruces entre política y espectáculo¹¹⁶. Durante 25 días, los problemas del país argentino habían pasado a un segundo plano y el título mundial conseguido por su selección los mantenía oculto por más tiempo aún.

¹¹⁴ **VACCAREZZA Virginia**, “Dictadura y subversión: dictadura militar y la representación del enemigo subversivo” En *Historia del Siglo XX*. 2010. Disponible en: <http://virginia-vaccarezza.suite101.net>.

¹¹⁵ **SCHER Ariel**, “El mundial pieza clave de la dictadura”. En *Diario Clarín*. 24 de Marzo, Bs As. 2006.

¹¹⁶ El trinomio política-fútbol-espectáculo puede leerse también en los casos de Musolini en los mundiales de 1934 y 1938, Hitler y sus Juegos Olímpicos en 1936 o Franco y la furia española del fútbol en España.

Los militares entendieron que el Mundial de 1978, «*la fiesta de todos*» como lo denominaron, era un buen aliado como maniobra de distracción de lo que estaba ocurriendo en el país y un medio para lavar su imagen en el extranjero. El Mundial se convirtió en una cuestión de Estado. Para ello poco después del golpe militar se puso en funcionamiento la *Operación Copa del Mundo*. Se creó un organismo oficial, el Ente Autárquico Mundial 78 (EAM 78), con el objetivo de diseñar la agenda del campeonato y manejar las finanzas. La inversión total en el evento fue de 520 millones de dólares. Con ese presupuesto se podían haber organizado cuatro mundiales como el de 1982 en España. Los elevados gastos trajeron de cabeza al ministro de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz, que avisó de los excesos a Videla. La respuesta de éste fue contundente: “*Aunque costara cien millones de dólares más, aún sería beneficioso para la Argentina*”.



En medio de la crisis política, económica y social del régimen militar, sorpresivamente el 2 de abril de 1982, tropas argentinas recuperaron las Islas Malvinas. Tras frustrados intentos diplomáticos, la fuerza de tareas británica llegó al Atlántico sur y comenzaron las hostilidades. Para defender las islas del ataque de ingleses bien entrenados y equipados, la junta militar procedió a reclutar jóvenes argentinos, sin instrucción militar, la mayoría de los cuales provenía de provincias pobres del interior del país. La derrota catastrófica de Malvinas y el conocimiento de la muerte de centenares de jóvenes argentinos (más de 600), deterioraron el frente militar, pero sobre

todo, la reputación del ejército, al cual se consideró como mayor responsable del desastre. Con hitos como el hundimiento del crucero *General Belgrano* -que produjo 322 muertos- y del destructor británico Sheffield, la guerra concluyó el 14 de junio, con la rendición argentina. La derrota marcó el derrumbe político del régimen. El regreso de los soldados arrojó luz sobre las sospechas de lo que habían padecido, sin los pertrechos y el entrenamiento suficientes para enfrentar a los británicos.

A partir de las próximas páginas veremos como estos acontecimientos se vuelven piezas fundamentales y determinantes a la hora de intentar comprender la singularidad y especificidad de las **Dramaturgias de lo real** en la escena argentina, por ello es que insistimos y creemos necesario traerlos a colación, recuperarlos al menos en líneas generales, en tanto evidencian cruces entre la realidad y la ficción.

II.2.1.2) CAMPO TEATRAL

Tal como avanzamos, el campo teatral de este primer período se caracterizó por la intervención de los militares al gobierno y por la proyección de éstos a todos los campos de la sociedad, en donde la cultura no fue un terreno exento de la censura. Las expresiones artísticas y culturales se presentaban como claros espacios críticos y de reflexión y como tal eran considerados principales enemigos del gobierno de turno. Esta situación llevó a la censura en la información, el arte y la investigación, el exilio, el encarcelamiento y desaparición de artistas e intelectuales. La exclusión de artistas a la posibilidad de trabajar, mediante la inclusión de sus nombres en las “listas negras”, la posterior persecución de estos, los incendios intencionales a salas teatrales como el caso del *Teatro del Picadero*, donde una semana después de inaugurado el ciclo *Teatro Abierto* en Julio de 1981, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala, fueron elementos que obligaron a muchos artistas a alejarse de la actividad teatral o bien a optar por el exilio.

Contrariamente a lo que ocurrió en la España de Franco, el Chile de Pinochet o en Uruguay y Brasil bajo regímenes militares, en la Argentina no se aplicó nunca la censura previa. Aún en los momentos más duros los espectáculos se estrenaban sin ninguna inspección; claro que quien se animaba a sacar la cabeza corría el peligro de perderla. Entonces empezaba a funcionar la autocensura. Los empresarios de las

grandes salas estrenaban sólo comedias intrascendentes y en los teatros de arte se eludían aquellos textos directamente políticos. En los teatros oficiales la censura no estaba oficializada, pero de todas maneras, la elección del repertorio y de los intérpretes era responsabilidad de los directores -funcionarios designados por el gobierno de turno que aplicaban la política discriminatoria. De hecho, no subía a escena ninguna obra de los autores argentinos cuestionadores del sistema, lo que equivale a decir casi todos, ni se convocaba a ningún actor o director catalogado de izquierdista.

En este marco, a pesar de las fuertes intromisiones del gobierno militar en el campo cultural, instituciones como el *Teatro Municipal General San Martín* o el *Teatro Presidente Alvear* colaboraron activamente en el proceso de introducción de nuevos discursos estéticos y teatrales a partir de la convocatoria de artistas como Peter Brook, o conjuntos como el *Teatro Negro de Praga* o el *Teatro de Danza* de Wuppertal (Alemania), transformándose estos en un verdadero estímulo para la concreción de nuevas producciones teatrales. La circulación del Método de Lee Strasberg, a partir de la visita de su esposa Anna Strasberg a Buenos Aires en 1980, reforzó la centralidad de la interpretación realista *stanivslaskiana* – *strasberiana* en el campo teatral. La actuación como expresa Osvaldo Pelletieri:

...buscaba la identificación simpática actor-personaje, mediante el gesto como formulación creativa del “sí mágico”, por las improvisaciones sobre el texto y también por las independientes de él. La totalidad de recursos puestos en juego, tanto en el proceso de creación del personaje como en el de la representación, se encaminaba hacia lo que se llamó “verdad escénica” y hacia la “auténtica emoción.”¹¹⁷

A pesar de este contexto, la resistencia se recluyó en pequeños teatros y fue el movimiento independiente el que terminó por oxigenar el ambiente: autores como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Carlos Gorostiza, con el apoyo de otros dramaturgos y actores, crearon *Teatro Abierto*, inaugurado el 28 de julio de 1981 en el *Teatro del Picadero*¹¹⁸. Una semana después sucede lo que anteriormente

¹¹⁷ PELETTIERI Osvaldo, *Historia del Teatro Argentino en Bs. As.* tomo 5 (1976-1998). El Teatro actual, Editorial Galerna, Buenos Aires. 2001.

¹¹⁸ Teatro Abierto 81, se constituyó con las siguientes obras: *Papá querido*, de Aida Bortnik; *Gris de ausencia*, de Roberto Cosa; *El que me toca es un chancho*, de Alberto Drago; *Mi obelisco y yo*, de Osvaldo Dragún; *For export*, de Patricio Esteve; *Decir sí*, de Griselda Gambaro; *El acompañamiento*, de Carlos

exponíamos, un comando de la dictadura incendió la sala y esto provocó la mayor solidaridad social. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para garantizar la continuidad del ciclo y más de cien pintores donaron sus obras para recuperar las pérdidas. *Teatro Abierto* continuó y cada función fue un acto antifascista cuya repercusión estimuló a otros artistas y así surgieron, a partir de 1982: *Danza Abierta*, *Poesía Abierta* y *Cine Abierto*. Los artistas participantes de este movimiento manifestaron su compromiso con la realidad política y social a través de la intensificación de los caracteres procedimentales y semánticos que comenzaron en los años 60, como bien dice Osvaldo Pelletieri: «*se instaura el teatro como práctica social, pero no se crea una nueva poética, una nueva manera de hacer teatro en el país.*»¹¹⁹

Lo cierto es que *Teatro Abierto* lejos de suponer innovaciones y transformaciones en el orden de la práctica teatral, supone una nueva reivindicación del texto dramático como elemento central e insoslayable del hecho teatral, evidenciando, pese a la existencia de algunas experiencias aisladas, una fuerte presencia del paradigma semiótico y de la noción de obra como texto. Situación que comenzará a verse modificada a partir de la apertura democrática del país, donde una vez finalizada la dictadura militar, y reconstituidos los puentes y relaciones con el exterior, los flujos de información, el conocimiento de nuevas experiencias en el campo artístico permitirán retroalimentar la práctica nacional, adoptando y desarrollando paulatinamente las transformaciones propias del nuevo paradigma: el giro performativo de las artes.



Artistas teatrales de Buenos Aires que conformaban el movimiento Teatro Abierto 81

Gorostiza; *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac; *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti; *Tercero incluido*, de Eduardo Pavlovsky y *El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana.

¹¹⁹ **PELLETIERI Osvaldo**, *Una Historia Interrumpida*. Editorial Galerna, Buenos Aires. 1997, pp: 200.

II.2.2) RETORNO DE LA DEMOCRACIA: El gobierno de Raúl Alfonsín y el Teatro Under (1983-1989)

II.2.2.1) CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL:

En 1983, agobiados por la situación económica, debilitados por la derrota de Malvinas, y presionados por la opinión pública nacional e internacional, los militares devolvieron el gobierno a los civiles en las elecciones en las que triunfó el Dr. Raúl Alfonsín por la Unión Cívica Radical (UCR). El gobierno de Alfonsín se caracterizó por el fortalecimiento de las instituciones democráticas y por la inestabilidad económica. Después de tantos períodos militares, Alfonsín se iba a encargar de afianzar la democracia. La situación económica que había dejado el gobierno militar era desastrosa. Una deuda externa enorme, las industrias nacionales destruidas y una sensación de desconfianza que iba a ser difícil de revertir.

Alfonsín irrumpía como la garantía de una normalización institucional donde la libertad, la paz, la democracia y el respeto por las garantías individuales y los derechos humanos -mutilados por las Juntas Militares- expresaban justicia y modernidad¹²⁰. El Gobierno de Raúl Alfonsín estuvo signado por tres hechos o temas fundamentales relacionados a la temática militar: el juicio a los ex comandantes, la política de derechos humanos y el problema militar en sí mismo¹²¹, no sólo con temas relacionados con las fuerzas en forma interna, sino también con los diversos levantamientos que tuvo que afrontar.

¹²⁰ **SEOANE María**, "Raúl Alfonsín: el símbolo de la democracia" En *Diario Clarín*. Miércoles 1 de Abril, Buenos Aires. 2009.

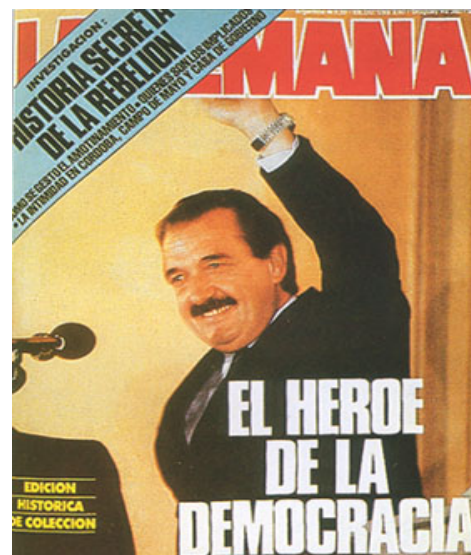
¹²¹ El 22 de abril de 1985, cumpliendo con el plan de gobierno anunciado, comenzó el juicio público a los integrantes de las tres primeras Juntas Militares, acusados de violaciones a los Derechos Humanos. El juicio contó con el valioso aporte de la investigación realizada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), presidida por Ernesto Sábató, cuyo informe fue entregado el 20 de septiembre de 1987 al Presidente de la Nación. El reclamo popular recorrió las calles encabezados por los Organismos de Derechos Humanos, principalmente por Las Madres de Plaza de Mayo con su ronda semanal desde los tiempos de la dictadura. Las Fuerzas Armadas respondieron corporativamente expresándose en levantamientos militares y amenazas al orden constitucional. En consecuencia la "Ley de Punto Final" y la "Ley de Obediencia Debida", fueron una concesión al "Partido Militar" que intentó detener la cadena de juicios, fundamentando la necesidad de un acercamiento a las Fuerzas Armadas sustentado en la teoría de la "Pacificación Nacional".

Durante el gobierno de Alfonsín los principales organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades relacionadas con ese campo. Estas transformaciones de base alentaron la verdadera idea de cambio. Con la vuelta a la democracia, poco a poco, las diferentes expresiones artísticas y sus creadores (que habían estado censurados o exiliados) pudieron plasmar sus ideas libremente e intentar reconstruir el patrimonio cultural argentino. La gente estaba ávida por leer, ver y escuchar. Y los creadores (cineastas, músicos, escritores) ávidos de mostrar y cantar verdades.

“*Con la democracia se come, se cura y se educa*”, replicaba en cada acto Alfonsín. Su gobierno se caracterizó siempre por cierta teatralidad. Un hecho cumbre de su mandato en este sentido fue sin dudas el domingo 19 de abril de 1987 cuando pide a la multitud que aguarde su regreso mientras concurre personalmente a *Campo de Mayo* a pedir la rendición del coronel Aldo Rico, quien estaba junto a otros ex militares prófugos y acusados de crímenes de lesa humanidad, planificando acciones organizadas que atentaban contra la paz y democracia que se gozaba en ese momento. Ante la situación el pueblo argentino sale a la calle, toma las plazas y se manifiesta. El presidente, dirá:

Es por eso que antes de proceder, he resuelto, he tomado una decisión: dentro de unos minutos saldré, personalmente, a Campo de Mayo a intimar la rendición de los sediciosos. Les pido a todos, les pido a todos que me esperen acá, y si Dios quiere y nos acompaña a todos los argentinos dentro de un rato vendré con las soluciones (...)

De regreso a la Casa Rosada, nuevamente desde el balcón, se expresará con una de las frases más célebres de su mandato, que luego se convertiría en una especie de slogan del peronismo y que marcaría la presencia de la teatralización como nueva estrategia de *espectacularización* de la clase política: “*La casa está en orden y no hay sangre en la Argentina*”.



1989 sería un año adverso para el gobierno. La situación se tornaba cada vez menos manejable: hiperinflación, pérdida del poder adquisitivo de los salarios, remarcación de precios, compra compulsiva de dólares por parte de los especuladores, fueron algunos de los factores que generaron demasiada presión sobre el presidente, obligándolo a finalizar su mandato antes del tiempo reglamentario.

II.2.2.2) CAMPO TEATRAL:

El advenimiento, en 1983, de la democracia en la Argentina motivó una renovación teatral, sobre todo en el nivel de las prácticas escénicas. El «*Teatro Under*», nombre que deriva del *underground* y tiene que ver con el concepto de cultura alternativa que siempre busca el punto de mayor tensión frente a la cultura oficial, constituyó el centro de la renovación y desplazó a una figura tradicional en el teatro argentino: al autor. Las renovaciones se centraron en el trabajo sobre los distintos códigos escénicos por sobre el código verbal, considerando a la palabra, casi en los mismos términos en que la pensó Artaud en *El teatro y su doble*¹²², como un código absolutamente prescindible y subestimado en relación con los otros, “*el mal del teatro occidental*”, diría Artaud.

Este fenómeno produjo espectáculos teatrales que trabajaban una estética alternativa los cuales se montaban en espacios que no pertenecían al circuito comercial y específicamente teatral. Las diversas expresiones artísticas que comienzan a producirse en los últimos años de la dictadura son llevadas a cabo principalmente por artistas jóvenes, cuya formación y procedencia no era exclusivamente actoral, por lo que dichas manifestaciones incluían aportes de otras disciplinas como la música, la plástica, etc. Fundamentalmente proponían una nueva relación espectáculo/espectador a partir de la irrupción de experiencias dotadas de teatralidad en espacios no convencionales, esto es, espacios no teatrales (y generalmente compartidos con bandas de rock), en horario de madrugada, con la asistencia de un público joven, no acostumbrado a asistir al teatro e involucrado con grupos minoritarios identificados con algún género musical (generalmente el *punk* o el *heavy metal*).

Correlativamente con esto, se produce un decaimiento del texto dramático en esta zona de la producción teatral, y hasta cierto desprecio por la escritura dramática como

¹²² ARTAUD Antonin, *El Teatro y su Doble*. Editorial Edhasa. Barcelona, España. 1978.

un elemento central de la producción teatral. Este es un desplazamiento importante porque en principio parece quebrar la cadena autor-director-actor de la que hasta ese momento era impensable salir. Silvina Díaz¹²³ comenta al respecto:

Esta corriente de teatristas, si bien poseían poéticas diversas, configuraron un sistema teatral nuevo. Los exponentes del denominado “underground”, “teatro de parodia y cuestionamiento” (Pelletieri, 2003), ocupaban espacios no habituales para los espectáculos de teatro convencionales: bares como Oliverio Mate Bar, discotecas como Cemento o el Parakultural, el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Fueron los propios teatristas quienes generaron, además, los medios de difusión de sus espectáculos -las revistas Pata de ganso y El Picadero- y comenzaron a participar en festivales dedicados a las nuevas tendencias o bien en eventos culturales no directamente dedicados al teatro (La Movida, organizado por el CELCIT en 1988; la Bienal de Arte Joven, en 1989 y la Nueva Bienal de Arte Joven, en 1991). La ubicación periférica y marginal de esta tendencia responde, en principio, a una elección consciente que manifiesta la voluntad de sus exponentes de establecer una clara distancia con el teatro dominante.

El texto dramático, no será lo único que este giro performativo, a través del movimiento *Under* viene a cuestionar. A partir del *Under* la actuación deja de ser en el contexto argentino un modelo que los cuerpos deben aprender, para ser un gesto que cada cuerpo puede inventar. Según el *teatrista* Alejandro Catalán¹²⁴ el acontecimiento actoral de los 80 demostró por primera vez en Argentina varias particularidades:

El actor puede producir una singularidad expresiva e imaginaria / Esta singularidad puede crear sentido, una lógica de devenir teatral que se sostiene en el despliegue de una misma lógica que ella misma produce / Lo creado puede ser el propio sentido del acto implicando además la invención de los procedimientos de creación.¹²⁵

En consecuencia, la ampliación del repertorio técnico modificó de manera sustancial la enseñanza de la actuación, inicialmente en los talleres privados, los cuales

¹²³ **DÍAZ Silvina**, “El modelo antropológico en el Teatro emergente de Buenos Aires”. 2007. Disponible en: <http://www.iigg.fsoc.uba.ar>

¹²⁴ Alejandro Catalán nació en Buenos Aires en 1971. Es director, actor, profesor y teórico. Con fuerte incidencia en la formación recibida en la escuela de Ricardo Bartís. Estos diferentes roles se avocan a una misma problemática artística: la creación actoral.

¹²⁵ **CATALÁN Alejandro**, “El actor como escenario”. Artículo publicado por la *Revista Conjunto* N° 136 abril-junio. Casa de las Américas. La Habana. 2005. Disponible en: www.teatromundial.com

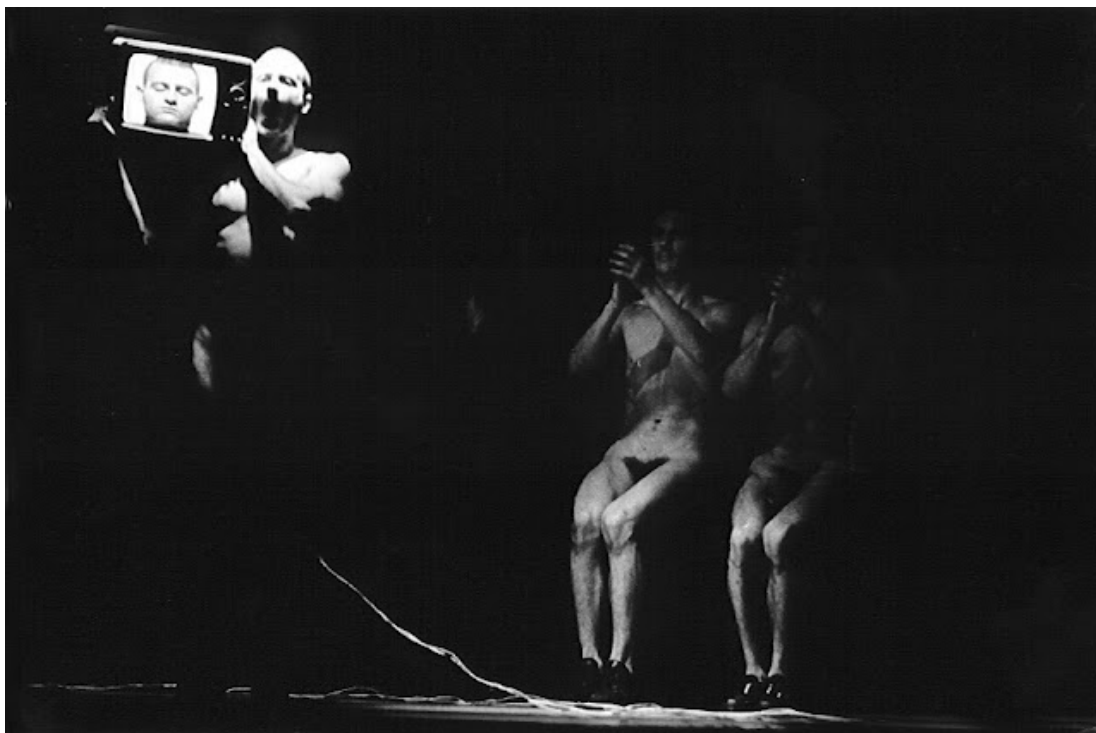
se multiplicaron de forma considerable, influenciando paulatinamente a las instituciones oficiales. La proliferación de lenguajes y disciplinas promueven el surgimiento de un actor que ya no se limita a una técnica o disciplina, como sí sucedía con anterioridad, por lo que su formación se torna ecléctica y se construye a través de la síntesis personal de múltiples metodologías. Por otra parte, la actuación pasa a ser la disciplina insoslayable para el *teatrista*. La mayoría de los dramaturgos y directores surgidos en la postdictadura se han desempeñado o por lo menos se han formado como actores. Esto se evidencia en el surgimiento, como veremos más adelante durante la década del 90, de una dramaturgia que se alimenta de las experiencias actorales del *Under*, centradas en la opacidad y en la no necesidad de un referente externo.

Espacios y artistas se consolidaron y muchos de sus procedimientos se fueron extendiendo y obteniendo aceptación en un campo teatral que ya empezaba a mostrar el agotamiento de la fórmula realista. Jorge Dubatti¹²⁶ caracteriza a la etapa que surge como «*Nuevo Teatro*», al cual define por una proliferación de “micropoéticas” singulares, que comparten sin embargo algunos rasgos, como la ausencia o desestimación de modelos, la libertad en la elección de procedimientos y materiales, el cruce de disciplinas artísticas y la relectura de elementos de la tradición teatral argentina. Dentro de los representantes más relevantes de este movimiento podemos destacar un grupo de alumnos de la *Escuela Nacional de Arte Dramático* que comenzó a nuclearse, dispuesto a encontrar nuevos espacios de investigación estética, llamándose *La Organización Negra*, cuyas primeras experiencias se realizaron en las calles, el elenco catalán *La Fura del Baus*, que participó en el *Festival Latinoamericano de Córdoba* (1984), los influyó de manera determinante y se transformó en un modelo que imitaron sin demasiados reparos, tanto por la búsqueda de lo vivencial como medio para romper las barreras arquitectónicas uniendo actores y espectadores en un mismo espacio, como por el tratamiento de la imagen escénica.

Nuestro grupo se empezó a gestar el año anterior al Festival latinoamericano de Córdoba. Surgimos un poco como un movimiento. Hacíamos diferente tipo de eventos. Después vino el Festival, ahí vimos a la Fura del Baus, y ellos nos abrieron una perspectiva muy importante en nuestro trabajo interesado en producir hechos que incidieran directamente en el espectador. Al año siguiente empezamos a hacer ejercitaciones callejeras que en común tendían a incidir, impactar la atención de la gente. El *leitmotiv* era la sorpresa. No se trataba de un espectáculo preparado, anunciado para que la

¹²⁶ DUBATTI Jorge, *El teatro Jeroglífico: Herramientas de poética teatral*. Atuel. Bs. As. 2002.

gente fuera a verlo. Nosotros caíamos a una zona, producíamos un ejercicio que duraba muy poco tiempo, y que estaba básicamente dirigido a transgredir la cotidianidad, cambiar las pautas habituales del transeúnte en ese momento.¹²⁷



La Organización Negra, *Argumentum Ornithologicum*, 1991. Centro Cultural Recoleta

Las Gambas al Ajillo, Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Belloso), *El Clú del Clan, La Banda de la Risa y Los Macocos*, son algunos de los grupos que desarrollan una dramaturgia que trabaja sobre la base de juegos de improvisación, sin textos preestablecidos, buscando establecer una fluida comunicación con el espectador joven a

¹²⁷ **PACHECO Carlos**, “La Organización Negra o cómo estimular al público”. *ESPACIO de crítica e investigación Teatral*, AÑO 4, N° 6 y 7. Ed. ESPACIO, Buenos Aires. 1990.

través de una nueva valorización del espacio escénico. En este sentido *Los Macocos* y su concepción teatral de «*idioteatro*» sirven como una clara referencia “*teatro de idiotas para idiotas*”:

La palabra idiota no era tomada en un sentido insultante o agresivo sino con la idea de designar al hombre “simple”, de menor grado de formalidad, que no juega dentro de las convenciones sociales, “ni hace el papel” de intelectual. En el espectáculo decían a nombre de eslogan: Los Macocos no hacen teatro lo deshace. Los Macocos no ensayan, solo entrenan. Los Macocos tienen tres carátulas: la tragedia, la comedia y la estupidez.¹²⁸

En este panorama en el que predomina la actividad grupal son pocas las individualidades con convocatoria propia; entre ellas, Vivi Tellas, artista plástica formada en Bellas Artes, que creó en 1986 *Las Bay Biscuits*, una especie de grupo de varieté transgresor. Por otra parte, Batato Barea, integrante del *Clú del Claun*, quien presentó en 1987 *El puré de Alejandra* sobre textos de la Pizarnik y, junto a Alejandro Urdapilleta, *Involucrados*. Este último junto a Humberto fueron de las caras más reconocidas del movimiento teatral *Under* porteño.



Batato Barea y Vivi Tellas, juntos en “Actos de Pasión” dirigida por Vivi Tellas. Teatro Espacios 1986.

¹²⁸ DUBATTI Jorge, *Macocos Banda de Teatro, Teatro Deshecho I, Flora Y Fauna De la creación Macocal*. Editorial Athuel. Buenos Aires, 2002.

Es importante destacar que muchos de ellos suponen ser los pioneros en lo que refiere al desarrollo del género «*teatro autobiográfico*» como bien expresa Beatriz Trastoy¹²⁹. La académica argentina ha llamado de esta manera a aquella tendencia teatral que rescata la narración oral desde la emergencia de una voz que recoge y asume múltiples voces sociales; la puesta que rompe la “cuarta pared” propia de la representación realista y vuelve al espectador partícipe de la escena; la que diluye la ilusión teatral borrando los límites entre la figura del narrador y la identidad del intérprete; la que deposita nuevamente su confianza en el lenguaje y adjudica al que escucha un rol activo, dado que el relato no le pertenece sólo al narrador. La investigadora ubica a mediados de los años 80 la aparición del género en la escena teatral, estimulado por la visita al país y la circulación de las teorías y prácticas de creadores como Tadeusz Kantor, Franca Rame, Darío Fo, Eugenio Barba, etc. diferenciándolo de cualquier movimiento similar surgido en los años 60. Según Trastoy a diferencia del monólogo de los 60, que es el “monodrama”, en los 80 el monólogo retoma la tradición popular del género cómico, de las varietés, de la narración de cuentos folklóricos y los de tradición literaria culta. La diferencia reside en su matriz autobiográfica. Piezas teatrales como *Salsa Criolla* de Enrique Pinti (1984), *Donde madura el limonero* (1983), del actor español José María Vilches, en el que no sólo se animaba a narrar la poesía (como otros cuentan cuentos) sino también la biografía de Antonio Machado y de esa manera llegaba a contar oblicuamente su propia autobiografía de exiliado a través del exilio del poeta español o un lenguaje escénico como el de Batato Barea, quien desde mediados de los 80 hasta su muerte, ocurrida en 1991, se convirtió en una de las figuras más representativas del nuevo teatro argentino, asumiendo características decididamente auto-referenciales en sus trabajos, unipersonales en su mayoría; que dan muestra de la emergencia del género en la escena argentina.

En cuanto a la práctica escénica de estos grupos en los 80, se presentan particularidades desde el punto de vista de la dirección, son grupos que trabajan sin director, como *Los Macocos* y *Los Melli*, en los cuales las funciones de *puetista* se distribuyen entre los integrantes del grupo, que son a la vez escenógrafos, actores, musicalizadores, etc. Estos espectáculos se generan a partir de la improvisación de los actores sobre un tópico determinado. Poco a poco, se va formalizando un texto teatral como creación colectiva. Osvaldo Pelletieri comenta al respecto:

¹²⁹ **TRASTOY Beatriz**, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Nueva Generación. Buenos Aires. 2002.

Es interesante observar cómo los espectáculos cambian, sobre una base no mutable, en todas las funciones. Pero no lo hacen según la improvisación espontánea del momento en el escenario, sino a partir de los nuevos aportes de los ensayos, que se mantienen mientras el texto permanece en cartel. El director de este tipo de teatro busca un texto espectacular armado en bloques unitarios enlazados por una causalidad espacial, en la cual las relaciones lógico-temporales pasan a segundo plano o desaparecen, basada en una superposición de "gages" que no tienen relación entre sí. Su principio constructivo es la parodia, que recorre todos los niveles del texto.¹³⁰



Los Melli



El club del clan



Las Gambas al Ajillo



Los Macocos

¹³⁰ **PELLETIERI Osvaldo**, "El sonido y la furia: panorama del teatro de los 80 en Argentina" En *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio*. Editorial Galerna, Buenos Aires. 1994, pp:11.

II.2.3) LA IMPOTENCIA DE LAS PALABRAS

Como pudimos observar el transcurrir de los años 80 en Argentina da cuenta del inicio de un nuevo y complejo período cultural, inédito en la historia nacional, que excede y de alguna manera retroalimenta los alcances propios del giro performativo y que podemos llamar «*postdictadura*», periodo que se caracterizará por una profunda sensación de redescubrimiento y de redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad comenta:

La dictadura favoreció –y lo digo horrorosamente-, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional –lo digo con todo respeto- como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte.¹³¹

El paisaje teatral de la vuelta a la democracia, ausente de “paternidad” y libre de los muros del “orfanato” de la dictadura, se define por la experimentación escénica y la revalorización del trabajo del actor como centro y raíz del hecho teatral, así como por un consecuente decaimiento del texto dramático como elemento central e insoslayable de la escena. El tránsito por una realidad cruda, un pasado recientemente doloroso con recurrentes escenas que parecían propias de una película de terror más que de un capítulo de la historia de un país, modifica los parámetros entre lo real y la ficción, altera ese *a través* (Cecilia Tovar Hernández) que modifica nuestra forma de ver y reflexionar sobre la realidad. La palabra como tal pierde validez y veracidad como discurso, es así que el teatro se redefine en la búsqueda de nuevos lenguajes y renueva sus vínculos con lo real. Cuando los artistas sintieron la impotencia de las palabras para representar una realidad que no se dejaba conceptualizar ni “verbalizar”, el cuerpo, como también la inmediatez y la relación más directa con el espectador; aspectos que sobresalen en las experiencias teatrales citadas anteriormente y que constituyen pilares del cambio de paradigma performativo, favorecieron la ruptura del marco representacional y la aparición inmediata de lo real. De esta forma el cuerpo del actor se presenta como alternativa a la palabra y como medio ineludible de relación con lo real.

¹³¹ **DUBATTI Jorge**, “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, N° 16 (enero-abril). Buenos Aires. 2006, pp: 19.

Casi como una moderna recreación del mito de *Antígona*, el cuerpo, en los años en que la Argentina se encontraba bajo el proceso de la dictadura militar; se caracterizó por ser un cuerpo censurado, sustraído, apropiado y mancillado. La dictadura militar condensó y llevó a su máxima expresión la práctica gubernamental basada en la vigilancia, castigo y control de los cuerpos, haciéndolos blanco de sus políticas de exterminio. En las propias declaraciones de Videla “*Un cuerpo desaparecido que no está, que no existe, es un cuerpo que no es*”. Un cuerpo negado hasta en la brutal e incontrastable evidencia de la muerte. Un cuerpo esposado. Maniatado. Anónimo. Torturado. La guerra de Malvinas colabora para con esta sustracción del cuerpo cuya imagen a través de las revistas o la televisión devolvían mutilaciones y nuevas desapariciones. Tras esta situación, la invasión de lo real a partir de la presencia del cuerpo será una constante en la escena nacional. En este sentido apuntamos a revelar que no es casual dicha tendencia, como tampoco el giro performativo se presenta como único motivo determinante de que los años que sucedan se concentren en recuperar ese cuerpo usurpado.

En el dolor de la verdad conocida después de la dictadura, no es casual que los dos ejes de cuerpo y relato aparecieran en los unipersonales de las dos últimas décadas cuando se reinstaló la democracia. Porque una sociedad estaba necesitando saber no sólo el destino final de los cuerpos, sino también qué había pasado con esos cuerpos. El relato ayuda a ordenar, a través de la historia de los otros, nuestra propia historia. Intentando diferenciarse de un teatro representacional y en contra de una palabra bastardeada por la cultura oficial, estas experiencias acentúan privilegiando el cuerpo la auto-referencialidad, el aspecto productivo de un teatro que ya no *representa* sino que por el contrario *presenta*. Estas experiencias, ubicadas a mitad de camino entre lo teatral y lo real, entre lo ritualizado y lo espontáneo, constituyen un claro ejemplo de cuestionamiento al concepto de representación, dado que se presenta como una fiesta abierta, como una realidad festiva. La crítica al poder del discurso provoca una nueva definición del cuerpo en su relación con la palabra y el espacio, el espectáculo de variedades, el circo, la pantomima y las marionetas –los tipos de teatro menos ligados al texto– o el recurso a lo grotesco y lo excéntrico, se convierten en objeto de experimentación, situación que queda plasmada claramente tanto en la dramaturgia de grupos teatrales como *Los Macocos*, *Las Gambas al Ajillo* o *La Organización Negra*, como también en la dramaturgia de actores emblemáticos como Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Batato Barea, Carlos Bellosos, Antonio Gasalla, todos ellos

artistas que reivindicaron precisamente la exhibición teatral, su carácter de provocación, su condición de espacio escénico, de cuerpo.

En la década de los 80 el cuerpo y sus posibilidades de “laboratorio” proporcionan nuevas intermitencias de lo real, a través de una dramaturgia de actor que supera la impotencia de las palabras y que inunda la escena teatral argentina mediante experiencias escénicas que ofrecen un panorama teatral de multiplicidad y desdelimitación de lenguajes, que desencadenara, tal como veremos a continuación, en lo que desde los años 90 se conocerá como «*canon de la multiplicidad*».

II.3) INVASIÓN DE LO REAL II

II.3.1) EL BANQUETE DE LA CASA ROSADA: El gobierno de Carlos Saúl Menem y el Nuevo Teatro Argentino (1989-1999)

II.3.1.1) CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

Carlos Menem asume la presidencia argentina en 1989. Económicamente el país estaba en malas condiciones, había hiperinflación, se pagaban miles de millones de dólares en intereses de la deuda externa y no había estabilidad. Desde el inicio de su gobierno, Menem comenzó a implementar medidas más liberales tendientes a equilibrar la economía. Principalmente se basaba en el saneamiento fiscal, concentrar el gasto en salud y educación, privatizar las empresas estatales y protección de las propiedades privadas.¹³² Los principales problemas del gobierno de Menem fueron la desocupación y la corrupción.

En este período se produjeron dos atentados terroristas de gran escala: el primero a la embajada de Israel, el 17 de marzo de 1992¹³³, y el segundo contra la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), el 18 de julio de 1994¹³⁴, que provocaron 29 y 85 muertos respectivamente. Distintas fuentes, entre ellas la de los dirigentes de la comunidad judía, afirmaron que el atentado fue perpetrado por organizaciones fundamentalistas islámicas con sede en el Líbano, bajo la organización de Irán, y acusaron al presidente de desviar la investigación que conduciría a la responsabilidad de ese país. Esta teoría se consolidó cuando un ex miembro de la inteligencia iraní aseguró que Menem recibió dinero para desvincular a ese país del ataque. En el 2004 un tribunal federal comprobaría que el juez que hacía 10 años investigaba la causa, Juan José Galeano, habría sobornado, siguiendo instrucciones del gobierno de Menem, a uno de los inculpados para que incriminara a oficiales de la policía bonaerense.

La reforma constitucional de 1994 le permitió a Carlos S. Menem presentar su candidatura para las elecciones de 1995. En dicho año el presidente es reelecto, pero la situación ya no era tan positiva como en los años anteriores. Argentina estaba más atada

¹³² **BERMUDEZ Ismael**, “Lo que la década del 90 nos dejó” En *Diario Clarín*. Domingo 4 de febrero. Buenos Aires. 2001.

¹³³ **DOBRY Hernán**, “Israel admite que ya mató a los sospechosos del atentado”. En *Diario Perfil*. Domingo 14 de marzo, Buenos Aires. 2010.

¹³⁴ S/A, “AMIA: 17 años sin justicia.” En *Diario La Nación*. Lunes 18 de julio. Buenos Aires. 2011

a la economía del exterior y diversas crisis internacionales como la rusa, la de oriente y la brasilera perjudicaron notablemente la estabilidad conseguida. Después de la reelección, las cosas empiezan a cambiar, comienza una crisis mundial, recesión y ajuste, mientras se disparan el déficit, el endeudamiento y la desocupación. Emerge la otra Argentina, la de los pobres, que son muchos más y se han quedado a la intemperie sin salud, sin educación, sin seguridad, sin empleo; sólo pueden protestar con desesperación, cortando las rutas.

Durante toda la etapa menemista hubo grandes casos de corrupción en el entorno gubernamental. Para algunos funcionarios el haber llegado al gobierno es un *piedra libre* para el robo y el despilfarro económico. La oposición llamará a esto *la fiesta menemista*. En 1990 existen dos grandes escándalos uno es con la compra por parte del vicegobernador de Santa Fe de varios millones de pesos en juguetes para el día del niño. A esto la prensa lo denominó “*Los juguetes de Vanrell*”¹³⁵. El otro hecho tiene como protagonista a Eduardo Bauzá el secretario de presidencia de Menem y fue la compra de guardapolvos de tallas muy chicos y a esto la prensa bautizó como “*Los guardapolvos de Bauzá*”¹³⁶. Todos estos ejemplos solo iluminan la punta de un enorme iceberg.

Más allá de todos los acontecimientos relevantes vinculados a la corrupción, la crisis socio-económica y el desabastecimiento que este gobierno provoca en el país, resulta relevante también las grandes transformaciones vinculadas a la comunicación que el gobierno de turno mantenía con las masas, en donde se percibe claramente el inicio de un proceso de *espectacularización* de la política, nunca antes visto, y el cual aún hoy en día sigue mostrando límites insospechados. Durante la administración nacional de Menem la libertad de prensa conoció su época de mayor vigor en un contexto democrático. Nunca en la Argentina el periodismo y los medios gozaron de tanta libertad para criticar y objetar las acciones del poder político. Este nuevo escenario mediático imprimió su registro en el campo político al alimentar una cultura de la *espectacularización* de la política argentina en la que el menemismo hizo un uso constante de los shows televisivos y de figuras del mundo artístico como respaldo propagandístico de su acción de gobierno. Respecto de la profusa lógica de la

¹³⁵ S/A, “Santa Fe: Vanrell condenado a cinco años de prisión: fue por la compra irregular de juguetes en 1990”. En *Diario La Nación*. Viernes 8 de noviembre. Buenos Aires. 2002.

¹³⁶ S/A, “Una causa olvidada: sentencia por los guardapolvos”. En *Diario Página 12*. Viernes 13 de Mayo. Buenos Aires. 2005.

aparición mediática empleada por Carlos Menem, el periodista Carlos Ulanovsky reseñó que el ex mandatario:

(...) hizo su campaña presidencial de 1989 como un viejo caudillo: a caballo, con poncho y patillas, recorriendo pueblo por pueblo todo el país. Pero después de ganar las elecciones se convirtió en el gobernante más *mediático* de todos. Bailó con Mirtha Legrand y con la odalisca Fairuz, comió los tallarines con Tato Bores, cantó con Susana Giménez, jugó a todos los deportes y publicitó todas las marcas.¹³⁷

Progresivamente, el formato del discurso político ha ido identificándose con el modelo propuesto por los medios. Este acoplamiento estructural entre ambos activó, según Martín-Barbero, dos dispositivos de «*desfiguración de la política*»: el de la *espectacularización* y el de la sustitución:

El primero vacía a la política de su substancia: al predominar la forma sobre el fondo, el medio sobre el mensaje, el discurso político se transforma en puro *gesto* e *imagen*, capaces de provocar reacciones -cambiar la intención de voto, modificar súbitamente los porcentajes de adhesión- pero no de alimentar la deliberación [...]. Confundida con el discurso publicitario la palabra del candidato es sometida a la fragmentación que impone el medio [...]. El segundo se desprende [...] de la hegemonía de la imagen *sustituyendo* la realidad: [...] el político va interiorizando la función comunicativa hasta vivir de la imagen que proyecta más que de las ideas u objetivos del partido que representa¹³⁸

¹³⁷ **ULANOVSKY Carlos**, *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en Argentina*. Editorial Planeta. Bs. As. 1999, pp:92

¹³⁸ **BARBERO Jesús Martín**, *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica. México. D.F. 2002, pp:312-313.



Carlos Menem y Diego Maradona
Revista El Gráfico.



Carlos Menem y su expareja Cecilia Boloco
(ex miss universo). Revista Gente.



Carlos Menem y Mirtha Legrand
Almorzando con Mirtha Legrand. Tv.



Carlos Menem y Marcelo Tinelli
El show de video Match. Tv.

Como señala Silvia Tabachnik en su estudio¹³⁹, la conversación es el género de interacción discursiva que Menem impuso como formato genérico dominante en el medio televisivo, desplazando las formas antagónico-argumentativas de la discusión mediante recursos como el sarcasmo, el comentario displicente, la apelación a todo tipo de fórmulas cristalizadas (clisés, lugares comunes) o sentencias pronunciadas como inapelables. El protagonismo de los medios audiovisuales y del periodismo impuso nuevas reglas discursivas a la comunicación política, a veces reduciendo la autonomía del poder político para decidir sus estrategias frente al electorado o a la opinión pública.

¹³⁹ TABACHNIK, Silvia, “Escándalo y post-política. El menemismo en escena(s)” en *DeSignis 2. La comunicación política, transformaciones del espacio público*. Gedisa. Buenos Aires. 2002.

II.3.1.2) CAMPO TEATRAL

Si los primeros años de la postdictadura constituyeron de hecho el período de mayor efervescencia creativa, fue la década de los 90 la que se autoproclamó como fundante de una nueva teatralidad a través de la incorporación de las innovaciones por parte de la dramaturgia. Esto se tradujo en una serie de manifiestos en pos de un teatro liberado de su compromiso político y referencial y abocado totalmente a la experimentación con el lenguaje.

Las cualidades del movimiento *Under* permanecieron y se desarrollaron en el tiempo, ofreciéndole carácter y cualidades únicas al actor. A la aparición de este actor le sigue la necesidad de un director capaz de trabajar con él; este director será también radicalmente distinto en su trabajo de creación. Alejandro Catalán manifiesta que por primera vez en la historia argentina, estamos ante un director y un actor que pueden saber poquísimos de la obra a crear. Ambos saben que ese saber es sólo un punto de partida que puede quedar desalojado con la irrupción de lo singular. Esto no es sólo que la obra no existe antes de ser creada: no existe la lógica de sentido escénico. La nueva presencia actoral trastocó notablemente la práctica escénica, al punto que dirigir o escribir teatro disponiendo de esta capacidad permitió reactualizar las prácticas escénicas conocidas. Es decir, que la potencia de este actor habilitó un trabajo escénico que hizo posible procedimientos y lenguajes insospechados desde los imaginarios heredados del dramaturgo y el director, los cuales serán desarrollados por los creadores que se dieron a conocer como «*Nuevo Teatro Argentino*». Como bien expresa Jorge Dubatti¹⁴⁰:

Dentro del vasto y heterogéneo campo del teatro argentino actual – donde coexisten propuestas ideológicas y temporalidades muy distintas –, destacamos una franja más restrictiva: la de nuevo teatro argentino, que corresponde a la producción de los teatristas que ingresaron al campo teatral en los últimos quince años, es decir aquellos que comenzaron a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde mediados de los ochenta hasta hoy, en la etapa democrática que se abre después de la dictadura de 1976 – 1983.(Dubatti: 2000:9)

¹⁴⁰ AA.VV., *Teatro argentino*: Prólogo: Jorge Dubatti. Libros de Tierra Firme. Bs. As. 2000, pp: 9.

El mismo Catalán manifiesta, en una nota realizada por el crítico teatral Alejandro Cruz publicada en los *Cuadernos del Picadero*¹⁴¹, que gracias a la evolución de la apertura producida en los 80¹⁴²:

Ahora el actor se incorporara al dispositivo de trabajo que tiene el director del siglo XX, que es la ruptura. El director de los noventa ahora tiene el arma actoral para producir ruptura. Pero es importante rescatar que se vio una temperatura actoral que estaba ausente. El imaginario actoral fue reducido porque el imaginario que predominó fue el de la dirección que, al igual que el del autor, fue enriquecido por el actor. Entonces el intérprete fue usado para hacer cosas que no estaban contenidas a priori en el objeto a tratar. Por eso los actores actuaban los textos de manera que parecían no posibles para esos textos; por eso se tocaban temas que parecían no ser la forma esperable para esos temas y el imaginario actoral se convirtió en opinión. Entonces el cuerpo cambia de nuevo. Es un cuerpo que empieza a estar al servicio de un lenguaje que hace posible poner en escena determinada forma o contenido. Así, la manifestación de las singularidades físicas, queda muy atemperada. Se empieza a percibir una “forma noventista”, que se llamó Teatro de Estados.

El Teatro de Estados, tiene su origen en el «*Teatro de la Crueldad*» de Antonin Artaud y en el «*Teatro Pobre*» de Jerzy Grotowski, quienes ponen sobre todo en este último, todo el foco de atención en el trabajo del actor. La relación está dada por el hecho de que el trabajo del actor no se aborda desde la psicología, desde las circunstancias dadas o la racionalidad *stanislavskiana*. Natacha Koos¹⁴³ menciona al respecto de manera muy clara:

El Teatro de Estados, en particular, es un teatro donde el personaje no tiene una línea, sino que coexiste una multiplicidad de niveles que rompen su unidad y lo invaden desde distintos lados. Hay líneas temáticas, pero la aparición de estado de intensidad desborda al personaje, rompe su silueta...se produce una des-individualización, porque esa silueta del cuerpo

¹⁴¹ Los **Cuadernos de Picadero** comenzaron a editarse durante 2003 por el Instituto Nacional del Teatro. El objetivo de ellos es desarrollar algunos temas teatrales que por su profundidad no es posible analizar en las páginas de la Revista Picadero editada por la misma institución y distribuidas ambas de forma gratuita. Los Cuadernos tienen un eje temático y en él escriben o se entrevista a diversos profesionales argentinos.

¹⁴² **CRUZ, Alejandro**, “El cuerpo del Intérprete” En *Discursos que producen ficción sin representación. Cuaderno del picadero N° 3*. Instituto Nacional del Teatro, Bs. As. 2004, pp: 28.

¹⁴³ Es licenciada y profesora en Artes, crítica e investigadora teatral, integrante del Equipo de Historiadores del Área de Artes Escénicas del C.C. de la Cooperación y del C.C.R. Rojas (CHITT). Ha colaborado en diversas publicaciones tanto en papel como virtuales especializadas en teatro. Ha publicado varios ensayos en trabajos de congresos, jornadas, y publicaciones colectivas.

del actor/personaje se fisura y deja pasar partículas... así es como el personaje de un determinado real histórico, estalla en el devenir y se abre a un papel impersonal. Sale de su territorio, de su silueta y se desterritorializa, se vuelve rizoma¹⁴⁴

Este *Nuevo Teatro Argentino* no sólo toma las potencialidades de este actor para generar múltiples procedimientos y lenguajes, sino que además como se puede apreciar, incorpora modelos y procedimientos escénicos extranjeros hasta entonces poco usados o desconocidos en Argentina: Tadeuz Kantor, Eugenio Barba, Peter Brook, Jacques Lecoq, Marcel Marceau, Vsevolod Meyerhold, entre otros. La lectura de la teoría de estos creadores y la visita de algunos de ellos a nuestro país: Kantor¹⁴⁵, Brook¹⁴⁶, Barba¹⁴⁷, Pina Bausch¹⁴⁸ gracias a festivales internacionales que comenzaron a producirse en Buenos Aires, propició la experimentación escénica y la revalorización del trabajo del actor como centro y raíz del hecho teatral.

Las manifestaciones teatrales desarrolladas en este período se caracterizan por la heterogeneidad de sus formas, principalmente poéticas e ideológicas. El teatro argentino no ha sido en general un movimiento compacto y unitario, ya que no es sólo un reflejo de la existencia de las múltiples máscaras que toma el lenguaje creativo, sino también producto del acontecer político y social. La definición misma de teatro se desmarca de las definiciones impuestas, para abrirse a un universo de posibles: múltiple, abierto y siempre en proceso de definición; este teatro se renueva en cada representación como producto de la perspectiva que adopta. Según los estudios llevados a cabo por un equipo de historiadores argentinos encabezado por Jorge Dubatti (1999), la heterogeneidad de las formas teatrales que caracterizan la producción de estos años adquiere el nombre de *canon de la multiplicidad*:

El canon del nuevo teatro argentino se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y

¹⁴⁴ KOOS, **Natacha**, “El actor en el debate Modernidad- Posmodernidad.” En *Historia del Actor*, Coordinador Jorge Dubatti, Editorial Colihue. 2008, pp: 340.

¹⁴⁵ Tadeusz Kantor visita la Argentina al frente del Teatro Cricot 2 de Cracovia, e hizo conocer “*Wielepole Wielepole*” en 1984 y “*Que revienten los artistas*” en 1987.

¹⁴⁶ Peter Brook llega a fines de los años setenta, para presentar su film “*Encuentros con hombres notables*”.

¹⁴⁷ Eugenio Barba visita a la Argentina por primera vez en 1986, entonces el Odin Teatre presentó tres espectáculos (*Matrimonio con Dios*, *El país de NNody Luna y oscuridad*) y dictó un curso para los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) que culminó en una producción local.

¹⁴⁸ Pina Bausch en 1980 presentó en Argentina “*La Consagración de la Primavera y Café Müller*”.

microconcepciones poéticas, por lo que elegimos llamarlo el “canon de la multiplicidad”. Las nuevas condiciones estéticas generan un paisaje teatral “desdelimitado”, de “proliferación de mundos” diversos. El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas, las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad (1999:74)

Como vimos anteriormente, durante las presidencias de Carlos S. Menem (1989-1999), se instaló un modelo económico neoliberal conservador. El mismo llevará al país a un verdadero genocidio social, pues generó una crisis económica sin precedentes y también un empobrecimiento progresivo de la población, desestructurando a la importante clase media y llevando a la indigencia a los sectores más pobres. Bajo este gobierno, la rápida imposición del modelo neoliberal contribuyó al surgimiento de un mundo más individualista, fundado en el consumismo y en la búsqueda de un bienestar personal. En relación a este nuevo contexto socio-político, Ana Wortman afirma:

...la formulación de políticas culturales en la transición democrática estuvo fundada sobre la base de valorizar la cuestión de los derechos humanos, por los efectos de la dictadura. Si las políticas culturales han sido exitosas en instalar en los años ochenta la idea de resolución de los conflictos y de desterrar la violencia en el marco de un sistema democrático, como resultado del neoliberalismo, sostenemos que la acción cultural debe orientarse en torno a nuevas significaciones de los derechos sociales, esto es, de ampliación de la ciudadanía. Se trata de reflexionar acerca de las consecuencias sociales, culturales y subjetivas de un orden sociopolítico fundado en la lógica del mercado y en la instalación de valores competitivos y excluyentes.¹⁴⁹

El teatro entonces se convirtió en un lugar a partir del cual se genera una infinidad de propuestas artísticas, con el fin de mitigar la ausencia de un discurso y prácticas capaces de confrontar el proceso de globalización. Junto a un teatro comercial que reproduce las convenciones del teatro realista tradicional, y que satisface las expectativas de un público cada vez más condicionado por el nivel de producción

¹⁴⁹ **WORTMAN Ana**, “El desafío de las políticas culturales en Argentina”. 2007: Disponible en: www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf

televisiva, se desarrollan manifestaciones teatrales alternativas, que acorde a los supuestos del giro performativo asumen una actitud de oposición al modelo hegemónico.

Los diferentes movimientos que se nutren de este espíritu de reacción, intentan particularmente mostrar su visión de lo real a través de un punto de vista microsocial, o sea, con una mirada privilegiada en las experiencias de vida de individuos y situaciones específicas, muchas de las cuales narran el drama de la dictadura y el malestar social posterior.

En la década de los 90, parece recuperarse la voz en el teatro tan desestimada por la década anterior, a partir de la irrupción en escena de un grupo de dramaturgos y compañías, que con sus obras pretenden una renovación en el nivel textual dentro del teatro, experimentando con procedimientos escriturarios novedosos que redefinen el género. Este conjunto de dramaturgos y grupos se componen principalmente de artistas como: Ricardo Bartís; Federico León; Rafael Spregelburd; Alejandro Tantanian; Daniel Veronese, *El periférico de Objetos*, *De la Guarda*; entre muchos otros. Estos *teatristas* son los principales encargados de romper con la tradición acerca de lo que significa el texto dramático, “sucumbiendo” ante lo que estos nuevos escritores piensan sobre lo que debe ser la dramaturgia argentina, plasmando sus ideas no sólo en la escritura de sus obras sino a través de manifiestos que tratan de concebir un nuevo ideario o una nueva perspectiva para el teatro. Sólo para citar ejemplos, “*Manifiesto para los jóvenes dramaturgos*” de Alejandro Tantanián, y “*Automandamientos para el nuevo milenio*” de Daniel Veronese, dan a conocer una nueva manera de concebir no sólo la dramaturgia sino la totalidad del hecho teatral, ejemplos que de forma contundente se revelan como los grandes cuestionamientos que proclama el giro performativo en la escena local.

Ricardo Bartís por su parte considera que el teatro es un instante efímero, que produce niveles de energía que permiten relacionar mundos inconexos, no a través del sentido, sino del lenguaje producido por el cuerpo del actor. Coloca la acción por encima del pensamiento, lo cual polemiza con el realismo. Estima que el teatro de Stanislavski se funda en el "ser", mientras la tradición del circo y del actor popular argentino se asienta en el "estar". Es decir, a una actuación psicológica, opone una actuación de la presencia. Si el realismo se funda en la idea de continuidad, relajación y fluidez rítmica, el «*Teatro de Estados*» propone lo discontinuo, lo fragmentado, lo que en el aquél sería

desechado. La ruptura rítmica de la base realista genera una intensidad que favorece la percepción de la performance del actor por sobre el sentido. El rescate de los procedimientos populares se debe, en gran medida, a su conveniencia para evitar la caracterización psicológica. La improvisación es el territorio específico de la actuación, porque allí puede verse el mundo poético de la persona, cómo maneja el cuerpo, cómo genera lenguaje, cuál es su fuerza asociativa y la velocidad en la respuesta. Una realidad física supone la base última del trabajo de Bartís, lo que le confiere una realidad escénica propia más allá del plano dramático y sobre lo que se apoya en última instancia su discurso teatral.

El objetivo teatral es el cuerpo del actor, sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias, y se ponen en juego para crear una realidad paralela que da por resultado un cuestionamiento ostensible de la realidad como tal.
(Bartís:2003:33)

Por consiguiente, es en esta potencia física, sobre la que paradójicamente se levanta el juego ilusorio de la representación, donde radica también su capacidad (política) de vincularse con un presente histórico y social, que es el que lleva consigo el cuerpo del actor, cargado de memoria, experiencias y pasado. Es por este motivo, como explica Bartís, que el actor no actúa únicamente la obra, es decir, la representación de un personaje, sino que sobre todo y en primer lugar se actúa él mismo.

El actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido. A tal punto que uno actúa no tanto para ser otro sino para no ser nada, para no ser. (Bartís:2003:117)

En cuanto al texto dramático, las palabras del *teatrista* resultan suficientes para comprender algunas concepciones, lógicas y principios que lo identifican, a la vez que lo distinguen dentro del campo teatral como paradigmático:

...no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalías...Lo mas importante que pasa ahí es la fuerza y energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo... me parece que el texto dramático siempre ha tenido una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido

cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. (Bartís:2003:17)



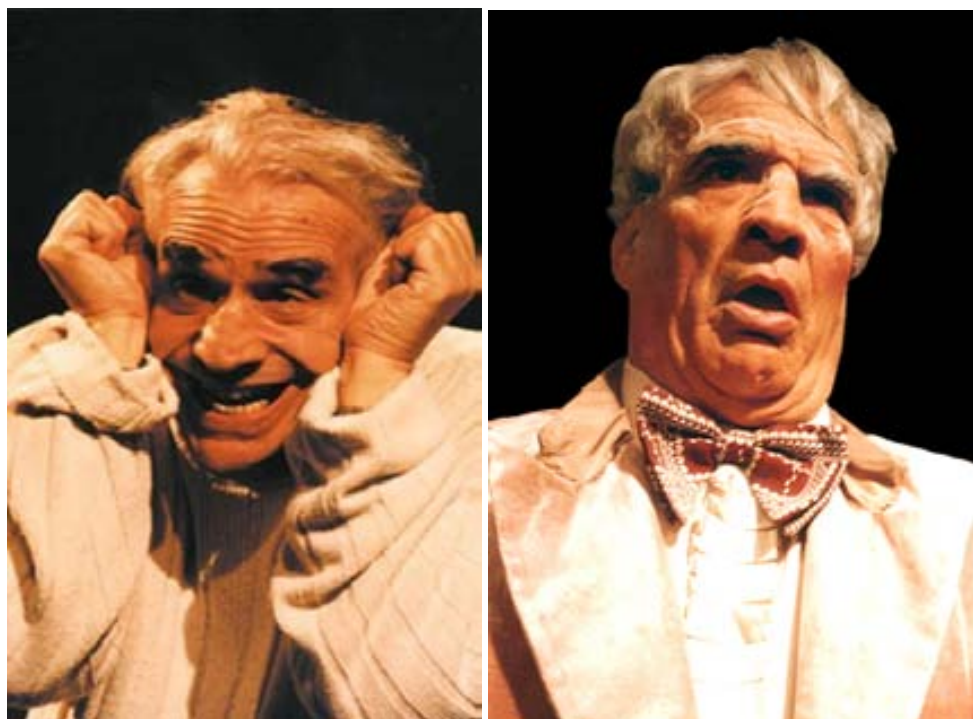
El pecado que no se puede nombrar. 1998.



Hamlet o la guerra de los teatros. 1991.

Pavlovsky elabora su «*estética de la multiplicidad*», que luego identifica con el Teatro de Estados *bartisiano*. En lugar de contar una historia, el actor atraviesa una sucesión de estados intensos y fragmentarios. No se parte de lo psicológico, sino del cuerpo atravesado por diversos estímulos físicos, sociales y políticos. De ahí la metáfora del cuerpo como escenografía. Técnicamente, se utiliza la parodia a través de la repetición y la transgresión de aspectos de la vida cotidiana y del teatro realista. La palabra es convertida en balbuceo, pronunciación entrecortada y vacilante. Su presencia escénica arrolladora, su pregnancia corporal, la apelación constante al público, la recurrencia en el monólogo siempre abierto a nuevas incorporaciones a través de la improvisación, la utilización de otros personajes en función de las necesidades expresivas del protagonista, son algunas de las particularidades que dan forma a la dramaturgia del teatrista. Pavlovsky ha dedicado gran parte de su producción teatral a la creación de obras con fuerte contenido político, social y psicológico. El teatro de Pavlovsky se ha clasificado en la categoría del teatro del absurdo, pero para el artista es

un “*teatro hacia la realidad total*” o «*Teatro total*»¹⁵⁰ (Pavlovsky, 1997:11) una especie de teatro de búsqueda de estados anímicos, de diálogos interiores, de soledad y de preguntas incontestables. El teatro de Pavlovsky se ha caracterizado por ser un teatro de estados de ánimo, de lo cotidiano, pero a su vez de las preguntas, de la búsqueda, de la soledad.



Eduardo “Tato” Pavlovsky

Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 1970) será otro de los referentes que tras su interés por indagar nuevos lenguajes escénicos, dará un lugar central para el actor, dado por medio de un trabajo sobre el cuerpo, sobre el cual él mismo referencia:

El actor debe entrenarse para ser un imaginador global del fenómeno teatral, y no un mero representador de piezas, Para lograr eso apelo a un recurso casi sistemático en mí: la no "composición". El actor de mis montajes no compone un personaje. Más bien muestra su capacidad imaginativa... Sólo me siento complacido cuando como director logro que los actores se apropien de tal manera de la obra que se sientan tan dueños como yo de nuestra pequeña fábrica de sentidos.¹⁵¹

¹⁵⁰ PAVLOVSKY Eduardo, *Teatro Completo*. Ed. Atuel. Buenos Aires. 1997.

¹⁵¹ PERALES Liz, Entrevista a Rafael Spregelburd "Mis actores no componen personajes". 1999. Disponible en: http://www.elcultural.es/versión_papel/TEATRO/18146/Rafael_Spregelburd



La modestia. 1999



Remanente de Invierno. 1995

Construir a partir de las posibilidades del actor, es la luz que también guía el camino del joven *teatrista* Federico León¹⁵², es por ello que en su trabajo es consciente de que en un elenco conviven diferentes métodos y su principal tarea es entender cómo funciona cada uno de ellos, sobre qué métodos, bajo cuáles reglas. Para León la escritura no va separada de la dirección, su escritura está muy ligada al trabajo escénico. El soporte de la obra es siempre la actuación.

Para León el director es el encargado de dirigir las relaciones reales que se establecen entre las personas, es el encargado de crear las dinámicas y de incidir sobre ellas. De la misma manera que la elección del espacio donde se ensaya, ya que considera que esto no es una situación ingenua. Para León el teatro todo lo puede, organiza cualquier cosa, logra que cada elemento, por imposible que aparente, encuentre su lógica. Las obras de León son el resultado de procesos de creación que en la mayoría de los casos se extienden durante más de un año. La idea de proceso se convierte en algo central dentro de un tipo de trabajo que quiere crecer desde dentro, de manera orgánica, a partir de los accidentes humanos o materiales que se van cruzando, de modo que, según explica el autor, la obra termina siendo también un documental de cómo fue hecha, un registro de las complicaciones que fueron surgiendo, de los roces, cercanías y distancias, de los cambios que fue experimentando, de los elementos que se fueron incorporando y los que quedaron fuera, pero que no por ello dejaron de imprimir una huella. Como bien menciona Óscar Cornago:

¹⁵² LEÓN Federico, *Registros. Teatro reunido y otros textos.*, coord. y ed. Jorge Dubatti, Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2005.

el teatro de León podría entenderse como una suerte de laboratorio donde un científico taciturno con un profundo sentido escénico de la vida somete a prueba los comportamientos humanos. Más que crearse una historia por fuera de la obra, el relato principal del actor, con lo que el actor concretamente dialoga, es con las dificultades de cada función.¹⁵³



Cachetazo de Campo. 1997



Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack. 1999

Otro dato significativo en este periodo es el auge y desarrollo de aquellas dramaturgias autobiográficas surgidas en la década anterior, las cuales según las investigaciones desarrolladas por Beatriz Trastoy¹⁵⁴ presenta dos tendencias claramente delimitadas. Por un lado, la que se refiere a personajes ficticiales (tipificados) pertenecientes a sectores sociales marginales y marginados. Por otra parte es la que se refiere, con mayor o menor grado de componentes ficticios, personas reales. *No se puede vivir sin shikse (mucama)* (1996) de y por Perla Laske y *La reina del hogar* (integrada por los monólogos *Informe de Paula Gómez* de Néstor Sabattini y *La Nancy* de Beatriz Mosquera) (1998) por Edda Díaz, *El perro que los parió* (1995) y *Boster Kirlok* (1997), ambos de Luisa Callau y Favio Posca, interpretados por éste último, y *Pará, fanático* (1997) de y por Carlos Belloso, *Santucho por Santucho* (1999) de y por Daniel Rito; *Buenos Aires me mata* (1996) de Oscar Balducci, *La Campoy en vivo* (1994), espectáculo autobiográfico de Ana María Campoy, escrito y dirigido por su hijo, Pepe Cibrián Campoy, *Mis amores y yo* (1998) de y por Mercedes Carreras y *Me permite una*

¹⁵³ CORNAGO Óscar, “Registros de la actuación o las lógicas acuáticas de Federico León”. 2006. Disponible en *Archivo virtual de Artes Escénicas*: <http://artescenicass.uclm.es>

¹⁵⁴ TRASTOY Beatriz, “La dramaturgia autobiográfica en el teatro contemporáneo”. 2008. Disponible en: *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=144>

sonrisa (1999) sobre textos de diversos autores y de y por Henny Trailes.; sirven como ejemplo para comprender como la figura del marginal asume un protagonismo inusual en la escena argentinas. Dirá Trastoy:

Estas autobiografías ficcionales, narradas en forma brutalmente soez, pretenden develar lo oculto, lo obscuro, aquello que la sociedad conoce, pero prefiere ignorar. En casi todos los casos, las historias de estos personajes ficcionales, femeninos o masculinos, se inscriben en espacios cerrados, clausurados, aislados. Cárceles, cabarets, burlesques, tugurios de toda laya, hogares cuya aparente *normalidad* encierra y asfixia o bien, la calle, como paradójico emblema de un lugar (social) del que no es fácil escapar indemne, metaforizan el gesto fundante de la escritura autorreferencial, pero también el riesgo de la impotencia del monólogo, la oquedad del soliloquio y, en última instancia, la impugnación de la validez de la palabra como posibilidad de intercambio simbólico, de socialización efectiva (Trastoy:2008)

II.3.2) EL ACONTECIMIENTO DE ASUMIR LA MENTIRA

El paisaje teatral de los años 90 se define como bien se pudo observar en el recorrido anterior y recuperando las palabra de Jorge Dubatti (1999) por la des-delimitación, la des-totalización, la proliferación de mundos. Es el teatro en el *canon de multiplicidad*, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de *micropoéticas* y *micropolíticas*. El teatro se configura así como el espacio de fundación de *territorios de subjetividad alternativa* sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio.

En el orden nacional, genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una macropolítica sino de una “red” que conecta las experiencias micropoéticas y micropolíticas) y sobre todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país. La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros. Cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de

las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados.¹⁵⁵

Considerado este rasgo, y tras el intento de definir la escena teatral de los 90, sin atender contra la multiplicidad descrita anteriormente, optamos por recuperar la puesta en cuestión, la ampliación (y por qué no, renovación) que se realiza del concepto de dramaturgia en relación a la década anterior. Al igual que los 80 se destacó en la actividad teatral argentina una «*dramaturgia de actor*» que desbordaba la escena y supeditaba al resto de los elementos del hecho teatral a un segundo plano; en los 90 será la «*dramaturgia de director*» la figura que planteará una nueva renovación en el campo teatral, motivado por el rechazo a la necesidad de un texto dramático previo.

El director de los 90 asume sobre sí la totalidad de la función autor, esto implica que cuando aquí hablamos de dramaturgia de director, estamos sugiriendo un pliegue, en la figura del director, de la función habitualmente (o tradicionalmente hasta ese momento en el caso de Argentina) otorgada a un escritor que produce un texto dramático. El director, al producir un pliegue del “escritor” en sí mismo, asume sus funciones en el espectáculo: organizar el material dramático, definir la organización de acciones, construir la *ficcionalidad*, y asumir la decisión de la *textualidad* verbal con todo lo que ello implica.

Recordemos que durante los años 80 los directores, en su rechazo a la palabra, a la escritura dramática producida en la Argentina buscaban establecer un diálogo fundado en una nueva relación de poder, que les permitiera quebrar la dependencia de un texto dramático que no respondía a sus necesidades artísticas. Esta “crisis” comienza a reformularse cuando una serie de *teatristas*, como los analizados anteriormente, a partir de los años 90, toman las prácticas escénicas de la década anterior y comienzan a problematizar en la escritura como se puede apreciar en los ejemplos citados.

Es decir, que se puede afirmar que en esta relación, la práctica de la escritura dramática de los 90 dialoga y se retroalimenta *intertextualmente* con la práctica escénica surgida en los 80. Esta práctica de la escritura dramática durante la última década se

¹⁵⁵DUBATTI Jorge, “Por qué hablamos de Posdictadura”. 2009b. Publicado en: <http://www.teatroenlaargentina.com.ar/>

hace intensiva, restableciéndose ese diálogo con lo escénico que había estallado en crisis, ahora bajo otras condiciones: los directores/dramaturgos de los 90 incorporan en la escritura las concepciones teatrales surgidas en la escena de los 80, al tiempo que entienden la escritura teatral ya no como el centro del espectáculo sino como un material escénico que será utilizado *intertextualmente* en la producción escénica.

Pero no sólo eso. No dejemos de notar que esta crisis de los 80 y su resolución en los 90 se realizan también, a través de los cuerpos. Queremos decir que muchos de los “nuevos dramaturgos” de los 90 se formaron en el teatro de la década anterior y surgen como escritores desde la propia práctica escénica. Lo que constatamos como un dato objetivo y –por lo demás- recurrente del teatro que nos ocupa es que la escritura textual y la dirección escénica son funciones ejercidas conjuntamente por el mismo individuo.

Estos directores comparten la preocupación por recuperar la capacidad de relación con lo real, resurge la necesidad de encontrar nuevas vías para permitir la inclusión de lo real en la realidad, liberando a ésta su condición de virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta. Ahora y tal como pudimos apreciar, las experiencias teatrales prescinden de un texto dramático previo en pos de abordar un proceso anclado en la experiencia real, donde el material textual se va decantando, donde se muestra el artificio en busca de la complicidad con el espectador, recordándole a éste que se está frente a una ficción, una actuación que se apoya en estados reales para dar lugar a un teatro como acontecimiento puro, en donde el texto dramático deviene también de ese acontecimiento, de esa experiencia. Según el *teatrista* argentino Rafael Spregelburd asumir la mentira provoca que los actores se entrenen en una forma muy curiosa de realismo:

Que ya no consiste sólo en actuar lo más parecido posible a la realidad sino en hacer cómplice al espectador de que se está frente a una actuación, pese a que ésta está atravesada por estados de verdad. Y que eso es lo real. Es lo que en Buenos Aires conocemos por Teatro de Estados. “Estados” no sólo como “estados de emoción” sino fundamentalmente por “estar allí”. Es un teatro que busca privilegiar la cosa en sí, y no la cosa como símbolo de otra cosa. No un teatro como cita a algo previo, de algo que es evocado o señalado melancólicamente. Un teatro como acontecimiento puro.¹⁵⁶

¹⁵⁶ AAVV, *Historia del Actor*, Editorial Colihue, Buenos Aires, Argentina, 2008, pp: 342.

El teatro asume que es un sistema de construcción de apariencias, y no un sistema de representación de la realidad. En estas coordenadas el auge de la autobiografía escénica remite a la posibilidad que los artistas encuentran en contar la propia vida sobre el escenario como una forma de reafirmar la identidad. Como dice Beatriz Trastoy el autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa. Porque contar la propia historia sobre el escenario es una forma de *iconizar* el drama de la existencia humana, es poner en escena el flujo narrativo de la vida que un único silencio detiene, el de la inefable experiencia de la muerte. (Trastoy:2008)

Se desplaza la noción *artefactual* de obra por el acontecimiento teatral. Sobran a partir de este momento los cuestionamientos a la noción de obra, de dramaturgia, actuación, dirección, en tanto nada es absoluto ni acabado, aumenta radicalmente la porosidad de las fronteras de estas categorías y la relación de estas con otras que hasta el momento parecían imposibles. Se desploman los binomios arte y vida, real y ficción, público y privado, habilitando una doble expansión: la del arte escénico excediendo los límites de la escena, y el de la vida política usurpando un terreno meramente teatral.

“¿Qué ves? ¿Qué ves cuando me ves? Cuando la mentira es la verdad”. Así denunciaban las letras, hoy emblemáticas, de bandas de rock como *Los Divididos*, quienes intentan denunciar la expansión de la esfera política y el creciente y peligroso protagonismo sobre está de la comunicación en la década de los 90 en Argentina. El proceso de mediatización de la política como fenómeno particular ha sido abordado por diferentes autores como Eliseo Verón (1998)¹⁵⁷ o Marcos Novaro(1995)¹⁵⁸, quienes coinciden en definir la expansión de la lógica mediática al terreno de la política como un fenómeno que incide en la realización de las campañas electorales y en la construcción de figuras y discursos políticos, dando lugar a nuevas formas de mediación, como así también a un modelo diferente de política. Donde ya no son relevantes la solidez de sus propuestas, un partido político o la capacidad de gobernar, sino que por el contrario la capacidad de convertirse en una “estrella mediática” y de “simular” ante los medios ser

¹⁵⁷ **VERÓN Eliseo**, “Mediatización de lo político. Estrategias, actores y construcción de colectivos”, En *Gauthier, Gosselin y Mouchon: Comunicación y política*. Gedisa. Barcelona. 1998.

¹⁵⁸ **NOVARO Marcos**, “Crisis de representación, neopopulismo y consolidación democrática”, *Revista Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales UBA, Buenos Aires. 1995.

el candidato ideal, dinámica que está más cerca de Hollywood que de cualquier terreno político, definirá las posibilidades o no de que ese candidato pueda salir al balcón de la Casa Rosada. La televisión, crecientemente *autorreferencial*, neobarroca, convierte en esos años los hechos sociales y los acontecimientos políticos en espectáculo para su consumo (Ulanovsky, Itkin y Sirvén)¹⁵⁹. *Espectacularización* y crecimiento sin precedentes de la política y de la extrema pobreza sintetizan las claves de unos tiempos donde la sustracción de la esfera pública y la crisis de toda representación, en donde incluimos la propiamente teatral, son el conflicto adonde regresan los artistas para explicar o sugerir líneas de fuga. Asumiendo la condición inevitablemente mentirosa de la escena teatral.

¹⁵⁹ ULAVOSKY Carlos, ITKIN Silvia y SIRVÉN Pablo, *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*. Planeta. Buenos Aires. 1999.

II.4) INVASIÓN DE LO REAL III

II.4.1) ARGENTINA REBELDE AL RITMO DE LAS CACEROLAS:

La crisis del 2000 y el desfile presidencial. Teatro de resistencia y multiplicidad. (1999-2003)

II.4.1.1) CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Uno de los éxitos de la campaña electoral fue el primer *spot* televisivo de Fernando de la Rúa, en el cual pronunciaría la frase "*Dicen que soy aburrido...*" con la cual se lo relacionaría más adelante. Dicho *spot* buscaba contrastar al candidato presidencial con la frivolidad que el público percibía en el gobierno menemista. Este gobernante se caracterizó por el ausentismo y la falta de decisión. Sus políticas fueron débiles para enfrentar una situación política y económica complicada. Argentina había perdido reservas, no podía sostener la convertibilidad, pagaba muchos intereses de la deuda y el desempleo superaba el 17 %. El país tenía serios problemas en materia educativa y sanitaria, y la dirigencia política tenía una mala imagen pública. De la Rúa tomó severas medidas de ajuste con el propósito de sanear las finanzas. El aumento impositivo decretado sobre las clases medias y altas hacia enero de 2000 como también una reducción de salarios estatales y jubilaciones del 10 %, fueron parte de un paquete que procuró en general mejorar la economía, así como atender deudas pendientes como el Fondo para el Incentivo Docente, pero esto resultó sin embargo insuficiente para resolver el deterioro de las finanzas públicas. Ante la falta de medidas y de un plan concreto, explota una crisis que iba a marcar al país para siempre.

La crisis del 2000

El motivo que hace explotar la crisis argentina es la denuncia de sobornos en el senado, para aprobar una ley. La ley reducía los inaplicables beneficios de los trabajadores otorgados durante el gobierno populista de Perón.

En diciembre de 2000, la situación social, económica y política argentina estaba cada vez peor. Diferentes sectores protestaban diariamente en las calles y la presión se volvió casi insostenible para el gobierno. Ante la desconfianza económica y para que se mantenga la paridad cambiaria, Cavallo inmovilizó parcialmente todos los depósitos

bancarios durante 90 días. Esta medida fue conocida como "el corralito"¹⁶⁰. Todo el pueblo se movilizó en contra de esta medida. Se produjeron saqueos a comercios y el Gobierno respondió con la renuncia de Cavallo y la declaración del estado de sitio. Esta decisión fue repudiada y durante los días 20 y 21 de diciembre hubo cacerolazos de protesta y movilizaciones salvajes que obligaron a la policía a reprimir con dureza. El saldo fue de 27 muertos y decenas de heridos en todo el país. De la Rúa, ante el descontrol generalizado, procedería a leer en cadena nacional su renuncia luego de retirarse de la *Casa Rosada*, en helicóptero, como una escena propia de la mejor película de ciencia ficción.



“Después” de la crisis

La presidencia de Rodríguez Saá duró sólo 7 días. Restado el respaldo por la feroz interna partidaria y por las protestas, que incluyeron actos de violencia en el Congreso, a sólo una semana de asumir el cargo se presumía como inminente la renuncia del presidente. En una situación inédita, el que debería suceder a Rodríguez Saá como presidente provisional (Ramón Puerta, el mismo que sólo unos días antes había sucedido a De la Rúa) renunció a su cargo antes de que Saá hubiera hecho pública su renuncia. La sucesión recayó en el presidente de la Cámara de Diputados, el *duhaldista* bonaerense Eduardo Camaño. Éste, de acuerdo a la Ley 20.972, convocó a la Asamblea legislativa, y llevó a cabo la transición en un par de días, necesaria para que se produjeran los acuerdos que llevaron a la presidencia a Eduardo Duhalde, quien había sido electo senador sólo 2 meses antes. Duhalde fue elegido por la Asamblea legislativa

¹⁶⁰ **BONELLI Marcelo**, “Corralito: la trama secreta de una resolución que dejó varias heridas”. En *Diario Clarín*. Lunes 8 de abril. Buenos Aires. 2002.

para concluir el mandato de Fernando de la Rúa, es decir, para permanecer en el cargo hasta diciembre de 2003, cosa que no pudo hacer debido a que presentó su renuncia al cargo que se hizo efectiva en mayo de ese mismo año, tras convocar a elecciones anticipadas. En el poco tiempo que estuvo Duhalde en el poder, tomó una de las peores medidas económicas de la Argentina. La *pesificación* de todos los depósitos¹⁶¹. Quienes tenían dólares en el banco, pasarían a tener pesos, siendo que el peso valía un tercio de dólar. Esta medida fue impulsada por grupos empresariales que tenían deudas en dólares y se verían beneficiados si las mismas eran pasadas a pesos. Esto destruyó los ahorros de la clase media y Argentina en poco tiempo pasó a tener un 50% de su población bajo el índice de la pobreza. La industria y otros sectores generadores de empleo están prácticamente paralizados por la recesión. Las exportaciones, que crecieron después de la devaluación de la moneda, están relacionadas con sectores que demandan poca mano de obra. La pobreza está asociada con la desnutrición, que padecen millones de argentinos. Decenas de niños murieron por desnutrición, especialmente en provincias como Tucumán y Misiones.



¹⁶¹ S/A, “Aprovo diputados la pesificación de deudas hasta 100 mil dólares” En *Diario La Nación*. Domingo 6 de enero. Buenos Aires. 2002.

II.4.1.2) CAMPO TEATRAL

La crisis económica, que afecta a todos los sectores, no logró reducir ni mucho menos apagar la afluencia de público a las salas de teatro alternativas que conforman el llamado circuito *off*. Ejemplo de esta situación: los límites de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires donde trabajan 392 grupos; y 123 espacios —con capacidad de 35 a 200 personas— que están inscritos en el registro de salas independientes del *Instituto Nacional de Teatro*. Hay más de 150 espectáculos *off* en cartel. Así lo anuncia una investigación periodística¹⁶² que además recoge las voces de alguno de los referentes más importantes de la escena *off* de la fecha. Dice Pompeyo Audivert:

En cuanto a las formas de producción nuestra situación es la misma que antes de la debacle de diciembre: mantenemos nuestra capacidad intacta. A nuestra independencia más o menos voluntaria la conquistamos con mucho esfuerzo; es nuestro orgullo. Nuestra vitalidad no depende en nada del Estado ni del capital privado; es consecuencia de la insistencia. Para nosotros, cualquier sitio es un escenario: una casa, un galpón, un patio. No nos importa la incomodidad, aprendimos a gustar de la pobreza, a ver en ella una condición de lo artístico. (Costa:2002)

Ricardo Bartís, fundador del *Sportivo Teatral* comenta:

El problema del teatro no es el dinero sino las ideas, la posibilidad de tener algo para decir en términos teatrales. Al teatro independiente no lo afecta la falta de dinero. Hoy la cantidad de público es quizá menor que la que históricamente movía el circuito, pero esto no se transmite a la producción. (Costa:2002)

Javier Daulte será el encargado de reflexionar sobre la relación entre crisis y condiciones de producción en este periodo específico en un ensayo que pertenece al volumen editado por Osvaldo Pelletieri *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*¹⁶³. El director afirmará:

¹⁶² COSTA Ivana, “Necesidad y urgencia” En *Diario Clarín*. 26 de Julio. Buenos Aires. 2002.

¹⁶³ PELLETERI Osvaldo, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Editorial Eudeba. Bs. As. 2004.

En arte no hay realidad hay presentación de realidad. Sin embargo hay un artista que vive en una realidad con sus dramas cotidianos, su contexto histórico y social, dentro de una coyuntura política particular. De esta realidad es imposible para el artista abstraerse, aun cuando sea totalmente distinta a la realidad presentada en su obra. ¿Qué hacer con ella? Nada, dado que en el proceso y acto de presentación de realidad (presentación de la obra) están implicadas inexorablemente las coordenadas de realidad coyuntural de esa producción en particular. Es, por tanto en sus condiciones de producción en que se vuelve visible la realidad y no a través de la presentación en si misma.¹⁶⁴

Daulte insistirá en desmitificar cualquier asociación que pueda suscitarse entre crisis socio-política y crisis teatral. Desde su apropiada lectura la crisis no hace otra cosa con la escena que darle una situación particular, no un problema, sino una nueva coyuntura. Una sociedad en crisis es aquella que en vez de producir repite. A veces crisis y bienestar pueden coincidir, como también malestar y productividad.

Por otra parte, y recuperando los estudios realizados por Jorge Dubatti¹⁶⁵, en este periodo, caracterizado por un ambiente de crisis y desconcierto, se asientan en el país nuevas condiciones culturales que modelizan la experiencia de los *teatristas*. Por ejemplo el auge de *lo microsocioal* y *lo micropolítico*; donde frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, lo *microsocial* (la esfera de lo individual, lo íntimo, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo *micropolítico* (Pavlovsky).

Según Duabtti, se ha producido una «*desterritorialización de la cultura*» (García Canclini¹⁶⁶) por el auge de los nuevos y cada vez más sofisticados mecanismos de comunicación (televisión satelital, correo electrónico, Internet, computación, fibras ópticas, etc.). El auge de esta nueva tecnología ha impuesto nuevas condiciones culturales, entre las que se destacan las nociones de simulacro y virtualidad, que implican la pérdida o relativización del principio de realidad. Es más real lo que sucede en la televisión que en la realidad inmediata. Por otra parte, la virtualidad permite

¹⁶⁴ **DAULTE Javier**, "Producción artística y crisis". En Teatro argentino y crisis (2001-2003). Edición Osvaldo Pelletieri. Eudeba, Buenos Aires. 2004, pp: 45.

¹⁶⁵ **DUBATTI Jorge**, "Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires". En *Revista Digital Dramateatro*. 2008. Disponible en: <http://www.dramateatro.com>

¹⁶⁶ **GARCIA CANCLINI Néstor**, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México. 1990.

construir realidades que sólo son aparentes. El simulacro implica la idea de montaje falso: hace vivir como real aquello que no lo es (Baudrillard¹⁶⁷). El auge de estas manifestaciones y el efectivo impacto de sus realidades aparentes llevan a poner en crisis el principio de realidad mismo, e incluso la certeza de conocimiento del presente y el pasado. Otra noción fundamental al respecto es la de "transparencia del mal": la realidad se ha ausentado bajo un aluvión de imágenes e información, vivimos un mundo de noticias, no de acontecimientos (Sarlo¹⁶⁸). La *espectacularización* de lo social o la cultura del espectáculo: la teatralidad se ha difundido en todos los órdenes de la vida social, especialmente en las escenificaciones del discurso político. Es más teatral la realidad que el teatro. Estas nuevas condiciones culturales modelizan la experiencia de los *teatristas*. La presencia del nuevo fundamento de valor¹⁶⁹ afecta la producción y la recepción de las poéticas teatrales a partir de las siguientes variables:

-El lenguaje teatral se afirma como resistencia a partir de su especificidad en lo *aurático* (el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas, como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido.

-Hemos mencionado en otra ocasión el conjunto de poéticas del nuevo teatro como el "canon de la multiplicidad". Implica la idea de *multicentralidad* (no hay "un" centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La des-totalización determina un paisaje des-delimitado, de proliferación de mundos.

-En cuanto a procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales morfo-temáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos.

¹⁶⁷ **BAUDRILLARD Jean**, *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairos, Barcelona, 1978. Edición 1993.

¹⁶⁸ **SARLO Beatriz**, *Escenas de la vida posmoderna; Intelectuales, arte y videocultura*. Ariel. Buenos Aires. 1994. Beatriz Sarlo nació en Buenos Aires en 1942. Es profesora de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha trabajado sobre literatura popular sentimental, historia del periodismo y de los medios de comunicación, cine y cultura de masas en relación con la producción artística, y el papel de los intelectuales. Colabora habitualmente en los diarios *Página/12* y *Clarín* y dirige, desde 1978, la revista *Punto de Vista*.

¹⁶⁹ Bajo la noción de "fundamento de valor" designamos el núcleo central de la visión de mundo, la ideología y la concepción cultural de una época. Véanse al respecto los artículos sobre el tema en los libros de **Jorge Dubatti**: *El teatro laberinto* (1999) y *Teatro y experiencia. Herramientas de poética teatral* (2001).

-Abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la autorreferencia teatral: la escena que habla de sí misma. Esta autorreferencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista -pérdida del principio de realidad- y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto.

Basta nombrar algunos de los principales representantes del teatro que se desarrolla durante este período para advertir el imperio de la multiplicidad, el espesor de subjetividad de las *micropoéticas*: la producción de los *teatristas* -en diversos roles- de Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Federico León, Patricia Zangaro, Alberto Muñoz, Cristina Banegas, José María Muscari, Alejandro Urdapilleta, Javier Daulte, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, Guillermo Angelelli, Vivi Tellas, Claudio Hochman, entre muchos otros, y los grupos *De la Guarda*, *Macocos*, *Periférico de Objetos*, *La Pista 4*, *El Descueve*, *Catalinas*, *Calandracas*, *El Baldío*, *Teatro Libre*, *Libertablas* o el amplio equipo de teatristas reunido en el programa *Teatro x la identidad*, por nombrar algunos.



Este último movimiento surge en el año 2000 cuando el tema de los derechos humanos no estaba presente en todas las agendas. «*Teatro x la identidad*» es un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco de teatro político y es uno de los brazos artísticos de *Abuelas de Plaza de Mayo*. Organizan actividades, producen espectáculos, convocan concursos y todo tipo de eventos relacionados con las artes escénicas, siempre con el objetivo de denunciar y, si es posible, recuperar la identidad de los niños secuestrados en aquellos años. Su espacio de actuación es principalmente Argentina, aunque hay delegaciones en la actualidad fuera del país como Madrid, Catalunya y Venezuela.

La crisis del 2001, marcó un importante punto de inflexión en la proliferación de los grupos de «*teatro comunitario*» en relación a los que ya existían en el país hasta ese momento. Con el aumento de la desocupación, el hambre y la violencia ejercida desde el mismo poder se produce un quiebre social que marca de una manera muy particular a nuestra sociedad. La calle se convierte en escenario de encuentro. Por medio de diferentes maneras, la población volvió a necesitar manifestarse en la calle y ser protagonistas de un cambio social. De la vocación y voluntad de los grupos de teatro comunitario *Catalinas Sur* y el *Circuito Cultural Barracas* de incentivar, retransmitir y apoyar la formación de otros grupos de la misma naturaleza, en el año 2002, se conformaron nuevos grupos con vecinos de distintos barrios reunidos con el objetivo común de contar sus historias individuales y, desde ellas, la situación general y la de su lugar de pertenencia. Además de aumentar el número de participantes en los grupos ya conformados, surgieron nuevas agrupaciones como una necesidad creativa y física de decir, mostrar y pensar qué nos hace argentinos y cómo sobrellevamos esa condición. Cuando después de la crisis política del 2001 más cantidad de grupos se sumaron al proyecto, se hizo necesaria la conformación de una red. La *Red de Teatro Comunitario* que hoy contiene a más de 40 grupos que trabajan mancomunadamente en este proyecto.



Catalina Sur



Circuito Cultural Barracas

Otro movimiento que surgirá en estas coordenadas históricas será el «*stand up comedy*», genero de extensa tradición en Estados Unidos que presentará espectáculos de un solo intérprete, atravesado en su mayoría por la impronta semántica (auto)biográfica. Dicha situación es explicada por la prensa y la crítica en términos meramente económicos, adjudicando la responsabilidad a las posibilidades en los niveles de producción. Argumentos muy distintos a los que ofrecen los artistas involucrados que se centran en cuestiones relacionadas a búsquedas estéticas e inclusive existenciales. El

dramaturgo Mauricio Kartun señala en este sentido que el monólogo más que una estrategia de bajos recursos que logra adaptarse a los tiempos difíciles que corren, es un emblema estético:

La cuarta pared -entre otros muros- se derrumbo por fin. Nuevos géneros más desfachatados interrumpieron en el espacio escénico sin tanto rollo. Desde el circo – ahora teatral- a las más audaces tendencias, readoptaron sin pudor el soliloquio, que vuelve a pasearse desnudo sin necesidad de ningún disfraz...el monólogo con su angustioso mecanismo de palabras sin respuestas, de pavorosa soledad delatada, aparece hoy como el tropo más actual, más elocuente sobre los tiempos que corren.¹⁷⁰

En relación a la práctica dramática los testimonios de diferentes *teatristas* nos permiten evidenciar los cambios suscitados en la práctica misma en este periodo de crisis, como también las nuevas categorías que referencian dichas transformaciones. Luis Sáez¹⁷¹, por ejemplo, señala:

Por un lado tenemos al cuerpo como elemento común de escritura, y a las imágenes generadoras como punto de partida para empezar a esbozar, o transitar nuestra potencial historia. Historia que aún no tiene forma como tal, pero que empieza a dejarse ver por donde siempre se dejan ver las historias: sus imágenes del tipo que sean; auditivas, táctiles, olfativas, oníricas, etc., con el denominador común de su potencialidad dramática¹⁷².

La directora teatral María de los Ángeles González señala:

En el nuevo milenio los actores sensatos ya no pelean por comenzar por las acciones físicas, por el gesto o por una predisposición psicofísica. Ha quedado claro, irrefutable, que la actuación es un hecho orgánico, que convoca a todas estas entradas, y que tiene al cuerpo como único portavoz. (...) Un cuerpo que es instrumento de sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos, que se sostiene a sí mismo sin intentar representar otra cosa que lo que es. Pero para serlo, nada ha sido espontáneo. Se ha

¹⁷⁰ **KARTUN Mauricio**, *Obras completas*. Tomo II. Teatro. Editorial Corregidor, Bs. As. 1999, pp: 17-18

¹⁷¹ Luis Alberto Sáez, Argentino, Nació en Haedo, Bs. As, en 1958. Dramaturgo. Se ha formado junto a Mauricio Kartún, Roberto Cossa, Eduardo Rovner y Bernardo Carey, conformando asimismo grupos de trabajo y reflexión junto a pares.

¹⁷² **SAEZ Luis**, “¿Será posible una dramaturgia para mimos?”, en *Revista Picadero*, año 3, N° 10, Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, 2004, pp. 32-33.

entrenado como un acróbata, como un chamán, como un gladiador o como un mago, para ser todos los hombres o la raíz superlativa del drama.¹⁷³

Dichos testimonios, no evidencian otra cosa que el desarrollo del «*actor creador*» que si bien asienta sus bases en el teatro *Under*, se desarrolla en los años 90 y se multiplica en este período, aquí el actor descubre un tipo de acontecimiento escénico propiamente corporal y autónomo. El actor no entra a un “espacio vacío” donde los acontecimientos van a ser representados, sino que su cuerpo es el espacio donde se elaboran los acontecimientos. Desde el escenario de su cuerpo crece la acción escénica. Como expresa Alejandro Catalán¹⁷⁴:

De manera más radical: en la ausencia de referencias previas, este actor no está en el teatro sino que constituye teatro desde sí. Su cuerpo habla, gesticula, se emociona, se mueve, pero ninguno de estos “posibles corporales” están técnica, formal o referencialmente organizados.

Los “posibles corporales” ahora son los materiales y herramientas con los que este actor cuenta para hacer un relato escénico que irá segregando el acontecer de su cuerpo. Desde estos “posibles corporales” el actor será capaz de inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico, que es una “poética actoral”, nada más ni nada menos, que la invención de una actuación intransferible de ese cuerpo. (Catalán:2005)

Este desarrollo del imaginario en el actor creador nos permite suponer el nacimiento de un nuevo actor. Este actor rechaza como lo venían haciendo ya algunos *teatristas* en los 90, la idea de intérprete para en calidad de co-autor del espectáculo sumergirse en procesos creativos de experimentación e investigación, desarrollando un teatro que nace, crece y evoluciona a partir de su propia materia.

¹⁷³ SCHER Edith, “Hoy el Actor está más cerca de la Ceremonia que del Espectáculo”, en *Revista Picadero, año 1, N° 4*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. 2001, pp. 26-27.

¹⁷⁴ CATALÁN, Alejandro (1971) Actor, director y docente. Discípulo de Ricardo Bartís.



Foz. Dirección y dramaturgia Alejandro Catalán. 2002

Para Ricardo Bartís el actor es el sujeto y el objeto de la actuación. Según este *teatrista* estos dos planos se confunden en la percepción del actor, para él el actor es la sustancia y la actuación, la tarea:

La actuación está vinculada desde su filosofía con la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como una situación definitiva. Esto también provocó un cambio que desmoronó la supremacía ideológica del texto escrito en relación con el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organización corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento.(2003:32)

José A. Sánchez (2007) deja en claro que la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. La confusión de realidad y ficción se mantiene según el autor mediante la inducción de realidades artificiales. La *indisociabilidad* de la palabra y la garganta, es decir, de la idea y la corporalidad, constituyen la clave de este nuevo criterio de realidad, que encuentra en el actor como ser corporal e inteligente su lugar de manifestación. La irrupción de lo real en el teatro se produce sobre todo a raíz de la conciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. Retomando las claras palabras de Sánchez:

El actor debe en primer lugar ser, no someterse a transformación alguna; en segundo lugar actuar, es decir, ejecutar acciones, crear intensidades, no interpretar las palabras o los sentimientos creados por otro.(2007:109)

Por lo tanto el teatro no es la poética de un artista en particular, sino que se trata de una concepción teatral en donde el trabajo del actor desborda la idea de personaje, lo atraviesa con sus ritmos propios. En los últimos años las prácticas teatrales emprendidas por los *teatristas* mencionados, suponen para el actor la conquista de nuevos territorios y nuevas herramientas con las cuales ir componiendo estas prácticas dramatúrgicas.

Alejandro Catalán¹⁷⁵ al respecto comenta que estos actores son convocados a la producción y/o reelaboración del material parlante, es decir a asumir un imaginario autoral. El actor participa de un dispositivo según el cual la dramaturgia autoral se beneficie de los aportes del imaginario actoral manteniéndola en los límites de lo autoral. Es de esta manera que la existencia de un actor con imaginario propio le brinda a estas prácticas una fuente escénica de recursos inagotables a la vez que ofrece nuevas bases para el trabajo de “composición” de estas nuevas prácticas escriturarias. Los actores crean un lenguaje escénico en el que se genera un habla en donde el actor tiene la misma relación con la palabra que con el resto de su materia expresiva. Pero este habla no producirá un material directamente narrativo y constitutivo de la obra, podrá aportar texturas, ideas textuales, escénicas y situacionales que funcionarán de soporte formal para una organización del relato.

Este actor creador genera de esta manera una lógica expresiva productora de relato, que no es sólo un comportamiento, aunque lo incluye; con ella aparecen también: significaciones, mundos, ritmos y texturas. De esta manera la producción del material se da en ese encuentro de esa lógica expresiva que el director ve que aparece en el cuerpo mente del actor, y mediante su intervención, éste asume, y juntos la hacen producir. Con la aparición de este habla surge en el actor una manera de producir que es expresivo imaginaria, es decir, este actor no muestra lo que imagina ni opina, sino lo que se percibe y se cuenta en su imaginario escénico, superando las limitación del intérprete.

¹⁷⁵ CATALÁN Alejandro, Prologo en *Acerca de la teatralidad*, Josette Fèral, Cuadernos de Teatro XXI. Dirección: Osvaldo Pelletieri. Ediciones Nueva Generación. Buenos Aires, 2003.

En este sentido el actor más que componer un personaje se descompone en otra cosa delante del espectador; de tal modo que lo que narra ya no es el texto, sino la tensión existente entre las energías del relato escrito y de los otros componentes escénicos como el sonido, la palabra, el gesto, los movimientos, el ritmo, etc. Esta tensión es ejecutada por el actor, que a su vez habla desde su sistema nervioso, desde su textura, desde su volumen, desde su propia capacidad de multiplicar, de percibir el juego y de entrar en acción, desde su yo. El procedimiento en el trabajo con los actores es lo que va a dar el material dramático, no el texto. El texto es un elemento, una materia, pero la materialidad escénica va a devenir del trabajo del actor creador, aquel que no incursiona en las limitaciones que implica la existencia de un personaje con una configuración física, moral y psicológica, que termina funcionando como un corsé o límite. Aquí la posibilidad que se afirma para el actor y el director es que cada obra es el resultado de un lenguaje creado.

Entre la variedad de propuestas que pueden reconocerse, este periodo sigue siendo testigo de la tendencia en crecimiento que suponen aquellos materiales dramáticos de índole biográfico o autobiográfico. Según Julia Elena Sagasetta¹⁷⁶ aparecen asociadas a búsquedas experimentales o a indagaciones hiperrealistas, poniendo en cuestionamiento la premisa de ficción. Se busca el tratamiento escénico de historias de vidas reales o se juega con lo autobiográfico. Con la intención de desarticular lo conocido y de intentar disminuir el contenido ficcional, muchos espectáculos tensan los límites entre arte y vida o vida y arte, entre sus coordenadas se multiplican las posibilidades de experimentación dramática. En la misma dirección Trastoy expone como un amplio sector del teatro argentino evidencia cambios sustanciales, básicamente centrados en cuestionamientos de orden autorreferencial, que remiten –directa o indirectamente– a determinados ideogramas sociales y culturales caracterizadores de la posmodernidad. Para la investigadora tal autorreferencialidad replantea la función social y cultural del discurso crítico referido al teatro, a través de la puesta en escena de reflexiones teóricas antes limitadas, casi exclusivamente, al ámbito de los estudios académicos.

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

¹⁷⁶ SAGASETA Julia Elena, “La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro”. En *Revista digital Telón de Fondo*. N°3. Julio. 2006. Disponible en: www.telondefondo.org

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

Los quince espectáculos que integraron el ciclo privilegiaron el horror del cuerpo reificado en la exhibición vergonzosa de sus deformidades, de sus anomalías, de su putrefacción cadavérica; exploraron los rituales de curación y los sentidos a los que menos se apela en la representación escénica como el olfato y el tacto; provocaron alteraciones de la percepción visual e, inclusive, se experimentó con la aterradora cosificación que implica la suspensión de la temporalidad y la manipulación de la historicidad que da sentido a la existencia humana. Estas experiencias, según declaraciones de Vivi Tellas, no tenían por objetivo realizar “espectáculos acabados” sino “buscar la dramaticidad virtual del museo en sus espacios, sus ritos, sus situaciones, sus objetos (...)”¹⁷⁷



¹⁷⁷ **TRASTOY Beatriz**, “El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea”. En *Orbis Tertius* N° 12. Agosto. Buenos Aires. 2006. Disponible en: <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/22-trastoy.pdf>

II.5.1) Los padrastrós K: Gobierno de (papá) Néstor y (mamá) Cristina. Los Kirchner y el Ciclo BIODRAMA (2003-2009)

II.5.1.1) CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Menem se volvió a presentar en las elecciones presidenciales de 2003 y ganó con un 25% de votos. Sin embargo, en la segunda vuelta, previendo una derrota, decidió abandonar los comicios dejando como ganador a Néstor Kirchner. Kirchner logra una mejora de las variables económicas fomentada por los altos precios de las materias primas en el mercado internacional. Partidario de la intervención estatal, lleva esta política al extremo. Interviene en todos los aspectos de la economía, intenta frenar la inflación con los pocos recomendados controles de precios y logra un superávit fiscal ahogando a la población con impuestos que, sumados, le quitan un 60% del salario. Kirchner es muy criticado por la presión que le impone a los medios de comunicación y por sus políticas ante el desorden público. Jamás deja que la policía actúe en contra de manifestaciones, por más violentas que sean. Los "piquetes" (cortes de calles)¹⁷⁸ se transformaron en algo cotidiano en Argentina, como así también la inseguridad.



Si bien se evidenciaron algunos leves signos de recuperación económica, las consecuencias sociales de la crisis fueron terribles: el 54% de la población se hallaba por debajo del límite de pobreza; la mitad de esta población (27% del total), por debajo de la línea de indigencia.

¹⁷⁸ S/A, "La Capital aislada por los piquetes". En *Diario La Nación*. Jueves 6 de febrero. Buenos Aires. 2003

Durante su gobierno ha llevado adelante una activa política para promover los Derechos Humanos. Su gobierno ha incorporado reconocidos integrantes de organismo de Derechos Humanos, además, ha impulsado el enjuiciamiento a los responsables por crímenes de lesa humanidad ocurridos durante los años 70. Para conseguirlo, sus partidarios apoyaron en el Congreso Nacional las anulaciones de las leyes de *Obediencia Debida y Punto Final*¹⁷⁹, las cuales mantenían frenados dichos juicios desde el gobierno de Raúl Alfonsín, dicha medida fue posteriormente ratificada por el Poder Judicial. Los organismos de derechos humanos entonces comenzaron a activar causas que estaban paradas desde mediados de los años 80.

El 2 de junio de 2007 el Jefe de Gabinete, Alberto Fernández, confirmó que Kirchner no buscará la reelección en las elecciones presidenciales de octubre, agregando que quien lo hará será su esposa, la senadora Cristina Fernández, como representante del "Frente para la Victoria" (FPV - Provincia de Buenos Aires).

Cristina Kirchner

La mandataria Cristina Fernández asumió la presidencia el 10 de diciembre de 2007, sucediendo a su esposo Néstor Kirchner, con el reto de continuar profundizando la recuperación económica precedente y la conquista de los derechos sociales para todos los ciudadanos. La representante del Partido Justicialista fue la primera mujer de la historia argentina en ser elegida para la primera magistratura y la segunda en acceder al cargo. Ese hecho, unido al abrumador 45,9 por ciento de los votos positivos en primera vuelta con el que fue electa, demuestra su popularidad y las esperanzas que el pueblo depositó en ella, tras un pasado reciente marcado por cruentas dictaduras militares seguidas del costo de las nefastas recetas neoliberales en los años noventa del siglo anterior. El modelo que se estructura en Argentina, busca el crecimiento económico en consonancia con políticas sociales inclusivas en la educación, la salud, la vivienda y otras necesidades populares. Con este objetivo, son múltiples los programas desarrollados en las diversas ramas de la vida social y económica.

Durante su presidencia, Cristina Fernández continuó con la política de derechos humanos del Presidente Néstor Kirchner (2003-2007), que se había caracterizado por

¹⁷⁹ VENTURA Adrián, "Fueron anuladas las leyes del perdón". En *Diario La Nación*. Miércoles 15 de junio. Buenos Aires. 2005.

promover la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, la política de derechos humanos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, ha sido uno de los aspectos centrales de sus presidencias. La misma, en general, contó con un abierto apoyo de varias organizaciones de derechos humanos como las *Madres de Plaza de Mayo* y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, e inversamente ha sido objeto de fuertes críticas por parte de las asociaciones que defienden el accionar de las fuerzas armadas durante la dictadura, así como por los principales partidos de oposición.

De luto, con un collar de perlas adornando la cicatriz en el cuello de su reciente operación de tiroides y con una imagen de Eva Perón a sus espaldas, amparándola. Cristina representa claramente la naturaleza de la raza política argentina. Con una escenografía muy estudiada para realizar sus diversos anuncios, Cristina Fernández de Kirchner se apropia del icono de Evita sin reparo alguno. En sus discursos televisados siempre aparece su retrato. En realidad hay dos imágenes, según sea el tono de la alocución. Si es una noticia de la que el pueblo debe alegrarse, aparece una Evita dulce y sonriente. Cuando ataca a alguien o anuncia recortes, la imagen es seria y enérgica. La Evita de la nacionalización sonríe bondadosa.¹⁸⁰ En su primer mandato estuvo más tranquila. Pero parece perder el sentido de la medida a partir del funeral de Néstor. Se convierte en la viuda de Argentina. Arrasa en las elecciones. Cristina ya no se saca el luto. Se intuye que le ha rendido mucho ser viuda¹⁸¹. Cada día estrena un vestido negro para interpretar ese “papel” de madre viuda responsable de la crianza y educación de todos sus hijos: los argentinos.



¹⁸⁰ **GUTIERREZ Alfredo**, “Las dos caras de Evita que cambian de acuerdo al discurso de Cristina”. En *Diario Clarín*. 12 de marzo. Buenos Aires. 2012.

¹⁸¹ **IRIGARAY Juan Ignacio**, “El efecto funeral impulsa la imagen de Cristina de cara a las elecciones”. En *Diario El Mundo*. 31 de octubre. España. 2010.

II.5.1.2) Conclusiones Provisionales: UN TEATRO SIN TEATRO

Como veíamos es a partir de los años 90 y con mayor fuerza en los inicios del nuevo siglo donde se profundiza el fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro que observamos en la década anterior, acentuado por el auge de la mediatización que interviene todo aquello que se cruza en su camino. Para desempeñarse socialmente hay que saber “actuar”: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada¹⁸², especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización*, teatralidad social o como ya mencionamos, sociedad del espectáculo. También en el medio teatral argentino, de *farandulización* social o política. Se trata, en realidad, de expresiones de trans-espectacularización: todo se ha *espectacularizado*. La teatralidad derramada en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales) gana una teatralidad des-definida, la liminalidad entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes.

Cómo bien hemos podido discernir y tal como anticipábamos al inicio del capítulo, los acontecimientos sociales, políticos y económicos de los últimos 30 años de la historia argentina, colaboran para con el desborde y extensión de la teatralidad por fuera del teatro. Los referentes políticos son cada vez más pobres en cuanto a contenidos, y más ricos en cuanto a sus propagandas con impacto visual, sostenidas discursivamente con argumentos endebles, vinculados a las políticas de mercado. Los políticos ya no nos cuentan lo que desean hacer para cambiar la realidad, nos dicen lo que queremos escuchar, gracias a sus asesores, las estrellas de la era de la “*espectacularización de la política*”, que estudian a fondo este aspecto de la demanda. Nadie que quiera ganar una elección en el siglo XXI puede prescindir de esta nueva rama de especialistas en “vender” a los candidatos, devenidos en meros “productos” del marketing político.

La televisión como medio masivo tiende a enfocar la política desde una perspectiva centrada en la lógica del consumo y el espectáculo. En el lente de la TV, la vida de la *polis* se reduce a la escenificación dramatizada de un seleccionado conjunto de imágenes y símbolos de poder que resultan elocuentes y representativos. El filtro de espectacularidad que la cobertura televisiva aplica al mundo electoral y de la gestión

¹⁸² **GEIROLA Gustavo**, *Teatralidad y experiencia política*. Ediciones Gestos. California. 2000.

pública genera en el sistema político una suerte de representación teatralizada de sus principales roles. El dirigente se convierte en un “actor” de la arena mediática que cumple un papel determinado no tanto por las necesidades de su agrupación partidaria como por las exigencias del medio en cuestión. La política-espectáculo rechaza las argumentaciones de fondo o técnicas y privilegia la puesta en escena en toda su dimensión formal; la sustancia del mensaje pierde el primer plano a manos de la *performance* de los mensajeros. El fundamentado “qué decir” de la política deja su lugar al impactante “cómo decir” de la televisión y los nuevos dispositivos.

La sospecha de las palabras definida anteriormente, empieza a sustituirse ahora por una sospecha hacia la compleja imagen emitida por los medios espectaculares de comunicación y entretenimiento. José A. Sánchez aclara que el convencimiento de que esos medios no restituían la realidad quedan neutralizados por la fascinación que sus construcciones de realidad producen. En este contexto la concepción que más circula sobre lo real es: la realidad es la ficción dominante. Al inicio del capítulo nos preguntábamos qué sucedía entonces en el campo del arte cuando la vida usurpa sus propiedades esenciales y el teatro se ve obligado a redefinirse y repensar la especificidad de su lenguaje para recuperar lo que le pertenece. El escritor Cesar Aira en un artículo reflexionaba al respecto:

La función social del artista, y su deseo más profundo, es hacer realismo. No me refiere al viejo realismo positivista, chivo expiatorio o enemigo útil de todo vanguardismo, sino al realismo siempre nuevo y distinto, siempre en estado de nacimiento, que es el estímulo y punto de partida de la vocación del escritor. Lúkacs lo describió bien, hablando de Balzac o de Tolstói: no es la posición del que ve desde afuera la realidad, sino la del que se ha instalado en el núcleo que la genera, y habla y actúa desde allí.¹⁸³

La reflexión de Aira gira en torno a cierta dificultad correspondiente a nuestros tiempos donde es casi imposible inventar nuevos realismos cuando el vínculo creativo entre lo real y el artista se percibe roto, en tanto la simultaneidad, el instante constante que se presenta como temporalidad dominante en nuestras sociedades contemporáneas, comprime el tiempo hasta hacerlo desaparecer. El arte como la Historia se hacen con tiempo, y según el autor nos hemos quedado sin los dos. Sin esa confluencia de Historia

¹⁸³ AIRA César, “El dandi con un solo traje”. *Babelia, El País*. Edición digital. España. 2002.

y arte que llamamos realismo. Pero si nos remitiéramos a los hechos de la escena argentina mencionados y desarrollados anteriormente ¿podemos sostener que es del todo acertado dicho presupuesto? ¿Acaso no es posible considerar nuevos vínculos entre lo real y los artistas? ¿El arte es siempre artificio? ¿Podemos seguir sosteniendo esto en la época del hiperrealismo, de los cruces genéricos e interdisciplinarios? Estamos convencidos, y la historia de los últimos 30 años así nos lo demuestra, que lo real ha ido instalándose en la escena teatral nacional de forma progresiva. ¿Una nueva forma de realismo? ¿Un neorrealismo?

Real o realidad y realismo no son lo mismo, lo sabemos. Y en todo esto es la realidad misma la que se instala. Está claro que el siglo XXI es espectáculo. Que sí, que es más que eso, cierto. Pero es espectáculo. Todo es espectáculo, objetará alguien. Pues no. Nos gusta pensar que no todo. Que no lo es una pequeña reunión, ni una visita a una habitación. Que menos que menos el diálogo entre dos personas. Que sí es espectáculo el teatro. Sí. Pero también puede no serlo, o no del todo. A partir del recorrido realizado hasta aquí creemos que se hace posible advertir sobre evidentes esfuerzos por parte de un sector de *teatristas* argentinos interesados en reconstruir ese vínculo creativo con lo real.

En una sociedad saturada de limitaciones, mentiras y representaciones, este sector del teatro argentino, como la visión del mundo que proyecta, parte de una aceptación del carácter irremediamente falso de toda representación y de una aceptación a las condiciones adversas. De esta falsía girando a velocidad creciente y de esta imposibilidad de producción a gran escala, nace una verdad poética con la suficiente realidad como para proyectarse más allá del escenario. Esta verdad poética, esta dramaturgia se asienta en la experiencia intensificada de lo real que otorga una especial valoración de la propia experiencia, con particular atención en la exploración de las aristas íntimas del yo. El actor atraviesa todos los materiales de la escena con su nerviosidad, con sus posibles corporales, desde donde el material dramático sea autobiográfico o no es intervenido por la condición real del actor en tanto sujeto, es decir por su corporeidad, por su Historia, habilitando una experiencia de intimidad de la cual el espectador también participa activa y físicamente, con su corporeidad y con su Historia.

Así se tensiona la relación tradicional entre la realidad de la representación y la realidad representada o mejor dicho presentada: en este tipo de experiencias una hace referencia a la otra a través de la figura del actor en tanto performer y del espectador en tanto participe activo de dicha experiencia. De esta forma el teatro y lo real renuevan sus vínculos, ubicando ahora su horizonte en el de las prácticas de intimidad del hombre contemporáneo. El teatro argentino de los últimos años —aunque menos atravesado que el europeo por la sofisticación de las nuevas tecnologías— impulsa al espectador a experimentarse, a reflexionar sobre su propia corporalidad, sobre sus formas y hábitos perceptivos, sobre sus gustos adquiridos e impuestos, sobre su manera de vincularse emocional y críticamente con el teatro y, a través del teatro, con el arte en sí mismo y con la vida.

El arte, empeñado por recuperar y establecer un diálogo con lo real y ante la necesidad de no resignarse a aceptar pasivamente los modos dominantes de construir la realidad, consolida su capacidad de resiliencia. Atravesadas las crisis y periodos de dificultad socio económica propios del corralito o del desfile presidencial vivido en los primeros años del nuevo siglo, el teatro en Argentina consolida su capacidad de construcción en tiempos de adversidad. Sobre esto comenta Dubatti:

Si no tengo un mango de producción, puedo hacer teatro igual. Televisión, no. Cine, tampoco. El teatro se lleva muy bien con un fenómeno cultural argentino antiquísimo que es lo que se llama la riqueza de la pobreza, el tomar la precariedad como condición estética de producción artística. Y justamente, si en algo se diferencia el teatro argentino de otros teatros es en que está sustentado en el deseo, no por los subsidios. Aquí se hace de necesidad virtud; se encuentra potencia estética en una producción mínima; se explotan las más grandes ideas casi con ninguna producción. En nuestro modelo teatral se halla, con elementos mínimos de producción, la mayor potencialidad artística.¹⁸⁴

En esta dirección y considerando el recorrido realizado hasta aquí, sostenemos que el teatro argentino de la postdictadura (1983-2009), es un periodo en el que la tendencia se inclina hacia un arte de contornos más amplios y difusos, que ya no es, o por lo menos no sólo, reproducción o reflejo de la realidad, de la vida, de un texto; sino

¹⁸⁴ **MARTYNIUK Claudio.** Entrevista a Jorge Dubatti. “El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción”. *Diario Clarín*. 5 de marzo. Buenos Aires. 2006.

y sobre todo producción de lo real, de la vida, de lo social, situación que convierte a la Argentina en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes.

Como se puede apreciar a través de las diferentes experiencias teatrales citadas anteriormente, en el caso del teatro el movimiento va de una *representación* (y de un texto dramático) construida sobre el verosímil de la cuarta pared, donde se recrea la realidad extrateatral en un universo ficcional cerrado cuya realidad suspende la realidad material de la propia escena; pasando por una *presentación* (y no siempre de un texto dramático; o en todo caso esté como resultado del acontecer escénico) que desarticula la ficción y sus formas tradicionales del conflicto, la trama y el personaje a partir de una fuerte experimentación acentuada en las posibilidades del cuerpo del actor y en el desarrollo posterior de una dramaturgia de actor y una dramaturgia de director que desea proclamarse como realidad auto suficiente; llegando hasta un teatro que tematiza su vínculo con la realidad, entendida como las formas estéticas de hacer, de ser y habitar el mundo del hombre ordinario en su intimidad, como un proceso de mutuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía realidad/ficción, con el fin principal de recuperar la condición de acontecimiento del hecho teatral, que se le había arrebatado. Esta última tendencia se ha ido instalando en la escena teatral argentina de los últimos años, donde se advierten algunas experiencias teatrales que confían en levantar acta de lo real, redescubriendo múltiples ámbitos de lo cotidiano, lo relacional, el mundo de la naturaleza, lo político y lo social.

El haber analizado estos sucesos performativos como procesos espaciales y temporales específicos, lo que requirió que dichos fenómenos sean también abordado desde una perspectiva historiográfica que nos permitiera atender al contexto específico donde los mismos se desarrollan, nos habilita ahora a visualizar como las prácticas escénicas argentinas (compartiendo algunos elementos culturales y un pasado histórico traumático con el resto de Latinoamérica), se asumen como estrategias singulares de resistencia frente a los modelos dictatoriales y represivos del pasado y frente a la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes y sus males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. Definiendo una constante búsqueda dentro del arte y especialmente en el desborde de sus límites, de subjetividades emancipadoras desde donde hacer visibles los traumas del cuerpo social “nacional” y “latinoamericano” condenado a la invisibilidad y al silencio.

Siguiendo la lógica de Aira, las **Dramaturgias de lo real**, suponiendo uno de los nuevos realismos que evidencian en Argentina el vínculo aun posible entre el artista y lo real, y el ciclo BIODRAMA en tanto referente y objeto de estudio de nuestro trabajo, se presenta como un claro ejemplo de la problemática desarrollada, proponiéndose reflexionar sobre esto: en un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestra memoria, nuestro tiempo? Si sostenemos la idea de que estas **Dramaturgias de lo real** en tanto experiencias de intimidad, en tanto lugar de memoria que goza de un aquí y un allí específico, y por medio del cual se le permite al sujeto recuperar la historia, la escena, la experiencia desde donde establecer un vínculo con el otro y desde donde plantear alternativas a los modos contemporáneos de construir subjetividad, podremos atribuirle la capacidad de sanación que entendemos dichas prácticas dramáticas ejercen sobre las identidades en peligro de desintegración.

¿Es posible un teatro sin teatro? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia, y con la intención de ahondar sobre el planteo en cuestión es que a continuación abordaremos el análisis de las piezas resultantes del ciclo, como también el impacto que dicha experiencia tuvo en los lenguajes de los artistas involucrados, donde sus posteriores propuestas escénicas se presentan como fuertes coletazos de esta invasión de lo real en la escena argentina contemporánea.

Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, íntimos construyen la Historia, aquella que veíamos se percibe amenazada por el instante y la simultaneidad de las sociedad contemporáneas. Historia que hace posible recuperar el vínculo entre el artista y lo real ante la consciencia del espacio teatral como experiencia de intimidad. Ante la consciencia del cuerpo como espacio en donde se inscriben los fenómenos políticos, económicos, sociales e ideológicos. Historia que habilita la experiencia desde donde lo otro sigue siendo pensable y posible. Lo otro. Lo real. La experiencia siempre transformadora de un teatro sin teatro.

CAPÍTULO III:

CICLO BIODRAMA

Estrategias de escenificación

III.1) CONSIDERACIONES PRELIMINARES

III.2) VIVI TELLAS Y SU PROYECTO TEATRAL BIODRAMA

III.3) CICLO BIODRAMA: SOBRE LA VIDA DE LAS PERSONAS

III.4) BIODRAMA: ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN

III.4.1) BIODRAMA I

III.4.2) BIODRAMA II

III.4.3) BIODRAMA III

III.4.4) BIODRAMA IV

III.4.5) BIODRAMA V

III.4.6) BIODRAMA VI

III.4.7) BIODRAMA VII

III.4.8) BIODRAMA VIII

III.4.9) BIODRAMA IX

III.4.10) BIODRAMA X

III.4.11) BIODRAMA XI

III.4.12) BIODRAMA XII

III.4.13) BIODRAMA XIII

III.4.14) BIODRAMA XIV

III.4.15) BIODRAMA XV

III.5) CONCLUSIONES PROVISIONALES: FICCIÓN Y REALIDAD A LA

PALESTRA

III.1) CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Pese a que considerando el carácter efímero, irreproducible, no transmisible, fugaz, transitorio que supone la «*realización escénica*»; y coincidiendo con las reflexiones de Fischer Lichte donde refiere a que cualquier descripción lingüística, cualquier interpretación, cualquier intento de entender la realización escénica a posteriori, contribuye a la producción de un texto que sigue sus propias reglas y que se aleja de su punto de partida, el recuerdo de la realización escénica; entendemos que el hecho de no poder acceder a su materialidad específica no supone un impedimento para que dichos fenómenos permitan abordarse desde su documentación. Por el contrario, y como bien recordara la misma investigadora alemana, precisamente su documentación será la condición para que se pueda hablar de ella en tanto fenómeno de carácter efímero y único. Comenta Fischer Lichte al respecto:

Desde el giro performativo en los años sesenta el teatro y el arte de acción y de la performance han desarrollado gran cantidad de procedimientos que se proponen centrar la atención en la producción performativa de la materialidad en la realización escénica y que destacan y subrayan, tanto en la práctica como en el laboratorio de investigación, diversos factores clave y diversos modos de ejecución. (Fischer Lichte:2011:157)

Abordar las **Dramaturgias de lo real** desde una experiencia teatral específica como lo supone el Ciclo BIODRAMA, nos permitirá profundizar sobre un conjunto determinado de «*estrategias de escenificación*» por medio de las cuales se produce (o al menos para ello están pensadas) la materialidad de los acontecimientos que entendemos le corresponde a estas prácticas en tanto realización escénica. La preparación de una realización escénica, según la autora, debe diferenciarse claramente de la ejecución de la realización escénica, en tanto la primera supone las decisiones tomadas, los elementos teatrales que aparecerán, la forma, el momento y el lugar en que lo harán, como también las especificaciones que se establecen respecto a la percepción del espectador; la segunda refiere a lo que realmente sucede, en tanto lo relevante de la realización escénica siempre será definido por el bucle de retroalimentación autopoiético. Estas estrategias de escenificación que atraviesan la tarea de todos los involucrados en el proceso creador, permiten ser abordadas desde una serie de factores que permiten observar el proceso específico de generación que lleva a cabo la realización escénica. A saber: CORPORALIDAD-ESPACIALIDAD-SONORIDAD-TEMPORALIDAD.

Estos factores serán las líneas estructurales que consideraremos, no en tanto unidades autónomas sino más bien privilegiando el diálogo entre ellas; a partir del cual abordaremos las realizaciones escénicas que participan del Ciclo BIODRAMA. Por medio de ellas será posible reconstruir y conocer las estrategias de escenificación utilizadas, las cuales pondrán de relieve las singularidades de estas **Dramaturgias de lo real**, en tanto acontecimientos estéticos. Concibiendo la «*escenificación*», tal como se mencionó en la introducción de este trabajo, como una situación abierta por definición, en tanto nunca es predecible lo que acontecerá realmente, como proceso de planificación, ensayo y establecimiento de estrategias por medio de las cuales se genera la materialidad performativa de la realización escénica; creemos que el conocer y reconocer las estrategias de escenificación que participan en su materialidad, es un camino posible vías a comprender los procedimientos, formas, supuestos, y carácter que definen la tarea de los involucrados en el hecho teatral (actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, iluminadores, vestuaristas, etc.), en tanto encargados de encontrar nuevos modos y procedimientos que permiten en los escenarios actuales el «*reencantamiento del mundo*», a la vez que (re)definir una práctica teatral y un género en relación a las particularidades culturales de la época actual.

III.2) VIVI TELLAS Y SU PROYECTO TEATRAL BIODRAMA

Egresada de la *Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano* y de la *Escuela Municipal de Arte Dramático*, Vivi Tellas irrumpió en el paisaje teatral porteño de mediados de los 80 con el *Teatro Malo*, un ciclo de investigación compuesto por la puesta en escena de tres obras de Orfeo Andrade (*El esfuerzo del destino* (1987), *El deleite fatal* (1988) y *La marquesa Sobral*(1989)), un dramaturgo tan secreto como irrepresentable. Innovadora y desconcertante, esa primera experiencia marcó la dirección que seguiría su trabajo: la exploración de los límites de la práctica y la institución teatral. Entre los aportes de una trayectoria vasta y variada, Tellas acercó el teatro al campo del arte contemporáneo (*Homenaje a Xul Solar*, de 1989, en la Bienal de Arte Contemporáneo de San Pablo), puso en escena a John Cage en el *Teatro Colón* (*Europera V*, de 1995), exhumó la olvidada teatralidad de Roberto Arlt en la *Biblioteca del Centro Cultural Rojas* (*Los fracasados del mal*, de 1992) y propuso una nueva lectura de *La casa de Bernarda Alba* (2002) en la sala *Martín Coronado del Teatro San Martín*. En el 2000, con *El precio de un brazo derecho* (una investigación sobre el mundo del trabajo donde un obrero arreglaba el piso del escenario a tiempo real), su perspectiva de la experiencia teatral emprende un proceso de radicalización que desembocará en el *Proyecto Archivos*, un ciclo de teatro documental que hasta la fecha incluye las obras: *Mi mamá y mi tía* (2003-2004) “teatro de familia” interpretado por su madre y su tía reales, *Tres filósofos con bigotes* (2004-2006) un ensayo sobre las relaciones entre el pensar y la vida personal interpretado por tres profesores de filosofía de la *Universidad de Buenos Aires*, *Cozarinsky y su médico* (2005-2006), un frente a frente entre el reconocido cineasta y escritor y su médico clínico, el doctor Alejo Florín, *Escuela de conducción* (2006-2007-2008), dos profesores de la escuela de conducción del A.C.A. y la única empleada de la escuela salen a escena para desplegar las extrañas relaciones que se establecen entre las personas y los autos en una gran ciudad contemporánea como Buenos Aires, *Mujeres Guía* (2008) donde tres mujeres guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un espectáculo para extraños, *Disc Jockey* (2008), dos de los DJ más experimentados de Buenos Aires, salen a escena y cuentan en qué consiste pasar música y hacer bailar a la gente; *Rabbi Rabino* (2011- Nueva York) en donde juega en el escenario con las autobiografías de dos rabinos conservadores; y por último *La bruja y su hija* (2012) trabajo que montó a partir del libro *Manual práctico de las manifestaciones espiritistas* y que integró la segunda edición del ciclo *Proyecto Manual* del *Centro Cultural Ricardo*

Rojas. Para Tellas este proyecto le permite indagar sobre la intimidad como centro de su trabajo. En estos trabajos documentales donde busca la teatralidad fuera del teatro, ha trabajado con personas comunes y con los mundos reales a los que pertenecen bajo la premisa de que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes.

La misma voluntad de innovación anima sus intervenciones institucionales, tan relevantes como sus trabajos de dirección. Vivi Tellas fundó y dirigió el CET (*Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires* con sede en el *Centro Cultural Ricardo Rojas*); allí concibió y coordinó durante seis años (1995-2000) el *Proyecto Museos*. Como una especie de curadora de teatro o de productora-investigadora, Tellas ideó el *Proyecto Museos* en el que los directores dentro de un concepto inspirador a partir del espacio y el imaginario de un museo no artístico de la ciudad debían armar una obra propia. En ese marco se presentaron trabajos de Paco Giménez quien abordó el Museo de la Policía; Helena Tritek, el Museo de Ciencias Naturales; Pompeyo Audivert, el Museo Histórico Nacional; Rafael Spregelburd, el Museo Penitenciario; Mariana Obersztern, el Museo Odontológico; Miguel Pittier, el Museo del Dinero; Federico León, el Museo Aeronáutico; Eva Halac, el Museo de Telecomunicaciones; Cristian Drut, el Museo Nacional Ferroviario; Emilio García Wehbi, el de la Morgue Judicial; Cristina Banegas, el Museo de Farmacobotánica; Rubén Szuchmacher, el del Ojo; Beatriz Catani, el Museo Criollo de los Corrales; Luciano Suardi, el Museo Tecnológico, y Alejandro Tantanián, el Museo de Armas de la Nación.



Vivi Tellas. Imagen de su tarjeta personal

Desde marzo de 2001 hasta marzo de 2009 se desempeña como directora de la *Sala Sarmiento del Complejo Teatral Buenos Aires*. En ese espacio de Avenida Sarmiento 2715 (junto al Zoo) logró convocar el interés de artistas y espectadores. Sin duda fue un gran desafío, ya que “la Sala del Zoológico”, como se la conoció durante años, no lograba integrarse a un circuito artístico, sobre todo por la falta de un proyecto que definiera su perfil. Las funciones de *Cachetazo de campo* (2001), de Federico León, y *Tanta mansedumbre* (2001), de Analía Couceyro, promovieron un despegue interesante en este sentido. Pero fueron otras dos experiencias las que posibilitaron a Tellas comenzar a definir BIODRAMA. Una primera a partir de un trabajo que realizó Federico León para *Proyecto Museos*. Él trabajó sobre el Museo Aeronáutico y presentó ese lugar a través de una persona. Esto le pareció a Tellas muy atractivo y, a la vez, muy conflictivo en relación con lo documental, la ficción, la verdad, lo teatral. Empezó entonces a generarse una reflexión que luego proyectó en un espectáculo que dirigió, *El precio del brazo derecho* (2001) donde se trabajaba el tema laboral a partir de experiencias personales.

La segunda influencia la aportó la Bienal de Venecia, encuentro internacional de arte contemporáneo que se celebra cada dos años en Venecia, cuyo tema central fue, en el año 2001: La humanidad. Allí Tellas reconoce que se encontró con una verdadera puesta en escena de la humanidad, a partir de un fuerte cruce de disciplinas artísticas. Fue, en palabras suyas, “... muy emocionante ver este cruce del arte con la vida, esta posibilidad de mirar un poco qué pasa, cómo somos, cómo es tu vida, qué hiciste de ella y cómo eso participa de la historia”. Así se consolidó una idea: cualquier persona tiene una historia que podría ser disparadora, que podría ser revisada. Y también apareció una pregunta: ¿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 esto crea y coordina el Ciclo BIODRAMA, ciclo de experimentación teatral que iniciará en el año 2002 y culminará en el año 2009. La misma Vivi Tellas declara que la primera motivación generadora de este 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, como vimos en el capítulo anterior, la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre cómo surge la idea del ciclo, la misma Vivi Tellas comenta:

Hace un año y medio que dirijo el teatro Sarmiento donde propuse que se convirtiera en un centro de investigación teatral. Estuve el año pasado trabajando sobre el teatro mismo, poniéndolo en condiciones y dándole el perfil que me parecía debía tener un lugar de investigación. Para este año propuse a Kive Staiff el proyecto que se llama “Biodramas, biografías escenificadas” con el intento de investigar lo documental en teatro, un género que pertenece al cine, pero que interesaba hacerlo en un escenario. Diseñé 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 está 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.¹⁸⁵

Finalmente el ciclo se compone de los siguientes 15 espectáculos:

- ***Barrocos Retratos de una Papa***, con dirección de Analía Couceyro (2002)
- ***Temperley***, de Luciano Suardi y Alejandro Tantanian (2002)
- ***Los ocho de Julio***, de Beatriz Catani y Mariano Pensotti (2002)
- ***¡Sentate! Un zoostituto***, de Stefan Kaegi (2003)
- ***El aire alrededor***, de Mariana Obersztern(2003)
- ***La forma que se despliega***, de Daniel Veronese (2003)
- ***Nunca estuviste tan adorable***, de Javier Daulte (2004)
- ***Squash***, de Edgardo Cozarinsky (2005)
- ***El niño en cuestión***, de Ciro Zorzoli (2005)
- ***Budín Inglés***, de Mariana Chaud (2006)
- ***Salir lastimado (post)***, de Gustavo Tarrio (2006)
- ***Fetiché***, de José María Muscari (2007)
- ***Deus ex Machina***, de Santiago Governori (2008)
- ***Proyecto Archivos: Disc Jockey, Mujeres Guía, Tres filósofos con Bigotes y Escuela de conducción*** de Vivi Tellas (2008)
- ***Mi vida futura***, de Lola Arias (estrenado fuera del ciclo en 2009)

¹⁸⁵BAYER María, “Ya tuvimos bastante violencia” Entrevista a Vivi Tellas. En *El interpretador, literatura, arte y pensamiento* N° 28. Septiembre. Buenos Aires. 2006

Sobre cómo fue programado el ciclo y cómo fue la convocatoria de los directores, Vivi Tellas manifiesta la incorporación de un universo teatral complejo, múltiple, que queda reflejado en este ciclo por el convivio tanto de lenguajes disímiles, como de referentes consagrados y nuevas figuras que comparten este espacio de experimentación :

Cada año elegimos con Kive Staiff los directores. Yo lanzo una propuesta y la discutimos. Directores que a veces están cerca del proyecto o que su trabajo algunas veces cruza lo biográfico o que están en esa búsqueda de por sí o a veces no, este año los que están más en la ficción construida pero que pueden trabajar más desde una imagen, en este caso, una biografía. O a veces, generacional. Un año pensé en los más recientes directores: Mariana Chaud, Gustavo Tarrío que están como madurando en su trabajo. Años anteriores fue con gente más consolidada en su trabajo como Veronese o Luciano Suardi o Mariana Obersztern. Elijo primero al director y después se va como trabajando. Yo siempre me ofrezco como interlocución, estar un poco al servicio del director para charlar qué es mejor, si tienen dudas o si están entre elegir una cosa o la otra. Y también veo cómo van. El proyecto tiene muchas partes para investigar. Hay un texto que desarrollé como el encuadre del proyecto: elegir a una persona viva, pero también hacerse preguntas acerca del destino, de quién es, a quién le pertenece la vida, si es a quien la vive, a quien la mira, los golpes de timón de la vida, esas vidas que de golpe cambian totalmente de rumbo, de qué depende, si es una circunstancia histórica, política. La autoría, un conflicto que yo veo como muy contemporáneo. Vamos buscando a ver dónde tocan más notas, dónde el proyecto se exprime bien. A mí me gusta eso, que agarren y lo expriman, si quieren cuestionarlo, que lo cuestionen también escénicamente. Que tomen un camino profundo de algo. Es un lugar de prueba para ellos, saliendo un poco de su camino artístico. (Bayer:2006)

III.3) CICLO BIODRAMA: Sobre la vida de las personas

En un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? BIODRAMA se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados construyen la historia. ¿Es posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma inevitablemente en ficción? Ficción y verdad salen a la palestra y se proponen en tensión en esta experiencia.

Algunos misterios a explorar:

-el devenir

-la transformación de los deseos en hechos

-la desilusión

-las marcas definitivas

-el destino

-el accidente y la casualidad

-los límites

-la norma y la excepción

-las relaciones

-lo individual y lo social

-los cambios (adaptación o resistencia)

-el paso del tiempo

Todos estos fenómenos hacen de la vida, de toda vida, un material dramático. ¿Cuál es la brújula, el signo, el camino de cada persona? ¿Qué es lo que marca el destino de un sujeto, y cuáles son sus límites? Y por fin: ¿cómo un director de teatro transforma ese material en un hecho artístico? ¿Es posible?

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO:

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 sujeto elegido este vivo permite que el director pueda trabajar con él 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 más “teatrales” (actores, texto dramático, etc.).

La idea es estrenar los proyectos con continuidad de modo que puedan apreciarse las distintas miradas, abordajes y estéticas que el mundo de cada director proyectará sobre la misma idea.

III.4) BIODRAMA: ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN

III.4.1)BIODRAMA I:

*Barrocos retratos de una papa*¹⁸⁶, el experimento inaugural del ciclo BIODRAMA, proponía un acercamiento escénico a algunos aspectos de la vida de la artista plástica Mildred Burton. El juego entre la Burton verdadera (en vídeo) y la ficcional (interpretada por la actriz Mirta Bagdasarian) intentaba cuestionar, a través del humor, la idea misma de la representación y de la vida. Sobre cómo surge la propuesta de Vivi Tellas, la misma directora Analia Couceyro¹⁸⁷(1974, Buenos Aires, Argentina) comenta sobre lo ajustado y la literalidad de su propuesta con respecto al proyecto:

¹⁸⁶ FICHA TÉCNICA

Creación Colectiva.

Intérpretes: Mirta Bogdasarian, Javier Lorenzo, Susana Pampín

Participación especial en vídeo: Mildred Burton, Javier Acuña.

Asistencia Artística: Flor Noya Dive.

Realización de vídeo: Albertina Carri.

Musicalización: Adriana Irigoyen.

Iluminación: Alejandro Le Roux.

Escenografía y vestuario: Gabriela Fernández

Dirección: Analia Couceyro

Fecha de estreno: abril de 2002.

¹⁸⁷ En 1991, poco antes de terminar su secundario, Analia se sumó a las huestes de una movida Under que daba sus últimos coletazos antes de integrarse a la televisión o disolverse como movimiento. *Los Melli, las Hermanas Nervio* y el trío que formaban Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese funcionaron como sus referentes inmediatos. En esa época ella integraba su propio terceto, *Las bergamotas sin ombligo*, en donde escribía sus propios textos con un grado de euforia que ella misma reconoce al recordar que lo hacía durante las horas de clase y los recreos, junto a una compañera fiel a las noches del Parakultural. Más tarde se unió a los *Matches* de Improvisación que Mosquito Sancineto¹⁸⁷ comandaba en el Centro Cultural Rojas y recién entonces llegó la formación sistemática en el *Sportivo Teatral* de la mano de Ricardo Bartís. A los 21 años ganó el premio Trinidad Guevara¹⁸⁷ como revelación (1996), por su interpretación en *El Corte*, dirigida por Bartís en el Teatro Cervantes. En 2001 el premio a la mejor actriz en el festival de Portobello (Londres) por *El sur de una pasión*, en 2002 el Premio Clarín¹⁸⁷ por *Dedos, el musical*, y en el 2003 el Premio Teatro del Mundo¹⁸⁷ a la mejor actriz de teatro por *Donde más duele*, y el Premio Clarín a la mejor actriz de cine por *Los rubios*, además de numerosas menciones.

Integró el elenco de *El Puente* (1998), de Carlos Gorostiza, bajo la dirección de Daniel Marcove. Luego se puso en la piel de la joven Ifigenia en la tragedia griega *Ifigenia en Aulide* (2000), dirigida por Rubén Szchumacher. Sus últimas actuaciones en teatro fueron: *Medea* (2009 - Dirección: Pompeyo Audivert), *Galileo Galilei* (2009- Dirección John King), *Paisaje después de la batalla* (2009 - Dirección: Mónica Viñao), *La libertad* (2007- Dirección: Alejandro Tantanian, en Mannheim, Alemania), *Enrique IV* (2005 - Dirección: Rubén Szumacher), *Donde más duele* (2003- Dirección: Ricardo Bartís), *La belle captive*, (2003- Dirección: John King), *Dedos, el musical* (Dirección: Alejandro Tantanian). Su primer trabajo como directora de teatro fue *La movilidad de las cosas terrenas* (*Sportivo Teatral*, 2000), adaptación de María Estuardo, de Friedrich Schiller. A *La movilidad de las cosas* le siguieron *Tanta mansedumbre* (2001, *Sportivo Teatral*), *Carra de cuero*, de Helmut Krausser (2001- Instituto Goethe), *Barrocos retratos de una papa*, primera obra del ciclo Biodrama en el Teatro Sarmiento y en 2007 y 2008 *Casa de citas* en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Es titular de la Cátedra Actuación II del IUNA, y se desempeña como docente de talleres y seminarios.

Al ser el primero, me ajusté a la propuesta. Se trataba de contar la vida de “una persona argentina viva”. En los Biodramas que siguieron esto no fue tan estricto, pero en ese momento se planteó así. Después, en el ciclo hubo otra clase de experimentaciones con la realidad, muy variadas.¹⁸⁸

La directora detectó bajo la consigna del ciclo, en primera instancia dos posibles peligros con los que se enfrentaba: caer en el homenaje, quería evitar la solemnidad, y que la persona elegida no fuera totalmente consciente del procedimiento, situación que le hubiera parecido inadmisible. La persona para este BIODRAMA fue finalmente la artista plástica Mildred Burton quien nació en Paraná, Entre Ríos, y luego se radicó en Buenos Aires, donde vive actualmente en su casa taller de La Boca, rodeada de diecisiete perros y una tortuga.

Durante los meses de noviembre y diciembre de 2001, en medio de las revueltas sociales y los cacerolazos, la crisis político económica que azotaba a lo alto y a lo ancho del país se acentuaba día a día. Así lo demostraban los titulares que encabezaban a diario los principales periódicos: “Cada día en Argentina hay 2.000 nuevos pobres.”¹⁸⁹, “Los conflictos sociales: graves episodios en dos provincias. Tensión en Rosario por intentos de saqueo a supermercados.”¹⁹⁰, “Saqueos, muertos y cacerolazos. Y el fin de Cavallo”¹⁹¹. En este contexto el equipo de trabajo de Couceyro realizó cuatro entrevistas con Mildred, en su casa, donde tomaron registro de sus anécdotas y comentarios con respecto a las diferentes etapas de su vida. También registraron en videos las inauguraciones de sus instalaciones en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro Cultural Recoleta.

La notación de la experiencia consta finalmente de un prólogo y cuatro escenas, además de seis intervenciones cortas de video, que sirven de presentación y cierre de las escenas. Estas intentan traducir algo de la visión de Mildred de diferentes etapas de

¹⁸⁸ **Anónimo**, Entrevista a Analia couceyro. *Revista Digital Territorio Teatral* N° 3. Septiembre. 2008. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n3_05.html

¹⁸⁹ **QUIROGA Annabella y MUSCATELLI Natalia**, “Cada día en Argentina hay 2.000 nuevos pobres”. En *Diario Clarín*. 23 de noviembre, Buenos Aires. 2001.

¹⁹⁰ **LUQUE Ricardo**, “Los conflictos sociales: graves episodios en dos provincias. Tensión en Rosario por intentos de saqueo a supermercados”. En *Diario La Nación*. 15 de diciembre. Buenos Aires. 2001.

¹⁹¹ **GRANOVSKY Martín**, “Saqueos, muertos y cacerolazos. Y el fin de Cavallo”. En *Diario Página 12*. 19 de diciembre. Buenos Aires. 2001.

su vida, como su infancia en el campo, su matrimonio muy joven, la vida en Buenos Aires con sus hijos, trabajando como cantante nocturna, o su actualidad plagada de perros, en el barrio La Boca. Una de las actrices interpreta a Mildred durante todas las escenas, la otra actriz interpreta el resto de los personajes femeninos y el actor los personajes masculinos.



Foto: Carlos Furman

El que la puesta pareciera teñida del universo de Mildred, tuvo que ver con una búsqueda concreta, apoyada en la decisión de que en principio fuera muy teatral. Sobre todo de una idea de lo artificial en donde poder encontrar una verdad interna. La directora consciente de ese lado del teatro contemporáneo que se sostiene de la idea de no vestuario, de una escenografía hiperrealista, donde lo teatral queda depositado en el texto, toma la decisión de sumergirse e indagar en lo real a partir de su “aparente oponente”: lo artificial. Para ello el recorrido que realizó, resulta más que interesante en tanto que deja entrever una cuestión fundante del Ciclo BIODRAMA: partir de una escena típicamente sainetera, lo que implica un código de actuación exacerbado y una exageración y distorsión de la realidad; para llegar finalmente a una escena cinematográfica, donde la propia protagonista del BIODRAMA aparece para hacer carne el momento más real de la pieza:

El cruce entre lo real y el teatro tenía que estar presente, por eso empezábamos la obra con un sainete criollo haciendo referencia a algún paso por la actuación que había tenido, y porque funciona como un

referente teatral, una tradición bastante lejana para el público actual. Cada escena era plana, como un álbum de fotografías que se recorría, para construir esa vida. (Anónimo:2008)



Foto: Carlos Furman



Foto: Carlos Furman

Resaltando la naturaleza ficticia de lo teatral se subraya, por otro lado, el carácter verdadero y real de su estar-ocurriendo; un juego de tensiones que se utiliza como fuente de teatralidad: de una parte es una ficción, pero de otra es real en su suceder performativo en tanto que ficción.

En contraste con este micromundo de ficción, se proyectaban imágenes donde aparecían los tres actores en diferentes lugares relacionados con la vida de Burton, ofreciendo datos sobre su vida. Estas imágenes se alternaban con otras en las que se veía a estas personas jugando a “*El juego de la vida*,” que consiste en un tablero en el que cada una de las casillas indica un episodio nuevo. La alusión a este juego a modo de caprichosa rueda de la fortuna introduce el tema del azar y el accidente en la vida.

Me interesaba trabajar la idea del destino. Entonces le pedí a Javier Acuña, que es actor pero también estudia Astrología, le pedí que hiciera una carta astral de Mildred, sin decirle quien era. Solo sabía la fecha de nacimiento y el lugar y nada más. No sabía si era una mujer o un hombre, ni que profesión tenía, nada. Un día me mandó un email que decía “estoy

trabajando sobre la carta... muy interesante". Y a nosotros nos causó mucha expectativa. Dos meses antes de estrenar, cuando ya teníamos todo bastante cocinado, me llega la carta de Mildred...al leerla nos impresionó que en la carta aparecieran cosas de la obra sin que el astrólogo supiera nada. (Lettieri:2002:33)

Hay un tercer tipo de proyecciones que termina poniendo el universo teatral contra las cuerdas, son aquellas en las que la propia Mildred Burton, de espaldas en principio, aparece llamando por teléfono a la escena para hablar con la actriz que hace su papel, una conversación que queda interrumpida cada vez en el mismo instante en que se produce la confrontación entre las dos Mildred. Solo la última vez, cerrando la experiencia, la verdadera Burton se giraba en su escritorio para dar la cara a la cámara y ofrecer su opinión sobre la representación, distanciándose de algunos aspectos de ésta, como la enfatización del lado más dramático de su vida a raíz de su niñez y experiencia matrimonial, cuando ella en realidad, según afirma; ha tenido siempre un talante positivo y vitalista.

En el video, realizado por Albertina Carri, aparecían varios personajes: un astrólogo comentaba su carta natal, y la propia Mildred adelanta momentos de su vida en *off*. Nunca se buscó la imitación desde la actuación, sino que apareciera la teatralidad, porque me interesa la idea de lo artificial, de lo que no es verdadero, pero que está sucediendo. Ella aparecía y el público conocía a la verdadera Mildred. Y la verdadera Mildred juzgaba la representación. (Anónimo: 2008)

Hay que destacar que *Barroco retrato de una papa* se presenta desde el comienzo abiertamente como ficción, aunque por el programa de mano y algunas referencias a lo largo de la obra, el público puede sospechar que está basada en vidas reales. Las convenciones de representación se hacen explícitas, hasta el punto de que sobre la reflexión en torno a estas convenciones se levanta uno de los discursos centrales de la experiencia. Couceyro imprime una marcada plasticidad de cuento infantil, a mitad de camino entre lo cómico, lo ingenuo y lo siniestro, con referencias veladas al lenguaje pictórico de Burton.

Si en las actuaciones parecía imperar lo teatral ficcional, la aparición de Mildred en el vídeo hacía que irrumpiera con fuerza lo real y resemantizaba lo anterior. La

irrupción de la propia Burton en escena a través del vídeo, cuestionaba el carácter de construcción ficcional y quizá engañosa del acontecimiento teatral. Ficción y realidad establecen un fuerte diálogo, enfrentando al público a unas y otras realidades, escénicas las unas, existenciales las otras, donde los claros bordes entre unas y otras se esfumaban, dejando a voluntad del espectador, decidir cuánta verdad y cuánto engaño hay en cada una de las partes.

La vida es la que pone límite al teatro, pero este límite parece ser para Couceyro también puro teatro. El personaje de Mildred dice en escena *“les voy a contar toda mi vida, pero lo que no me acuerdo, lo invento”*, reforzando de esta manera la idea de que una vida no siempre es lo que realmente sucedió. Couceyro se interesa por este carácter ficcional que tiñen las versiones de una realidad, y esto consideramos es el planteo, la hipótesis, la búsqueda, la estrategia de escenificación más interesante y relevante de este primer BIODRAMA. Este pensamiento de Couceyro, es reflejo fiel de un contexto en donde los medios de comunicación intervienen en los acontecimientos de un país, difundiendo infinidad de versiones sobre un mismo hecho. Sobre esto la directora comenta:

Me interesaba la idea de trabajar con versiones. Hay algo del pasado que se transforma en una ficción en la medida en que el recuerdo que uno tiene de las cosas de su vida puede ser muy distinto a lo que realmente sucedió en otras épocas. La frase de la obra habla de la posibilidad que ella haya también ficcionalizado su versión antes de que nosotros, a su vez, hayamos vuelto a ficcionalizarla. (Lettieri:2002:33)

Este juego entre la realidad y la escenificación, sobre la representación como acontecimiento real, es una de las cuestiones sobre las que Couceyro desea reflexionar; partiendo de una escena típicamente teatral y representativa hasta llegar al final de él con la aparición y presentación de la verdadera Mildred, donde alcanza mayor nitidez y claridad esta cuestión, y donde se ponen más en tensión los límites entre realidad y ficción.

III.4.2)BIODRAMA II:

La experiencia que continúa con el ciclo, no presentará grandes novedades a nivel procedimental, en tanto se sigue utilizando estrategias de escenificación centradas en vampirizar la vida de la persona seleccionada para la experiencia. *Temperley*¹⁹² es el nombre que lleva la segunda propuesta del Ciclo BIODRAMA con dirección de Luciano Suardi¹⁹³. En esta oportunidad el material de trabajo elegido para dar forma a la historia fue la vida de una inmigrante española atravesada por la tragedia. Amparo en la ficción, en la realidad su nombre es otro escondido bajo las siglas T.C., nació en España, llegó a Argentina cuando era una adolescente y tuvo una vida de sacrificios, de privaciones y de nostalgia por su Galicia natal, no muy diferente a la de tantos inmigrantes llegados a las tierras de Sudamérica. Un accidente automovilístico en el cual pierde a su hijo, a su nieto y a su nuera marcará la historia de vida con un dolor que la acompañara hasta sus últimos días.

¹⁹² FICHA TÉCNICA:

Dramaturgia: Luciano Suardi y Alejandro Tantanian.
Intérpretes: Marta Lubos, Stella Galazzi y Fabiana Falcón.
Coordinación artística: Rosalia Celentano y Antonieta Velzi.
Asistencia de dirección: Silvia Contreras.
Realización de vídeo: Albertina Carri.
Música y diseño de sonido: Oscar Strasnoy.
Asistencia del compositor: Diego Monk.
Contratenor: Daniel Gloger.
Montaje sonoro: Área de Grabación y vídeo del CTBA
Iluminación: Gonzalo Cordova
Escenografía y vestuario: Oria Puppo
Asistencia de escenografía y vestuario: Cecilia Zuvalde.
Dirección: Luciano Suardi
Fecha de estreno: julio de 2002.

¹⁹³ Actor, director y docente. Estudió con Alejandra Boero, Augusto Fernandes y Vivi Tellas. Becado por la Fundación Antorchas se perfeccionó por dos años en el Lee Strasberg Theatre Institute de Nueva York. Como actor ganó el premio ACE¹⁹³ por su labor en *Juana de Lorena*, dirigido por Alejandra Boero en Andamio'90. En el Teatro San Martín fue dirigido por Agustín Alezzo en *Ricardo III* (1997), Rubén Szuchmacher en *Galileo Galilei* (1999), y Alejandro Tantanian en *Julia/una tragedia naturalista* (2000). En Nueva York fue integrante del Repertorio Español y actuó en *Sicilian Limes*, dirigido por Robert Castle del Borderless Theater Co. También participó de los montajes *Un hombre que se ahoga* de y por Daniel Veronese (2004); *Electa Shock* de y por José María Muscari (2005), *Los Mansos* de y por Alejandro Tantanian (2005); *El desarrollo de la civilización venidera* de y por Daniel Veronese (2009) trabajos de dirección incluyen *La espuma* (2009), *Teresa R.* (1999), por el que ganó Mención Especial del Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (GETEA) y el premio Teatro del Mundo por Adaptación de la Universidad de Buenos Aires, *La Vispera* ("Proyecto Museos 5", 2000), *Los derechos de la salud* (2001), nominación Premio Florencio Sánchez, *Temperley*(2002), nominación Premio Teatro del Mundo por dirección y dramaturgia, dentro del ciclo Biodrama en el Teatro Sarmiento y *Panorama desde el puente* de Arthur Miller (2004). Fue becario en la Akademie Solitude en Alemania para la producción y diseño de un proyecto de dirección, *Skin*, estrenado en Stuttgart.



Foto: Carlos Furman

Para Luciano Suardi, el Ciclo BIODRAMA significa la continuación de una inquietud que comparte con Vivi Tellas, con quien se formó y trabajó en varias oportunidades: poner en contacto al teatro con materiales aparentemente ajenos a él y observar cómo reaccionan. Además Suardi participó del *Proyecto Museos* del Centro de Experimentación Teatral del Rojas. Incluso en otros proyectos, asegura haber partido de instancias no teatrales para la elaboración del material del espectáculo. Sobre estas inquietudes Suardi reflexiona:

Hay un juego de desplazamiento que me gusta y que me entusiasma: cómo desplazar un episodio, un hecho, un espacio o la vida misma de una persona y correrlo, desplazarlo para llevarlo a la escena, donde se transforma y nunca va ser igual. Siempre va a ser otra cosa. Y abre un espacio de reflexión mucho más amplio. Lo atrayente de este proyecto es que crea grados de dificultad y de desafío diferentes. Esta idea de desplazamiento es lo que más me interesó. Porque, a pesar de trabajar siempre con una base realista, siempre busco un corrimiento. No está presente en mí ese deseo del realismo de que el teatro fuera “una tajada de vida”, exacta a la realidad. La idea es descubrir la realidad que se está contando, pero siempre hay algo que se está corriendo y desplazando hacia otro lugar¹⁹⁴

Luciano Suardi, director de *Temperley*, cuyo entramado dramático creó en colaboración con Alejandro Tantanian, declara tener claro que no quería que la persona

¹⁹⁴ LETTIERI Pablo, “Simples deseos”. Entrevista con Luciano Suardi. *La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 68. Agosto, Buenos Aires. 2002, pp: 39.

elegida para este BIODRAMA fuese alguien conocido o popular. Por el contrario el interés estaba puesto al igual que en anteriores trabajos suyos en aquellos personajes simples que, de una u otra manera poseen en sí mismos “*mundos de pequeños deseos*”, consiente de que esa simplicidad es una de las cuestiones más complicadas que encierra la creación y uno de los desafíos que más le interesa afrontar en sus propuestas.

Si bien reconoce que la elección del personaje es una cuestión por sí misma compleja, porque siente en primera instancia que existen 37 millones de opciones posibles con las cuales trabajar, Suardi orienta finalmente la selección bajo la idea de que alguno de los actores que protagonizará el proyecto tuviese alguna conexión con la persona elegida para representar su vida. También buscaba que esa vida tuviera que ver con algo de su propia historia. Entonces, lo primero que indagó fue los actores con los que le interesaba trabajar y así fue como apareció una actriz que le contó una historia que lo cautivó. Una historia muy simple, de una mujer de 85 años, que vive en una casa con jardín en los suburbios de Buenos Aires, Temperley. Una inmigrante española cuya vida, como dijimos anteriormente, está atravesada por la tragedia. La actriz Marta Lubos, protagonista de la obra comenta:

Se eligió a un ser anónimo, sin trascendencia más allá de su círculo. Su historia es chiquita y por eso mismo universal. Yo le sugerí a Luciano Suardi, trabajar con una señora que está muy relacionada con mi vida, pero ahora no quisiera hablar de ella porque prometí no revelar su identidad.¹⁹⁵

Lo que determinó que fuera esa la persona elegida fue en primer lugar por el tema de la inmigración, la historia de T.C lo conectaba con la historia de sus abuelos y con la de la sociedad argentina de la fecha. Una historia en la que se encuentra involucrado tanto Suardi como la mayoría de quienes habitan la Argentina. El aumento de las tasas de inmigración de argentinos a España, provocada por la crisis político social del país en el 2001, era una cifra en crecimiento constante y una situación que estaba en boca de todos. La paradoja de una historia que se repetía pero invirtiendo los destinos, era algo que perturbaba e inquietaba a todos los argentinos.

Tiene que ver, por supuesto, con algo de lo que estamos viviendo, más allá de los relatos de mi abuela y de cómo sus padres dejaron su país, de sus

¹⁹⁵ **ESPINOSA Patricia**, “Vidas Reales inspiran ingenioso ciclo teatral”. *Diario Ámbito Financiero. Sección espectáculos*. 26 de julio. Buenos Aires. 2002, pp: 13.

viajes y de la llegada. El tema de la inmigración tiene que ver con indagar acerca de quiénes somos. Enfrentarse a la realidad de que terceras generaciones de argentinos están volviendo a ese lugar que nuestros bisabuelos dejaron buscando condiciones de vida mejor. Y que muchos encontraron, otros no tanto. Me atrajo la idea de dos hermanas que vienen de España a trabajar a la Argentina del mismo modo en que lo hacían en su país, pero pueden ir a una tienda como Gath y Chávez a comprar ropa interior para el padre y mandársela. ¿Qué les pasa a estas mujeres hoy, cuando ven que en España están haciendo colectas para ayudar a los chicos con hambre de las escuelas argentinas? Y, a partir de esos ‘deseos simples’ de los que hablaba al principio, reflexionar acerca de qué pasó en este país para llegar a la realidad actual. (Lettieri:2002:37)

En segundo lugar, lo que hizo que se decidiera por la historia de T.C era la postura que la misma había tomado en la vida, frente a una tragedia en donde pierde a parte de su familia.

Lo que más me conmovió de esa mujer es la entereza de espíritu para seguir viviendo y tratar de disfrutar de la vida. Porque en ella el dolor por la muerte de sus seres queridos está presente, su dolor no está negado. Y, sin embargo, ha podido seguir viviendo. Algo que siempre admiré es el hecho de cómo seguir con la vida luego de una tragedia terminal. ¿Qué sucede con el dolor y cómo se puede volver a disfrutar de la vida, de las pequeñas cosas? Porque, ¿qué pasa con la vida luego de una muerte tan injusta? Me interesa explorar la dulzura de ese dolor después del paso del tiempo, la dulzura de los recuerdos y cómo se viven esos recuerdos con el paso del tiempo. (Lettieri:2002:37)

La vida de la protagonista de *Temperley* está llena de avatares dramáticos y también de momentos felices. La mujer ha quedado sola, su marido ha muerto y ha perdido a su hijo, nuera, nietos en un accidente. Ahora la acción dramática le hace vivir su mundo interno. Es en este mundo interno donde Suardi indaga sobre como a pesar de todo la protagonista sigue adelante con su vida. El director indaga sobre la capacidad de las personas de sufrir y aceptar ese sufrimiento, de seguir adelante a pesar de las tragedias personales. Pero la historia y el planteo de *Temperley* se explaya de lo individual a lo general y esa vida y su entorno aparecen enmarcados en los hechos sociales, es decir, la reflexión va más allá de la historia de vida de Amparo, sino que queda implicada una reflexión social de la Argentina.



Foto: Carlos Furman

Suardi trabajó sobre la base de entrevistas, fotos, cartas y con los recuerdos de esa actriz que, al conocer al personaje y tener una relación familiar con ella, también aportó datos para la construcción de la estrategias de escenificación.

El primer encuentro fue maravilloso. No tuve que preguntar nada, T.C se sentó y nos contó su vida a lo largo de cuatro horas. Luego nos dijo, “...yo les cuento mi historia y hagan lo que quieran con ella.”

Demoré un par de meses en recopilar el material sobre la vida de esta persona, que es un familiar de una de las actrices, que tan generosamente nos prestó su historia, su nombre no va a figurar en el programa, solo sus iniciales. Con las entrevistas que grabé, fotos y cartas me fui a Alemania y comencé a desarrollar la primera estructura de la obra, algunos diálogos y monólogos. Luego se sumó Alejandro Tantanian y a partir de ahí tuvimos claro que la intención no era dar un mensaje determinado.¹⁹⁶

Luciano Suardi no solo utilizó estos materiales de primera mano, también cruzó esta historia real con historias de otras personas. Usando relatos de la abuela de otro de los personajes, a su vez mezclados con ideas y narraciones verdaderas cosechadas por él mismo. El carácter propio de las versiones, aquellas que se pasean entre las fronteras de la ficción y lo real, planteo que aparecía en el primer BIODRAMA *Retratos de una papa*, entra nuevamente en juego en las estrategias de escenificación de esta propuesta. Sobre esta situación el director comenta:

¹⁹⁶ CRUZ Alejandro, “Se estrena una obra del ciclo Biodrama”. *Diario La Nación*. 26 de julio. Buenos Aires. 2002.

Empezar a crear una ficción a partir de muchos datos reales, pero que no responden a una sola persona elegida, sino a varias, me pareció un procedimiento importante. Es fascinante comprobar cómo de la historia real se van despegando otras y, al mezclarlas, llega un momento en el cual ya no se sabe qué dato pertenece a qué cosa. Y empieza a aparecer como un mundo nuevo, que tiene que ver con la idea de Biodrama: transformar la realidad en ficción teatral, contemplar los hechos con otra perspectiva. Y además, se produce una interacción, porque muchas veces los hechos reales no te sirven en función de una teatralidad y uno tiene que empezar a inventar. La instancia anterior o posterior a un determinado hecho, porque lo real no funciona. Estamos improvisando determinada situación y, de pronto, descubro que no sirve, y debemos resolverlo directamente con la ficción. Esta especie de dialéctica es muy atractiva y apasionante. (Lettieri:2002:37)

Suardi deja muy en claro que esta propuesta no es un documental, en el proceso de trabajo se fueron desprendiendo de la historia real, para encauzarla hacia un contenido teatral más claro. La historia real sirvió como disparador para que las actrices encontraran sus propios recursos actorales y así sostener la emoción en escena. Sobre el trabajo de actuación, la misma actriz Marta Lubos nos cuenta:

Al principio cuesta desprenderse de la historia real, porque al conocer directamente al ser vivo y contar con su testimonio directo no es fácil ubicarse en otro papel. Este es un trabajo muy de experimentación que justamente nos permitió olvidarnos de lo que sabíamos para lograr que la obra tuviera vida propia. Porque esta obra no es un documental, en ella aparecen hechos de ficción que no desvirtúan para nada la historia, pero además se cuentan otras historias y además el tema de la inmigración se ve actualizado por los jóvenes que hoy se van de país. (Espinosa:2002:13)

Amparo (así se llama T.C en la ficción) había huido de España, durante la Guerra Civil porque el gobierno de Franco tenía decidido reclutar a las mujeres para colaborar y trabajar en el ejército. Su padre le dijo a ella y a sus hermanas que en ese caso prefería que se fuesen a otro país, Argentina se convierte entonces en su destino y nuevo hogar. En este contexto de inmigración Suardi trabaja sobre la situación de enojo. El director apuntó a trabajar sobre la idea del por qué de ese enojo en esas vidas atravesadas por sentimiento de todo tipo, por cierta nostalgia, resignación y resistencia pasiva. La acción comienza cuando Amparo acomoda los adornos y la nieve sintética en

el arbolito, mientras su memoria va resucitando episodios de otras navidades. Aparecen así su hermana, su nuera y las muchas cartas que fueron y vinieron, testimoniando la esperanza, la frustración, el desarraigo, los afectos, el trabajo y los hábitos cotidianos.

La dura adaptación del inmigrante a la Argentina de los años 30, la llegada de los hijos y de los nietos, la nostalgia por la patria de origen, la esforzada supervivencia en la patria de adopción y, por fin, la reiteración de los nuevos exilios y sus secuelas se alternan sin otro orden que las arbitrariedades de la memoria. Para escenificar esta historia, el director decidió romper con la linealidad del relato. Todo está estructurado a la manera de cómo se manifiestan los pensamientos y los recuerdos, desordenados y mezclados. Fragmentos de escenas de distintas épocas están unidos sin cortes abruptos de apagón o cambios en el vestuario o en el decorado, procedimientos tradicionales del teatro para resolver esas situaciones. Reflexiona Suardi:

Recordamos cosas, pero muchas veces no podemos precisar cuándo realmente ocurrieron. Se mezclan los espacios y las temporalidades en un mismo recuerdo. Este es otro de los desafíos para mí: cómo mezclar tiempo y espacio en un mismo momento. Por eso no hablo de escenas en relación con el espectáculo, sino una gran escena, donde aparezcan los ir y venir en el tiempo. La vida como una sucesión de momentos. Porque, por otra parte, no tengo escenas de conflicto tradicional, en las que se presentan dos personajes enfrentados en una situación determinada. El conflicto aparecerá en el espectador a partir del tiempo, porque es portador de una información que no tienen los personajes de la historia. Por ejemplo, al mostrar a dos personajes que están a punto de viajar a la Argentina en la década del 30, personajes felices que poseen esperanzas en el futuro en un país que —el espectador sabe— van a ser vanas, o que al menos saben que no van a terminar de manera feliz. (Lettieri:2002:38)

La notación de la experiencia carece casi de diálogos y los personaje no interactúan sino a través de las cartas que alguna vez leyeron o escribieron. El planteamiento dramático ya no se apoya en el desarrollo lineal de una historia, aunque también la haya, sino que está avanza mediante la yuxtaposición de escenas. Estas escenas ya no tienen el objetivo prioritario de comunicar una determinada información sobre la vida de las protagonistas, sino de crear una atmósfera, una emoción capaz de transmitir más allá de las palabras el sentir de unas vidas. El eje de

tensiones se sostiene en la expresión del paso del tiempo y por tanto la tensión entre un pasado y un presente, estableciendo una relación emocional directa con el espectador. A través de la aparición y lo que cuentan los personajes de Amparo, la nuera y la hermana, los dramaturgos intentaron hacer de manera breve y rica en detalles, un repaso de los últimos setenta años de historia social de la Argentina. Sobre esto comenta Alejandro Tantanian:

La protagonista llega a la Argentina con unas coordenadas históricas diferentes a las de este país. Sin embargo, sobrevive. Los sucesos de la época atraviesan su historia, pero nosotros no los nombramos.¹⁹⁷

El tiempo se presenta así como estructura dramática de este BIODRAMA, a la vez que revela una de las inquietudes más claras en el trabajo de Suardi. Sobre esto el director comenta:

El deseo de detener el tiempo y de cambiar los sucesos trágicos de la vida que tienen que ver con el accidente es inevitable. Uno de los personajes dice: ‘si pudiera agarrar el tiempo con las manos’. Hay una pregunta acerca de qué es el tiempo, que me aparece permanentemente. Que se mezcla, además, con el tiempo teatral, otro asunto complejo. Por otra parte, no tengo ninguna respuesta, pero sí muchas preguntas, acerca del destino y del azar. La vida se construye también a partir de esos instantes que hacen que uno esté en el momento justo o en el lugar equivocado. (Lettieri: 2002:38)



Foto: Carlos Furman

¹⁹⁷ **CABRERA Hilda**, “En Argentina los ciclos se abortan o se acortan”. *Diario Página 12. Sección espectáculo*. 26 de julio. Buenos Aires. 2002, pp: 28.

Nuevamente, y tal como sucedía en el primer BIODRAMA, aparece en esta nueva experiencia el tema del azar como un elemento imposible de esquivar en la indagación del Ciclo y en la reflexión que la misma conlleva. El duelo irremediable por lo que pudo ser y ya no será. Desde este enfoque, el teatro se revela como un espacio del azar, como la vida, poblado por ausencias y recuerdos que no solo dependen de nosotros, por cosas que estuvieron ahí y ya no están y no por exclusivos deseos propios.

Entre las discusiones sobre temas cotidianos, se intercala la lectura de documentos personales, como cartas, diarios o el *Reglamento del Hotel del Inmigrante*, que refuerzan este carácter de mostración casi documental que tiene toda la obra. La estructura de ésta, quebrada, fracturada, escapa de la biografía. Las cartas, se presentan entonces como dispositivo fundamental para este BIODRAMA, que indaga sobre uno de los más antiguos soportes que se conocen de refugio del individuo y de su intimidad¹⁹⁸.

Cabe preguntarse cuánto se ha ficcionalizado la historia real (el subtítulo de la obra es “*Sobre la vida de T.C.*” pero el nombre la protagonista, Amparo, no responde a ninguna de esas iniciales), cuánto esa vida ha sido el disparador de una narración escénica plena de acontecimientos. Se ha construido, entonces, una cierta novela biográfica en la que la realidad social y en parte individual se cruzan con la imaginación y los intereses teatrales de los autores.

Lo que deja entrever el análisis de *Temperley*, es que la idea o el desafío de esta experiencia va más allá de hacer realismo social, o crónicas, por eso insistimos en las estrategias de escenificación que soportan la experiencia, por los cuales se deja entrever que hay otro saber en aquellos elementos que se ponen en juego, como las cartas a las que referimos, que por su naturaleza, por presentarse como restos de lo real, son

¹⁹⁸ A finales del siglo XVIII con el afianzamiento del capitalismo y el orden burgués, comienza a afirmarse cierta subjetividad moderna y la aparición de un yo como garante de la existencia del sujeto. En efectos en este siglo cuando comienza a delinearse una especificidad de los géneros literarios autobiográficos. A través de confesiones, autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias; se abre un espacio de autoreflexión decisivo para el afianzamiento del individualismo, en donde se refleja la tensión existente entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna y su relación con el nuevo espacio de lo social. La propia personalidad paso a experimentarse como un tesoro interior altamente expresivo, que fortalecía un Yo interiorizado y opulento, que quedaba por ejemplo claramente plasmado en la relevancia y el auge de escrituras de cartas de todo tipo. Como respuesta a esta situación, los relatos autoreferenciales se convirtieron en una práctica habitual, todos escribían para afirmar su yo, para autoconocerse y cultivarse y sumergirse en los misterios de sus almas.

presentados y no representados. Más que construir representaciones acabadas, en *Temperley* se insiste en mostrar algunos materiales, por los cuales el director intenta evocar lo real.



Foto: extraída del blog de la escenógrafa Oria Puppo

III.4.3) BIODRAMAS III

El siguiente BIODRAMA del ciclo dará un salto drástico en cuanto a las estrategias de escenificación empleadas hasta el momento. Beatriz Catani¹⁹⁹ y Mariano Pensotti²⁰⁰, directores de *Los 8 de Julio*²⁰¹ se propusieron trabajar sobre el tema del

¹⁹⁹ Beatriz Catani, dramaturga, directora de escena y docente teatral en la Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires – Argentina), ciudad en la que también vive, es autora de una compleja obra pensada al mismo tiempo desde la actuación, ámbito en el que comienza a trabajar a comienzos de los años noventa como actriz, y la escritura dramática, cuyos primeros resultados ya como dramaturga y directora fueron *Cuerpos A banderados* y *Ojos de ciervo rumanos*, dos obras que le bastaron para lograr el reconocimiento de los circuitos europeos. A estos textos siguieron *Borrascas* o *Patos hembra*, en los que continúa desarrollando un original imaginario de una rara condición poética, y sobre todo, *Finales*, que nace nuevamente desde una confrontación directa con los cuerpos y la actuación. Paralelamente ha desarrollado un teatro de tipo documental que experimenta con nuevas formas de situar la escena frente a la realidad, como *Los 8 de julio* o *Los muertos*, ambas en colaboración con Mariano Pensotti, o la ópera *Gli amori d'Apollonia e Dafne*, estrenada en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas.

²⁰⁰ Mariano Pensotti (Buenos Aires - 1973) se formó en cine, artes visuales y teatro. Sus obras han sido presentadas en la Argentina y en festivales y teatros de Bélgica, Alemania, Francia, Irlanda, Letonia, Brasil, Canadá, Japón, Austria, España, Chile, Inglaterra, Dinamarca y Suiza. Por su trabajo obtuvo los premios Rozenmacher, Clarín y el Premio F; y las becas Unesco-Aschberg, Rockefeller Foundation, Fundación Antorchas y Casa de América de Madrid.

paso del tiempo a partir de focalizar su atención en tres personas que tienen en común su fecha de nacimiento: el 8 de julio de 1958. La experiencia de BIODRAMA les pareció un lugar propicio para experimentar sobre ciertas preocupaciones que dejan planteadas en el proyecto:

Hacer que una persona haga algo durante seis meses
Hablar de la propia vida a partir de esa experiencia
Trasladar la ficción a la experiencia previa y que la representación sea la exhibición de los resultados de esa experiencia
Momentos de tiempo apresado
¿teatro en vivo?
¿teatro documental?
Teatro como experiencia, no como representación.²⁰²

El juego entre la realidad y la escenificación, sobre la representación como acontecimiento real, es la manera en la que encuentran los directores una manera de hacer teatro en la actualidad y una vía de reflexión sobre él mismo. En palabras de la propia Catani:

En la actualidad, donde otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de la realidad. O donde a consecuencia de fenómenos político-ideológicos de estos tiempos, la apariencia, la simulación y la representación son propios de toda la sociedad. Por esto creo que repensar la representación, y la relación de la obra con la realidad, genera un lugar de exploración que nos permite continuar trabajando con formas teatrales hoy.²⁰³

²⁰¹ FICHA TÉCNICA:

Elenco: Alicia Francini Silvio Francini Alfredo Martín Maria Rosa Pfeiffer
Dramaturgia y Dirección: Mariano Pensotti y Beatriz Catani.
Escenografía: Mónica Van Asperen
Diseño de luces: Gonzalo Córdova
Edición de vídeo: Ezequiel Sarudiansky
Asistencia artística: Paula Travnik
Fecha de estreno: octubre de 2002

²⁰² Apuntes del proyecto presentado en el *Complejo Teatral de Buenos Aires*. Archivado en el *Centro de Investigación de Teatro y Danza del Teatro San Martín*.

²⁰³ CATANI Beatriz, *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*. Ediciones Artesdelsur. Buenos Aires. 2007, pp:15

Para ello convocaron al actor Alfredo Martín, el anfitrión de la propuesta y quien será el conductor de esta experiencia. Para obtener material escénico realizaron singulares preparativos: fueron convocados dos personas nacidas el mismo día que Martín, el 8 de julio, a quienes luego se le asignaron diferentes tareas a realizar durante seis meses. Desde el escenario, el actor cuenta la experiencia de filmar a toda hora la vida de María Rosa Pfeiffer, docente artística, con la fantasía de encontrar en ella algún eco de sí mismo, en virtud de haber nacido el mismo día. Así, muestra las imágenes obtenidas de esta mujer que, a su vez, fue instada por los directores a pedir que la fotografien en paseos públicos. Cuenta el actor:

Solo fuimos presentados una vez. Mi relación con ella siempre se basó en puras hipótesis, siempre fue enfrentarme a una alteridad desconocida. Pero me descubrí pensando en ella en los momentos más inesperados. Cuando desapareció de su casa para tener a su bebé llegué a temer que hubiera sufrido un accidente.²⁰⁴

Silvio, el tercer participante, es incluido en el espectáculo a través de su esposa, la no actriz Alicia de Francini. En su caso el piloto aeronáutico y también artista plástico debió pintar un cuadro por mes tomando al mismo árbol como modelo. Como una intervención directa de lo real se disculpará Alicia con el público por la ausencia de éste, antes de poner a reproducir las conversaciones que mantiene a diario con su marido “*Silvio en este momento esta volando a Mar del Plata*”, dice la mujer.

La propuesta no es en consecuencia una obra de ficción, aunque finalmente podría haberlo sido. No tiene un conflicto teatral, pero tampoco es su fin. Se trata en este caso de registrar las expectativas, las esperanzas y los logros de tres personas comunes, es decir sus experiencias de vida, presentadas como un juego escénico que libera al teatro de la ficción en tanto coloca un protagonista excluyente: el tiempo. Así con la excusa caprichosa de unir tres biografías que comparten una misma coordenada temporal, la premisa se transforma en el punto de partida de un relato que apuesta a combatir la representación con el presente de la exhibición: la presentación de una experiencia. Navegando en la frontera del teatro en vivo y el proyecto documental, **Los**

²⁰⁴ SOSA Cecilia, “La Máquina del tiempo”. En *Suplemento Radar, Diario Página 12*. 17 de noviembre, Buenos Aires. 2002.

8 de Julio describe una extraña experiencia que en su borde más áspero acerca al *reality shows*.



Imagen programa de mano

El momento clave del BIODRAMA, es cuando las vidas de Alfredo y Maria Rosa se cruzan en vivo y en directo por única vez, Alfredo recibe en medio del escenario la llamada telefónica de María Rosa desde Santa Fe, quien no se limita a hablar con Alfredo sino que abre el diálogo con el público, quien automáticamente pasará a formar parte de la lista de dramaturgos improvisados de la propuesta.

Sobre *Los 8 de Julio* comentará Óscar Cornago:

Beatriz Catani y Mariano Pensosti nos ofrecen nuevos resultados de una búsqueda que quedó bien definida en “Los 8 de Julio”: hablar sobre los que no están, tratar de hacer presente durante una representación algo que ya ha terminado, un proceso de creación, una serie de acciones (tareas) que los directores encargan a los que van a ser los futuros actores; el presente de la escena, físico, real, confrontado a todo lo ya pasado, que es evocado desde ahí pero no está. Entre estos dos espacios: uno real, otro recordado, se construye un campo de tensiones sobre el que crece la obra.²⁰⁵

²⁰⁵ CORNAGO Óscar, “El teatro de los muertos o los espacios de la ausencia”. En *Revista Teatro al Sur*. N°31 diciembre. Buenos Aires. 2006.

Pero el BIODRAMA va más allá, en el tiempo en el que se quiebran los relatos de los tres involucrados, aparece una faceta colectiva cuando por medio de un vídeo que abre y cierra la propuesta, un grupo de transeúntes ocasionales que pasan por una reconocida plaza de Buenos Aires, son invitados a confesar ante las cámaras que hacen ahí un 8 de julio de 2002. Algunos son desocupados, otros profesionales sin empleo, también hay amas de casa, algún abuelo y aquellos que parecen haber perdido en tiempos de crisis la virtud de soñar. ¿Cómo crees que será la Argentina dentro de cinco o siete años? Es una de las preguntas que se les hacen a los anónimos y la respuesta dominantes es que todo seguirá igual. Aunque algún abuelo apela a decir algo más simple: seguirá visitando a sus nietos, mientras un joven universitario se imagina casado con su actual novia y viviendo en otro país. Relatos de una Argentina. En el vertiginoso entrelazamiento de tres dramas personales aparece una dimensión pública y colectiva en tanto expone una sociedad descompuesta con un destino colectivo. **Los 8 de Julio** deja entrever claramente lo anterior a partir de una estrategia de escenificación en la que a través de la caprichosa superposición de dramas personales, se revela siempre una dimensión pública, un destino colectivo.



Foto: Nicolas Benito

En medio de un país fisurado en su representación política, el acercamiento a lo real aparece extremado y cobra otros sentidos. Catani en crisis con el teatro como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción se apasiona por explorar los bordes de la ficción. Los procedimientos utilizados, son en este caso resultados de una búsqueda y de un replanteo concreto de la representación que transita el lenguaje teatral de Catani y que en esta oportunidad lleva a cabo de la mano de Pensosti. En palabras de la propia Catani:

Todo este año (2002) decía que había sido una gran crisis para mí (y sigo perdida, intentando y perdida), en relación también, a qué decir, de qué hablar hoy. Parece que hemos “probado todo, visto todo, oído todo” (como diría Bernhard) y todo se vuelve escénicamente insoportable...Mi empeño ahora está en cómo repensar procedimientos (que puedan dar cuenta de una experiencia real) y un vínculo dialéctico entre forma y contenido... Hasta donde yo he podido trabajar con lo real, aparece escénicamente sin demasiada construcción, sin agregado de simbolización, porque no es momento todavía de que esto ocurra, pero su aparición ya crea algo que me parece que desestabiliza la escena, la pone en riesgo. (...) Esta idea de experiencias reales o de procesos de investigación que integran lo real, me interesa en este momento; aún corriendo ciertos riesgos, como es el que tal vez pueda ser más interesante en su formulación o en su proceso que al mostrarse. (Catani: 2007:205)

Después de *Los 8 de Julio* el lenguaje escénico de Beatriz Catani y de Mariano Pensosti permanece dinamitado por la invasión de lo real, en tanto repercusiones de esta experiencia. En el caso puntual de Beatriz Catani la obra curada por Óscar Cornago “*Acercamientos a lo real: textos y escenarios*” (2007) deja plena evidencia la manera en que el lenguaje de Catani supone un enfrentamiento personal con la crisis histórica que abre un vacío desde el que se trata de reencontrar lo real. Ejemplo de esto una de sus últimas producciones, *Insomnios* (2010) en donde se indaga sobre cierta idea teatral del no-tiempo, un trabajo que comenzando a las 23.30 hs., tiene como hora de finalización las 6:30 hs. del día siguiente. La estructura formal de *Insomnio* es la siguiente:

(...) la obra comenzará a las 23.30. La primera parte dura una hora y treinta. Como si fuera un viaje que atraviesa la noche y que posee varias paradas en la ruta, luego de ese trecho vendrá la cena (plato principal: ñoquis). Después de ese *break*, otra hora y media hasta dar con otro intervalo pequeño, de unos 30 minutos, para estirar las piernas, para mirar por la ventana o para ver a los actores en situación de descanso. De vuelta a ese tránsito vendrá otro trecho de hora y media hasta llegar al momento del desayuno con medialunas y café con leche incluido. Luego de eso, un epílogo de unos 30 minutos.²⁰⁶

²⁰⁶ CRUZ Alejandro, “Largo viaje de una noche hacia un día”. En *Diario La Nación*. Viernes 6 de noviembre. Buenos Aires. 2009.

En ese largo viaje de la noche hacia la mañana siguiente, en juego hay varios aspectos que a Beatriz Catani le vienen inquietando desde hace rato. Situaciones que se desarrollan casi a la deriva. Cuerpos produciendo actuación en estado puro. Un juego permanente de intensidades donde lo real irrumpe en ese espacio de ficción. El teatro pensado como un lugar de experiencias.

III.4.4)BIODRAMAS IV

Los *8 de Julio* fue el primero de los BIODRAMA en atreverse a poner en escena la tensión específica del proyecto, llevando la convención teatral al borde de lo precario, de lo incómodo, donde las certezas de la representación artística hacían agua peligrosamente. Esa inestabilidad que aparece en la propuesta de Catani con cierta intermitencia, será la atmósfera natural que respirará el teatro del cuarto director convocado para el ciclo: Stefan Kaegi²⁰⁷.

El director suizo alemán Stefan Kaegi, quien ya había cautivado en el 2001 al público argentino con su performance *Torero Portero*²⁰⁸, en el 2003 participa del cuarto BIODRAMA con una propuesta que lleva por título *Sentate, un zoostituto de Stefan Kaegi*.²⁰⁹ A diferencia de las anteriores experiencias, aquí el director incorpora

²⁰⁷ Stefan Kaegi (1972) realiza piezas de teatro documental, radioteatro y puestas en escena en el espacio urbano. A menudo, quienes cobran voz en sus obras no son actores sino “expertos de la realidad”. A través de investigaciones, castings e intervenciones, las piezas son extraídas de su contexto. Así concibió *Mnemopark*, un mundo de ferrocarriles en miniatura, como un set en vivo a escala 1:87 que exhibió luego en más de treinta ciudades entre Tokio y Montreal. Con *Cargo Sofía* Kaegi estuvo años de gira acompañado de dos chóferes búlgaros y un camión transformado en una platea para mirar la ciudad sobre ruedas. Junto con Helgard Haug y Daniel Wetzl, Kaegi trabaja bajo el sello Rimini Protokoll que desde 2001 produce como colectivo de artistas residente del teatro Hebbel am Ufer de Berlín. Rimini Protokoll realizó entre otros proyectos, una copia de una sesión de parlamento o hizo de una sesión de accionistas de Daimler, una obra de teatro “ready made”. En Vancouver, Rimini Protokoll realizó *Best Before*, un juego de video para 200 espectadores de teatro. En 2008 el colectivo fue distinguido con el premio europeo “New Realities in Theatre”. Desde 2006 Kaegi trabaja en cooperación con Lola Arias: en *Chácara Paraíso*, con policías brasileños, y en *Airport Kids*, con nómades globalizados de entre siete y trece años. En 2010 Stefan Kaegi obtuvo el Routes Award a la diversidad cultural de la Fundación Europea de Cultura.

²⁰⁸ Espectáculo presentado en Córdoba en el marco del *Festival del Mercosur del 2001*. En dicha performance explotaba la gracia de tres auténticos porteros cordobeses a los que el director entrenó para que recrearan sus experiencias de vida en plena calle, mientras el público los observaba detrás de la vidriera de un café que se encontraba justo frente al lugar de la presentación.

²⁰⁹ FICHA TÉCNICA:

en su propuesta un elemento hasta el momento novedoso: un heterogéneo grupo de mascotas. Sobre esto comenta:

Cuando Vivi Tellas me estaba mostrando la sala, de repente abrió una puerta y aparecimos del lado del zoológico, frente a la jaula de los monos. Me pareció que ese tenía que ser el tema, porque biodrama es una palabra que yo relaciono inmediatamente con la biología. Sé que los anteriores espectáculos del ciclo siempre trataron de biografías de personas vistas por artistas, pero a mí me interesó mostrar cómo ven esos bichos, desde sus jaulas, a los seres humanos que los visitan, y también mostrar su relación con los cuidadores. Hablé con muchos empleados del zoológico que me contaron cosas muy extrañas. También vi algunos videos, de esos que se utilizan para entrenar perros y entrevisté a un entrenador de monos para cine que le enseña, por ejemplo, a abrir los ojos más grandes para salir mejor en cámara.²¹⁰

A Kaegi a diferencia de las experiencias biodramáticas anteriores, no le interesa demasiado los actores ni las historias. Como profundo observador de la realidad, extrae de esa realidad un momento, una situación y les aporta teatralidad. Kaegi está muy acostumbrado a desarrollar los denominados *ready made* teatrales. Lo que más le interesa del teatro no es precisamente sus fórmulas tradicionales, sino acercar la realidad a otro escenario en el que esa realidad se potencie de una manera sorprendente. Sobre su trabajo dirá que se sostiene en: “*observar, investigar y transferir realidades. Abrir una ventana a otra realidad*”²¹¹.

Intérpretes: Stella Maris Romero y su perra Garotita / Enrique Santiago y sus tortugas Manolo y Julieta María Luisa Cisale y sus 14 conejos / Martín Fernández y su conejo Lacan III/Alberto Cáceres (Personal can trainer)

Asistencia de dirección: Libertad Alzugaray

Asistencia artística y dramaturgica: Gerardo Naumann y Ariel Davila

Iluminación: Matías Alejo Sendon y Ricardo Sica

Escenografía: Óscar Carballo

Concepto y dirección: Stefan Kaegi

Coproducción entre el CTBA y el Gohete Institut de Buenos Aires.

Fecha de estreno: marzo de 2003

²¹⁰ **ESPINOSA Patricia**(2003) “Original: el zoológico, en la óptica de los animales”. En *Diario Ámbito Financiero*. Buenos Aires, Martes 4 de Marzo. pp:3.

²¹¹ **PAULS Alan**, “La bestia humana”. En *Suplemento Radar. Diario Página 12*. 16 de marzo. Bs. As. 2003.



Foto: Carlos Furman

En esta oportunidad animales y seres humanos arman una propuesta para hablar de ellos, para mostrarse y mostrarnos que los animales son capaces de hacer entender mejor que un humano un concepto como el de la pacífica convivencia entre las especies. En este ecosistema escénico involucró a cinco personas completamente ajenas al ámbito teatral y a sus respectivas mascotas (convocados por anuncios clasificados). Stella trabaja con su perra Garotita, Enrique con dos tortugas, María Luisa con sus 14 conejos, Martín con una iguana y Alberto, un paseador de perros, presenta los animales y describe quienes son en directa relación con sus dueños. Los participantes cuentan anécdotas, leen testimonios respecto a sus propias experiencias con animales, juegan y hablan con sus mascotas en escena y hasta comparten con el público pequeños incidentes sucedidos en el proceso de creación de esta propuesta. Sobre el proceso creativo el mismo director comentará:

Ayer fue el primer ensayo con todos los animales juntos y hubo momentos muy raros pero al final todos se entendieron bastante bien. Ahora son todos una familia, los bichos y los seres humanos que traen sus historias biográficas. Estuvimos visitando en sus casas a las personas que participan del espectáculo y filmamos cómo conviven con los animales. Una mujer, por ejemplo, hace un año que se separó del marido y para ella fue una catástrofe personal, pero para su perro fue bueno porque ahora puede meterse en la cama por las noches. También estamos trabajando con trajes de animales para que los dueños hagan teatro para sus mascotas. Me parece

muy triste que tanta gente se pasee para ver los animales y los bichos nunca puedan disfrutar de un espectáculo. (Espinosa:2003:3)

Pero detrás de todas estas situaciones claramente de índole representativas sin duda lo más interesante que emerge de la propuesta, y que podría llegar a definirse como delirio, extravío, disparate, llega de la mano de lo más sencillo, lo más pequeño y cotidiano: el diálogo entre dueños y mascotas que se preguntan y responden de la manera más íntima y sutil.

En este caso me pareció muy didáctico seguir a una persona viva, a la que puedo interrogar, si quiero, y al mismo tiempo hacer la biografía de alguien a quien no puedo acceder del todo, nunca. Eso es lo que hace el dueño de una mascota cuando arma, por ejemplo, el álbum de fotos del animal. Es una relación muy cercana, y al mismo tiempo tan opaca.... Yo recuerdo que en mi casa, cuando nos sentábamos en la mesa para comer, muchas veces mi madre se sacaba las medias para que nuestro cocker Spaniel pudiera lamerle los pies mientras ella comía. Era como un círculo cerrado de alimentación: iba desde arriba, donde comía mi madre, hasta abajo, donde el perro le lamía los pies. Esa es la clase de intimidad que se puede tener con un animal. (Pauls:2003)



Foto: Carlos Furman

A lo anterior se suman varios *inserts* con extractos de documentales sobre la fauna silvestre, fragmentos de la película *King Kong* (1933) y el testimonio de dos especialistas en comportamiento y psiquismo animal. Pero cuando los dueños de las mascotas cuentan la historia de sus animales, en buena parte están contando detalles de

su intimidad y eso puede percibirse por aquellos que eligen contar y por el tono que utilizan para hacerlo. A modo de ejemplo. Pregunta Kaegi en un ensayo qué sucede en la Rural cuando se premia a una vaca que da centenares de litros de leche “¿será que la vaca que gana se siente orgullosa por ser la premiada?”:

Stella: para mí se pone orgullosa porque se la ve sacando pecho.

Enrique: yo no estoy de acuerdo con vos, al que le da orgullo es al dueño. Da treinta litros de leche por día, pobre bicho. Bha!, nosotros somos así. Imagínate, mi hija es vegetariana totalmente, no puede comer carne. Al matadero entran montones de vacas. Por algunas, por estar mejor alimentadas se cobra más caro el kilo vivo que otras, ¿vos crees que esa se siente orgullosa porque cotiza mejor?

Stella: bueno, no es lo mismo...

Enrique: sí es lo mismo, yo al único que respeto es al que cría caballos, porque un caballo vive hasta que se pone viejo, pero al que cría vacas...Pobre bicho, después de años de dar leche, chorizo. Es así.²¹²

El teatro cambia de signo apenas los animales se adueñan de la escena, generando una casi permanente sensación de peligro y desborde. La tensión entre las convenciones teatrales y lo aleatorio de la conducta animal hacen de este BIODRAMA una experiencia única donde el fracaso de la artificialidad del hecho teatral se muestra en todo su esplendor, descontracturando la performance de lo sublime, de todo tipo de protocolos rígidos y restrictivos que atentan contra la idea de un *timing* “perfecto”. En este sentido el director considera todo aquello que en el teatro puede ser leído como un error, como la verdadera teatralidad para su trabajo: lo impredecible, lo cotidiano, el malentendido, el azar (que ya aparecía en anteriores BIODRAMA) se transforman así en materia prima teatral. Sobre la mecánica de trabajo, comenta el director:

En principio hicimos una lista de unas veinticinco escenas, que son como imágenes que queremos tener, como la inversión de los roles: mascotas que hacen de dueños y dueños que hacen de mascotas. Para eso tenemos una película que a va a ser proyectada, sobre cómo adiestrar un perro, y que en realidad muestra hasta qué punto se condiciona el dueño del perro cuando condiciona al perro; hay como una doble faz. Y nosotros en la puesta vamos a hacer el reverso de ese vídeo. Son cosas así como hilos conceptuales, que van hilvanando el espectáculo. Las ideas surgen de lo

²¹² **HERREN Alejandra**, “Hablar de animales, hablar de nosotros”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 70. Mayo. Buenos Aires. 2003, pp: 67.

que me rodea. Eso es lo interesante del teatro documental, que en cada lugar donde vas descubris teatralidad. (Herren:2003:65)

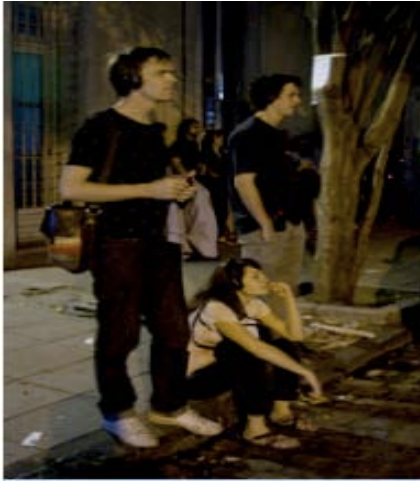
También hay espacio donde hay una serie de bichos de plástico para que los niños interactúen de forma lúdica, este espacio será considerado por el director como espacios de representación dentro de la realidad:

(...)los espacios de los animales simulan ser sus hábitats reales, y así es todo, representación de la representación de la representación de la realidad. Nada es lo que parece ser y es tan cotidiano que lo asumimos como real, aunq no lo sea. Mundo de convenciones. (Herren:2003:66)

Todo parece entonces confluir a un punto de reflexión singular que identifica a Kaegi: lo que llamamos realidad parece ser una convención tan irreal como el teatro. En algún sentido podría estar coincidiendo con los supuestos que sostenían el BIODRAMA de Couceyro. Cuando se le pide al director su opinión personal sobre la utilidad del teatro, responde contundente:

En esto soy muy tradicional, lo primero que tiene que hacer el teatro es divertir. También es importante que sea una ventana al mundo, al mundo real, no al mundo del teatro. Muchos olvidaron que no es un fin en sí mismo, sino un medio para transportar algo. (Espinosa:2003:3)

En el año 2010 y acompañado por Lola Arias (otra de las jóvenes dramaturgas que participará del Ciclo BIODRAMA y con quien desde el 2006 el director trabaja en cooperación en proyectos como *Chácara Paraíso* (2007), con policías brasileños, y en *Airport Kids* (2008), con niños nómades globalizados), el director volverá a invadir con lo real la ciudad de Buenos Aires. Esta vez en el marco del festival *Ciudades Paralelas*, donde los dramaturgos y directores teatrales Arias y Kaegi hacen de curadores y creadores. Para el proyecto además convocaron a otros seis artistas para apropiarse de diferentes espacios de las ciudades donde el festival se realiza (Berlín, Buenos Aires, Zurich y Varsovia) y transformarlos en escenarios temporarios. En cada ciudad las intervenciones y los espacios funcionales serán conceptualmente los mismos, pero todo funciona diferente porque llevará la impronta del momento, de los participantes, la historia, la lengua y la cultura implicados.



Fotos: Lorena Fernández

Las intervenciones indagan en las posibilidades de lo que la urbanista Jane Jacobs llama ciudad abierta, desde donde las intervenciones de *Ciudades Paralelas* hacen emerger la subjetividad en espacios impersonales de circulación masiva, transforman el lugar público en territorio de pasaje hacia lo subjetivo. Dirá Stefan Kaegi:

Los políticos utilizan la ciudad cada vez más como escenografía para eventos. Pero en estas maratones, exposiciones transportables o fiestas ambulantes no se busca mirar la ciudad como es, sino que se impone una forma de circo que intenta hacer olvidar cuán aburrida es esa ciudad... Nosotros queríamos inventar un festival que te hiciera observar la ciudad tal como es... Para esto, convocamos a artistas que trabajan en el espacio público para seleccionar un cierto lugar que existe en cualquier ciudad del mundo y proponer nuevas reglas de comportamiento. Nuestro festival sólo transporta ideas. Los artistas se ponen a trabajar entre dos y cuatro semanas en cada ciudad con gente local. Es una suerte de taller que viaja.²¹³

Todos los proyectos, a partir de procedimientos muy distintos, transgreden los bordes de lo público y lo privado, generando un teatro de la experiencia, en el que el “espectador” es invitado a vivir algo sin saber bien cuál es su rol, sin saber bien dónde termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si se trata de un retrato de los otros o si se trata de nuestra forma de mirar a los demás. Desde estas experiencias se cuestiona radicalmente la figura de “espectador”. Tal como comentará Lola Arias:

²¹³ PITROLA Marcelo, “Lola Arias y Stefan Kaegi: La ciudad: usos teatrales”. En *Revista de letras y artes Otra Parte*. N° 22. Buenos Aires. 2010.

Ciudades Paralelas es un festival de teatro sin actores. El espectador actúa en todo el sentido de la palabra. El espectador debe realizar una acción para tener una experiencia que hace que la obra exista. Si el espectador no actúa, no hay obra. Si el público no pasa las páginas del libro en el momento adecuado, si no hace los movimientos en el *shopping*, si no se deja describir por los escritores de la estación, si no descubre los objetos ocultos en las habitaciones de hotel, la obra no existe. En este tipo de trabajos, ¿se puede seguir hablando de espectador? ¿Cómo llamar esa nueva posición? ¿Participante, experimentador, viajero, descubridor, protagonista?

Y continúa:

Los proyectos transforman el espacio público de una forma muy distinta. En el hotel, los espectadores actúan como huéspedes y nadie se da cuenta de que no entran a una habitación para dormir sino para ver una obra. En la biblioteca, la obra permanece casi imperceptible para la mayoría de los lectores, que de vez en cuando se sorprenden de ver a dos personas con auriculares sosteniendo un libro dado vuelta. En la estación, en cambio, los que van a tomar el tren y que no fueron allí por la obra, quedan atrapados por la obra y se convierten en protagonistas efímeros de la novela que escriben en vivo los escritores. En el *shopping*, los paseantes empiezan a ver que hay un grupo de gente con auriculares que hace gestos perturbadores como señalar el cielo, o tratar de oír lo que dicen las mercaderías poniéndoselas en las orejas, o pasarse mensajes secretos. En estos momentos los espacios funcionales se vuelven espacios ficcionales sólo porque se transgreden las normas de comportamiento. Entonces se hace visible el control que existe sobre nuestros gestos y acciones en el espacio público, cómo somos parte de una gran coreografía que es la vida social. (Pitrola:2010)

Mariano Pensosti (*Los 8 de Julio*); Stefan Kaegi (*Sentate!*) y Lola Arias (*Mi vida después*) son los jóvenes artistas que continúan transgrediendo los límites entre la realidad y ficción más allá de sus experiencias en el Ciclo BIODRAMA, ofreciendo en la actualidad una gama de producciones que insisten en dinamitar la escena con lo real.

Mariano Pensosti será el responsable de la pieza *A veces siento que te veo*, en donde en una estación de trenes, cuatro escritores observan el lugar desde diferentes puntos de vista. En sus computadoras portátiles escriben en vivo lo que ven en la

estación. Y también escriben sobre otras cosas, a veces personales, a veces inventadas, a veces históricas. Todo lo que van escribiendo se proyecta en pantallas de vídeo. Los espectadores y los transeúntes ocasionales de la estación de trenes comienzan a ser parte de la narración de los escritores. Cuando miran las pantallas notan que se están convirtiendo en personajes de una ficción escrita en el momento. Los espectadores ven cómo los escritores crean una suerte de novela en vivo tomando la realidad específica que los rodea. Y a la vez tienen la posibilidad de “actuar”, interferir esa ficción; son parte de la creación colectiva de una narración que refleja un tiempo y un espacio.



Foto: Tanja Dorendorf



Foto: Lorena Fernández

Por su parte Lola Arias participará, además de fundadora del festival; como artista con su propuesta de *Mucamas*, una instalación basada en biografías. Cada visitante toma el rol de una mucama que limpia, pero en lugar de hacer la limpieza el espectador recorre cinco cuartos para asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, de entrevistas de audio, textos, fotos. Son diferentes los soportes del Espacio Biográfico que se utilizan. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie los ve.



Foto: Lorena Fernández



Foto: Tanja Dorendorf

El mirador será la propuesta del director y también fundador de *Ciudades Paralelas*, Stefan Kaegi. Entrada la noche, Stefan Kaegi invita a los espectadores a subir en pequeños grupos a un techo de la ciudad donde un ciego los interpela sobre lo que vieron durante el día. Mientras miran la ciudad, rebobinan sus experiencias y se preguntan qué de todo un día, permanece en la memoria. Un mirador es un lugar que tiene una vista privilegiada, un punto desde el que uno puede observar la ciudad y abstraerse del vértigo de sus calles. *El mirador* de Stefan Kaegi está en el techo de un edificio del centro donde pequeños grupos de espectadores se encuentran con un músico que pasó el día sin ver nada, porque es ciego. Los ciegos viven la ciudad a partir del sonido de los autos, las irregularidades del suelo y los olores. Entre los ruidos remotos que provienen de las calles y el *smog* del cielo, el público recuerda lo que ha visto en el festival y lo compara con la imagen acústica de una ciudad invisible.



Foto: Lorena Fernández

III.4.5)BIODRAMA V

El quinto capítulo de la serie BIODRAMA estará a cargo de la joven Mariana Obersztern²¹⁴. La relación entre la directora y la creadora del Ciclo, Vivi Tellas, tiene su primer germen escénico cuando la primera presentó años atrás *Dens in dente*, un trabajo basado en el Museo Odontológico que formó parte del ya citado *Proyecto Museos*.

²¹⁴ Es docente, autora y directora teatral. Entre sus primeros trabajos se cuentan *Kandinsky*, (1989); *Baldomero, poeta entre los hombres*, (1990), y *La puntuación de la secuencia de los hechos*, (1991). En 2002 estrena *Lengua madre sobre fondo blanco*, obra con la que participa del Festival Internacional de Buenos Aires, y del Festival Internacional del Mercosur. En 2006 dirige el espectáculo *En agua negra*, protagonizado por Virginia Innocenti en el Teatro del Hotel Faena. Entre los años 2005 y 2006 tiene a su cargo la Dirección de Programación de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, desde donde gesta el *Proyecto Inversión de la carga de la prueba* (basado en la producción de una obra teatral a partir de una instalación escenográfica), invitado a participar -con su primera edición- en el V Festival Internacional de Buenos Aires; y que en Noviembre de 2006 presenta su segunda edición.

La directora y dramaturga no tuvo dudas sobre la elección del entorno donde desarrollaría la propuesta: la pampa bonaerense. En las inmediaciones de Carlos María Naón, un caserío alrededor de una plaza, con un almacén y un club, la dramaturga conoció a la maestra Mónica Martínez, quien sería la figura de su proyecto *El aire alrededor*²¹⁵.

El BIODRAMA se caracteriza por cierta sensación de superficialidad del drama, desde donde pareciera que en la historia no sucediera nada. Resulta que Obersztern no tiene una vocación especial por las historias. Su manera de estar en el teatro tiene más que ver con la presencia de un espacio escénico a partir del cual poder componer. Crea un artificio y compone con los elementos con los que le gustan trabajar: el espacio, el tiempo, los actores, sus oficios y el texto. Desde su mirada particular un argumento, lejos de contar una historia, es desarrollar una secuencia de elementos que se van transformando. En el caso de *El aire alrededor* se interesa más por mostrar la textura personal, el modo de ser y estar de Mónica en consonancia con el entorno, que por relatar acontecimientos puntuales de su vida.

Desde el comienzo del ciclo, la directora no se perdió ninguna de las propuestas anteriores. Cuando le preguntan sobre cómo opera esa información previa, Obersztern responde:

Como un diálogo, como una forma de ver una construcción y sus posibilidades. Uno empieza a buscar un sendero no investigado como un intento de originalidad, o simplemente como un vacío convocante.²¹⁶

La propuesta *El aire alrededor* es un paralelo a las primeras dos experiencias del ciclo, no presenta innovación alguna en cuanto a las estrategias de escenificación ni tampoco en relación a su formato. La misma Obersztern deja entrever en varias

²¹⁵ FICHA TÉCNICA:

Intérpretes: Vanesa Weinberg, María Merlino, Osmar Núñez y los niños Mario Bogado y Juan Dicen.

Imagen de vídeo: Paula Grandío

Banda sonora: Joaquín Segade

Iluminación: Gonzalo Cordova

Escenografía y vestuario: Daniel Joglar y Silvana Lacarra

Dirección y dramaturgia: Mariana Obersztern.

Fecha de estreno: julio de 2003

²¹⁶ **CRUZ Alejandro**, "Se estrena una nueva página de Biodrama". En *Diario Página 12*. Sábado 12 de julio. Buenos Aires. 2003

entrevistas que no tiene en claro en qué consiste la diferencia entre un espectáculo originado en una obra escrita en soledad y otra creada a partir de la experiencia directa con una persona. Obersztern sólo reconoce el impacto que el proceso de creación tuvo sobre ella, pero deja muy claro que el resultado está en los límites del teatro tradicional. La misma directora comenta al respecto: “*Se trata de una obra de ficción, porque si bien hay elementos biográficos, yo construí un artificio con vistas a una experiencia estética*”.²¹⁷



Foto: Carlos Furman

En los vídeos que intervienen en la propuesta, tampoco aparecerán restos de lo real, ni la presencia de la verdadera protagonista de la historia: Mónica. La idea de la directora es que aparezcan dos espacios: el del escenario en el que se ven momentos de su vida jugado por los actores, y el del vídeo que relata los acontecimientos de la naturaleza. El vídeo lejos de presentar testimonios de otros, o detalles sobre la vida de Mónica, cumple una función meramente escenográfica en el que se pueden ver los cambios de la naturaleza: hay escenas de noche, de invierno, verano, primavera.

Cuando se le pregunta en una entrevista que significó para ella BIODRAMA, Obersztern responde:

Me parece que cada una de las experiencias fue por lugares distintos, y más allá de la pregunta que Vivi (Tellas) se hace de sí es posible documentar una vida, más allá de encontrar una respuesta a la pregunta lo importante es que de esa pregunta sale la posibilidad de experimentar, de buscar las distintas formas de hacerlo, yo atendí a la ficción. No está la presencia de

²¹⁷ HOPKINS Cecilia, “El quinto capítulo de la serie de los Biodramas”. En *Diario Página 12*. 12 de julio. Buenos Aires. 2003.

esa persona en escena, como en otros casos... Me parece muy bueno lo que hace Vivi de defender el experimento, no hay más reglas que las que realmente son necesarias. Ella confía en los directores y confía en que una va a hacer su viaje y ese viaje es lo que va a ofrecer. Y aunque la experiencia resulte finalmente fallida, o se frustre, o no sea lo que uno había planeado, igualmente tiene el valor de la experiencia, en ese contexto hay lugar para el error. Y con ese permiso para equivocarse uno toma desafíos que en otro contexto no tomaría. Es bárbaro que uno pueda hacer lo que quiera...es bárbaro.²¹⁸



Foto: Carlos Furman

La verdadera presencia de lo real aparece cuando la ficción ejerce sus efectos en la realidad, en una interacción intensa, que produce efectos fuera del escenario. En el día del estreno, Mónica se hace presente en el teatro, acompañada por su amiga Nancy y dos de sus cuatro hijos. Esa noche, por primera vez en sus 40 años, Mónica presenciaba una obra teatral. Además era la protagonista de la pieza. Y su vida la historia. El 18 de julio de 2003, en la página 6 del suplemento *Vía Libre* del periódico *La Nación* se publicó una entrevista con Mónica, en la que cuenta la emoción que le produjo ver su propia historia en escena. Cuando se le terminó de hacer la entrevista, Mariana que se sentía de alguna manera responsable de la estadía de Mónica en Buenos Aires, le preguntó que tal le había ido. Mónica respondió: “*Me fue bien, pero no entiendo*

²¹⁸ LETTIERI Pablo, “Formas de Mirar”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 72. Agosto. Buenos Aires. 2003. Entrevista completa archivada en el Centro de Investigación de Teatro y Danza del Teatro San Martín.

porqué, en algún momento, la periodista que me hacía la entrevista había derramado una lágrima”.



Foto: Carlos Furman

III.4.6)BIODRAMA VI

Daniel Veronese²¹⁹ será el próximo encargado de dar vida al sexto BIODRAMA, propuesta con la que intentará poner en tela de juicio el experimento escénico creado por Vivi Tellas, cuestionando el vínculo entre arte y realidad, relativizando sus reglas y forzando sus límites. Lo que Veronese pondrá en escena no será la vida de una persona viva, sino un fantasma personal: la pérdida del hijo. A partir de *La forma que se despliega*²²⁰ el director intentará poner en evidencia el fracaso de toda representación, su torpe intento de emular la vida o pretender embellecerla con una

²¹⁹ Dramaturgo, director de teatro, actor y titiritero, Daniel Veronese realiza además sus propias producciones musicales y escenográficas. Es miembro fundador del grupo de teatro *El Periférico de Objetos*, creado en 1989, que basa su experimentación en el trabajo de integración de actores y objetos. Como autor, tiene sus obras publicadas en dos colecciones: *Cuerpo de prueba*, volumen de catorce obras y *La deriva*, de siete. Sus espectáculos e intervenciones performáticas recibieron producciones de diversos festivales e instituciones del exterior: Theatre der Welt, Festival de Avignon, Kunsten Festival des Arts, Hebbel Theatre y Holand Festival, entre otros. En las ediciones 1999, 2001 y 2003, Veronese se desempeñó como curador del Festival Internacional de Buenos Aires.

²²⁰ FICHA TÉCNICA:

Dramaturgia: Luis Cano.

Dirección: Daniel Veronese.

Intérpretes: Claudio Dapasano, Stella Galazzi, Guillermo Arengo.

Iluminación: Gonzalo Córdoba.

Fecha de estreno: octubre de 2003

copia. Por otra parte desmenuza la noción de dolor, forzando a sus actores a interpretar una suerte de naturalismo “existencialista” en el que no hay cabida para la piedad o la identificación, y mucho menos para la catarsis. Dice el actor Guillermo Arengo:

Este nuevo trabajo del Biodrama, es una especie de biodrama sobre el biodrama. No hay un elemento de la realidad pura. El personaje es un artista que convoca a dos actores para que representen el drama de haber perdido el único hijo. No está muy claro si esto le pasa a él, o lo que le pasa es otra cosa.²²¹

Veronese a primera vista denuncia la imposibilidad de ver representado en el escenario un drama real, ya que el dolor, la experiencia más intensa del ser humano, parece que solo puede ser percibido como algo intransferible y ajeno. Pero una vez terminada la pieza, la reconciliación con las premisas del Ciclo BIODRAMA se hace presente. Dice Daniel Veronese en el programa de mano:

El ciclo Biodrama certifica que una vida existió. Nunca antes la vida tan cruda en el escenario. Hay una vida pasada. Hay una persona, que hoy existe, de la que se habla, se expone su vida, incluso su rutina. No veremos toda la vida de esa persona. Tampoco sabremos de quién se trata. Entonces, en el ciclo está incluida, desde el vamos, la melancolía de lo que no pudimos ver ni saber. La melancolía de pensar que quizás no perdemos lo mejor, simplemente como cuando conocemos a alguien. Esta es una obra sobre lo que no se tiene. El teatro esta hecho de la falta y su correspondiente melancolía. (Veronese: Programa de mano: 2003)

La paternidad interrumpida a raíz de una circunstancia fatal es el tema sobre el que Veronese construye el BIODRAMA. Una pareja que ronda los cuarenta años, cuyo único objetivo fue criar a su hijo. Un hijo, que ya muerto les dejó un estado de orfandad, de sin sentido que les obliga a reflexionar sobre sus propios pasos. Frente a la pareja se encuentra el personaje de El pianista, que presta el oído a esta pareja abatida por el dolor. Las conjeturas sobre la identidad del tercer personaje a lo largo de la obra son múltiples y varían de acuerdo al espectador: el fantasma del hijo muerto, un amigo antiguo que cayó incauto en esta pesadilla, un psicoanalista, el alter ego del mismo

²²¹ CRUZ Alejandro, “Arengo, en busca de la identidad”. En *Diario La Nación*. 17 de octubre. Buenos Aires. 2003.

Veronese, etc. Finalmente se aclara que se trata de un artista intentando comprender o experimentar el dolor para luego recrearlo. Por otro lado, el espectador puede identificarse con este “oyente” que asiste de forma silenciosa al dolor de la pareja y que nos recuerda que esto es una ficción, que estos padres son ficticios y que no sienten ellos el verdadero dolor. El pianista dice:

Es terrible que estos niños mientan y actúen de esta manera el dolor ajeno. Lloran con tanta verdad por el hijo y yo no puedo. ¿Pero qué les importa a ellos el hijo? ¿Les importa un hijo a ellos? Si tuviesen los motivos que yo tengo seguramente se volverían locos, confundirían todo. (Pausa) Estos niños mintieron bien. (Toca y canta) Son actores.²²²

El BIODRAMA en esta experiencia, no está contenido en las confesiones de la pareja, pareja que Veronese no deja de recordarnos que no es más que una dupla de actores, sino en el personaje de ese pianista que se niega a expresar su dolor. *La forma que se despliega* es justamente lo que propone el título, una forma con tanta apariencia de “verdad” que se apodera de la ingenuidad complicidad de los espectadores y los manipula. El pianista en esta dirección se convierte en la conciencia torturada de los que viven el BIODRAMA. Frente a esa historia de dos padres desgarrados por el dolor de la pérdida de un hijo, lo que intenta El pianista es transformar esa tragedia en una obra estética. *¿Usted sería el encargado de poner un manto de belleza aquí, entre tanto dolor?*, pregunta la madre.

Bajo la incapacidad de transferencia que Veronese adjudica al dolor, la hipocresía se manifiesta cuando los otros intentan comprender, dar opiniones, compadecerse (una frase usual ante la muerte: «lo acompaño en el sentimiento»). Estas racionalizaciones no reconocen la dimensión inasequible, tan propia como el cuerpo, del dolor que los padres sienten. La supuesta comprensión por parte de los otros descarta la capacidad de los padres de dolerse con otros.

La propuesta del espacio escénico merece un apartado. Sillones y sillas de distintos colores y estilos ocupan el escenario. La gente ingresa a la sala y recibe como única indicación no sentarse en los sillones verdes, que son para los actores. Fuera de

²²² VERONESE Daniel, *La forma que se despliega*. Copia de texto archivada en el Centro de Investigación del Teatro San Martín. 2003, pp:13.

esos, el público puede ocupar los que quiera y compartir el *living* de la ficción con los actores, a la vez que girando su cabeza puede contemplar la soledad y el vacío que habita en la sala del Teatro Sarmiento.



Foto: Carlos Furman

Actores y público se encuentran en el mismo espacio, bajo la misma luz que ilumina todo por igual. El público se interna en la intimidad de un teatro, en la intimidad de un drama que parece convocarlo como extra silencioso. Dirá el director:

Creo que el apetito de gran parte del público está hoy dirigido hacia esa sensación de estar físgoneando algo que se nos ofrece con total obscenidad, pero con la sana tranquilidad de estar en el teatro: se entonces que puedo escapar sin problemas, por una salida de emergencia bien señalizada, con pocas posibilidades de terminar con un tajo en la espalda.²²³

Ante la pregunta que plantea Vivi Tellas sobre sí todo lo que sube a escena se convierte irreversiblemente en ficción, Veronese responde:

Con mi Biodrama no intentó copiar la realidad, intentó producir algo de verdad. Intentó encontrar verdad porque para mí la verdad en escena es siempre revolucionaria.²²⁴

²²³ **LETTIERI Pablo**, “La forma que se despliega”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 71. Buenos Aires. 2003, pp: 33.

²²⁴ **CORNAGO Óscar**, “La verdad de una mentira. Sobre La forma que se despliega de Daniel Veronese”. En *Assaig de Teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*. Universidad de Barcelona, 44. 2004, pp. 73-79.

Jugando con la naturaleza inevitable del ritual teatral es donde Veronese encuentra esa verdad. Tradicionalmente una vez terminada la función, las luces se apagan, los actores/personajes se retiran, el público aplaude. En esta oportunidad, algo de ese ceremonial no llega a consumarse, porque las luces siguen encendidas y el público retenido en los sillones, se ve obligado a contemplar en silencio un escenario vacío. Cuando re-aparecen los actores, estos no sonríen, no agradecen, conservan las secuelas del dolor que actuaron, de las lágrimas que derramaron mientras fingían y el público insiste en el aplauso implorando se cierre la convención teatral. Pero estos permanecen inmunes, ajenos al efecto de la des-ilusión, desentendidos de los aplausos y agasajos. Ya esto no es teatro. Pero sí un borde en donde no se sabe muy bien si los actores siguen siendo actores, si están en la ficción del duelo o en lo real del dolor. Un simulacro, frente a otro simulacro de algo que se revela lejano y confuso. El dolor queda intacto, en algún lugar que no podemos delimitar y nuestra experiencia fue la vivencia de una imposibilidad, de un límite.

Veronese nos recuerda que el dolor no es estetizable, no es factible de ser puesto en escena porque sólo lo puede sentir quien lo posee. Comprender el sufrimiento ajeno no es compartirlo, y esa soledad es la trágica, ese momento que se extiende en una duración, que es nuestra propia representación irrepresentable de nuestro dolor. Quizás no es posible traer lo real tal cual a la representación, que esta en sí misma es una mentira (una ficción). Pero sí, tal vez, es posible que lo real aparezca disparado en el espectador al ser atravesado por esa representación.

La experiencia cuestiona su mismo sentido y termina en un final vacío, que queda abierto en la interrogación a lo desconocido.

Pianista: Pero a mi nadie me llama mentiroso. Nadie me parte la cara.
Nadie. Así estoy yo. Yo estoy sin poder decir ni hacer nada, por un hijo,
por su vida. Soy un cobarde. Ya estoy afuera. Estoy solo. Esto no es nada,
no es música, no tiene ni principio ni final. Y sin embargo... Fin.
(Veronese:2003: 11)

III.4.7)BIODRAMA VII

Siguiendo la premisa del ciclo, Javier Daulte²²⁵, es el encargado de llevar a escena el séptimo de los BIODRAMA. En esta oportunidad, y coincidiendo en algunos puntos con lo *procedimentalmente* utilizado en las primeras experiencias, el director y autor decide transformar en criaturas de ficción a sus padres, tíos y abuelos: “*El contexto del Biodrama me dio la posibilidad de animarme a hacer algo como esto, que es contar la historia de la familia de mi madre*”²²⁶. Una comedia familiar ubicada a principio en los años 50 y luego en los años 70, con aires de melodrama y rasgos humorísticos será el resultado de *Nunca estuviste tan adorable*²²⁷.

En el *living* de una casa de Olivos (barrio de Vicente López de la Provincia de Buenos Aires) espiamos la intimidad de una familia de clase media porteña. Presenciamos los rituales de la vida cotidiana, los choques derivados de la convivencia, los primeros brotes de sexualidad adolescente, las diferencias generacionales, las inseguridades, los prejuicios, todos componentes de un típico cuadro familiar. En este caso, el soporte será el cuadro familiar real de la familia materna de Daulte.

²²⁵ Javier Daulte es dramaturgo, guionista y director de teatro. Por su trabajo, en su mayor parte estrenado y publicado, ha recibido más de sesenta distinciones, tanto nacionales como internacionales, entre ellos: el Royal Shakespeare Festival of New York Award, Primer Premio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (ex Premio Municipal), Premio Fondo Nacional de las Artes, Premio ACE (en siete oportunidades), Premio Estrella de Mar, Premio CELCIT, Premio María Guerrero (en tres oportunidades), Premio Martín Fierro, Premio Broadcasting, Premio Teatro del Mundo, Premio Clarín, Premio Trinidad Guevara, Premio Butaca de España, Premio GETEA, Premio Ciudad de Barcelona 2006 en la categoría Artes Escénicas. Ha participado en festivales internacionales: Shizuoka (Japón), Avignon (Francia), en cuatro ediciones del Festival de Buenos Aires (Argentina), en tres ediciones del Festival de Sitges, en dos ediciones del Festival Grec y en dos ediciones del Festival de Otoño de Madrid (España), Manizales (Colombia), en dos ediciones del Festival de Caracas (Venezuela), Londrina (Brasil), en dos ediciones del Festival Fronteras (Londres), Mettre en Scène (Francia), en dos ediciones de Temporada Alta (Gerona), Festival Iberoamericano de Bogotá.

²²⁶ **RAGO María Ana**, “La vida en el escenario”. En *Diario Clarin*. Miércoles 13 de Octubre, Buenos Aires. 2004.

²²⁷ FICHA TÉCNICA:

Elenco: Mirta Busnelli (Marta) Luciano Caceres (Roly) Lorena Forte (Amalia) María Onetto (Blanca) Lucrecia Oviedo (Noe) Carlos Portaluppi (Salvador) Willy Prociuk (Rodolfo)
Asistencia de dirección: Daniela Sitnisky/ Ana María Converti.
Asistente artística: Valeria Correa
Asistencia de Iluminación: Magali Acha / Iluminación: Gonzalo Cordova
Asistencia de vestuario: Natalia Meskutavicius / Vestuario: Mariana Polski
Asistencia de coreografía: Griseld Siciliani / Coreografía: Carlos Casella
Escenografía: Alicia Leloutre
Diseño de sonido y video: Pablo Ratto
Dirección y dramaturgia: Javier Daulte
Fecha de estreno: octubre de 2004

En esta comedia de situaciones se filtran datos de una época de Argentina en la que lejos de las privatizaciones, aún el pequeño empresario, como Salvador, podía darse determinados lujos como comprarse un departamento en Olivos, y agasajar con grandes obsequios a su familia.



Foto: Carlos Furman

El autor manifiesta que en su propuesta no hay antagonistas, en todo caso, si lo hay es el paso del tiempo. Pero los personajes no lo ven, el que lo percibe es el público porque se produce una elipsis, un salto. Para Daulte el tiempo es el antagonista invisible de la vida, del cual solo reparamos cuando nos detenemos en una foto del pasado, pero en el cotidiano de la vida en el que nos encontramos no percibimos de él, porque vivimos en un presente continuo. Dirá el director en el programa de mano del espectáculo:

Puede pensarse que cada sujeto es producto de una innumerable sucesión de hechos extraordinarios... Creo que, atravesada por la coordenada del tiempo, la historia de cualquier familia se toma atractiva. Los protagonistas de esta son mi mamá, mi papá, mi abuela, mi abuelo, mi tío, mi tía y una vecina. Quien nomina de este modo es, claro un niño, un niño aún no tan perverso como para entrever en esa red de parentescos nada que lo excluya, nada que no sea la casualidad inexorable que lo trajo al mundo. Correrse por un segundo de ese fatalismo generacional nos lleva a un territorio mucho más lábil, donde la que luego se lee como inevitable, no es más que un momento, una situación, en definitiva, una casualidad histórica. Ese campo, el de la casualidad, es terreno privativo de la ficción. Este espectáculo versa, a grandes rasgos, sobre la historia de la familia de mi mamá. (Daulte: Programa de mano:2004)



Foto: Carlos Furman

Convirtiéndose en éxito de taquilla de la temporada *Nunca estuviste tan adorable* se mantuvo lejos de cumplir con las expectativas que se esperaban del BIODRAMA de Daulte. Un diálogo extraído de la misma intimidad del proceso, compartido por Daulte en una nota de la revista del *Complejo Teatral de Buenos Aires*²²⁸, revela algunos aspectos que nos permiten comprender cierto desvío en la búsqueda del director con respecto a la propuesta por el ciclo.

Queda claro que el procedimiento ligado al documental, no será el lugar más estimulante de búsqueda para Daulte. Si bien reconoce que en un principio mandó a su asistente, Valeria Correa, a que fuese a los archivos de los diarios más conocidos y a las hemerotecas públicas para recopilar datos de la más diversa índole de la década del 50 en la Argentina y el mundo, como también revolvió él mismo los más recónditos rincones de los armarios de su familia en busca de fotografías, cartas y otros documentos; lo cierto es que poco a poco aquel impulso documentalista fue decayendo a lo largo del proceso hasta disolverse por completo. Dirá el director al respecto:

²²⁸DAULTE Javier, “A propósito de Nunca estuviste tan adorable”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 78. Noviembre. Buenos Aires. 2004, pp:73.

Tomé el camino opuesto. Es decir que no iba a apelar a documentación alguna. Sino que trabajaría con lo visto y oído. Quiere decir esto que mi camino de construcción narrativa sería producto de lo que yo recordaba que me habían contado acerca de cómo eran y cómo vivían mi madre, mis tíos y mis abuelos, allá, cuarenta años antes de que yo naciera. (Daulte: 2004:72)

Tal como en anteriores BIODRAMA, las versiones sobre los hechos se presenta como pilar de la experiencia y materia prima de producción dramática. Otro elemento que aparece como central en la pieza biodramática será la existencia de la televisión. Sobre su relación o influencia en el núcleo familiar, comenta la actriz María Onetto al respecto:

La televisión resulta un elemento bastante central en la cotidianidad de los personajes y también en la relación que la familia tiene con el dinero. Esto podría quizás ir dando cuenta de cuál era la realidad del país.²²⁹

De forma indirecta, el BIODRAMA tratará algunos de los supuestos y transformaciones producidas por el ingreso de la televisión a los hogares²³⁰, como un miembro más de la familia y una fuente de referentes en la construcción del sujeto.

III.4.8) BIODRAMA VIII

El siguiente BIODRAMA traerá consigo una novedad procedimental para el ciclo pero que no terminará de aprovecharse a la hora de indagar sobre los límites de la ficción en escena. Edgardo Cozarinsky²³¹, será el director del nuevo proyecto, en donde

²²⁹ **PACHECO Carlos**, "Otra prometedora historia del Ciclo Biodramas". En *Diario La Nación*. 14 de octubre, Buenos Aires. 2004, pp: 3.

²³⁰ A principios del siglo XX aparece el cine y, unas décadas después, la televisión esto lleva a una nueva transformación, relacionada también con una crisis de la lectura y la escritura, que ya no ocupan la función que ocupaban antes. Los medios interactivos vienen a apoyar y a reforzar ese movimiento y empiezan a cambiar la forma en que nos relacionamos con los otros. Se da una valorización de la imagen, de la palabra hablada más que de la palabra escrita y la lectura, y empezamos a usar aún más herramientas audiovisuales para relacionarnos. Por el cine y la televisión los actores y actrices se convierten en paradigmas a seguir por los más diversos públicos, lo que conocemos como *Star System*, considerado en ocasiones como la primer gran industrialización de la intimidad.

²³¹ Es escritor, cineasta y dramaturgo. Es autor de los libros de cuentos "*Vudú urbano*" y "*La novia de Odessa*"; de la novela "*El rufián moldavo*"; y de los ensayos "*El laberinto de la apariencia*", "*Borges y el cinematógrafo*", "*El pase del testigo*" y el "*Museo del chisme*". Dirigió, entre otros, los films "... (puntos

trabaja sobre la vida de un intérprete, es decir, la vida de un actor contada por él mismo. *Squash, escenas de la vida de un actor*²³², primera aventura como director teatral de Cozarinsky; tendrá como principal protagonista al actor Rafael Ferro, de 39 años, jugador de *squash* y de tenis profesional durante varios años. El BIODRAMA se centrará en un episodio de la vida en la que Ferro, viviendo en Alemania, decide dejar todo para regresar a Buenos Aires y dedicarse a estudiar teatro. Sobre cómo fue su convocatoria el actor comparte:

La cosa pasa por cómo contás algo. Cualquiera de nuestras vidas son interesantes, todas tienen sus historias. Y como Cozarinsky quería hacer un biodrama basado en la vida de un deportista, cuando se enteró que había sido un deportista profesional le cerró.²³³

El resultado final será una propuesta con constantes rupturas provocadas por los quiebres místicos, suicidios, traiciones, incesto, muerte y gimnasia. En un cubo de acrílico transparente que simula una cancha real de *squash* el actor ficcionaliza los recuerdos y las situaciones reales de su vida. Como dirá el director, el trabajo del actor será casi como una doble gimnasia, donde cumplía el papel de delirante y él como director el papel de abusador, vampirizando la historia de vida de Ferro. *Squash* se presenta como un trabajo de reelaboración del recuerdo, situación que tal como veíamos ya sucedía en otros de los BIODRAMA analizados anteriormente. Sobre el trabajo de dramaturgia dirá el director:

Esta es una herencia prestada. Es la herencia de Rafael Ferro. Él me la prestó para que con eso yo compusiera esta obra. Yo la escribí con lo que él me contó, ficcionalizando mucho, pero también respetando no tanto los

suspensivos), "*Guerreros y cautivas*" y "*Ronda nocturna*"; y las obras *Squash* y *Raptos*. Recibió el Premio La Nación de Ensayo (1973) y el Premio Konex de Platino (2004).

²³² FICHA TÉCNICA:

Marta Lubos (Madre I y II) Carlos Kaspar (Padre) Luis Herrera (Pai) Jimena Angannuzi (Hermana I y II) Lautaro Delgado (Karol) Gonzalo Heredia (Julio/visitante) Leticia Mazur (Mujeres) Aghata Fresco (Mujeres) Beatriz Tribahudin (Rey Lear)

Asistente de dirección: Silvia Sacco/ Daniela Sitnisky

Asistencia de Vestuario: Paloma Sánchez Vestuario: Cecillia Alliassa

Iluminación: Gabriel Caputo

Escenografía: Julieta Ascar

Dirección: Edgardo Cozarinsky

Fecha de estreno: junio de 2005.

²³³ **CRUZ Alejandro**, "La vida de un intérprete en primer plano". En *Diario La Nación*. 29 de Junio, Buenos Aires. 2005, pp: 4.

hechos como el sentimiento que había en las circunstancias biográficas. A lo largo de varios meses tomé muchas notas, investigué cosas, como la historia del squash, y en enero de este año conocí a los padres. Yo diría que llegué a los primeros ensayos con un primer texto que era un primer armado que fuimos modificando con los actores²³⁴.

Más relevante que el propio BIODRAMA resulta el trabajo performativo que desarrolla de la mano de Vivi Tellas para el *Proyecto Archivos*, el cual años más tarde formará parte de los BIODRAMA del ciclo. La creadora convoca en el 2005 a Cozarinsky para realizar la pieza *Cozarinsky y su médico*. Aquí los protagonistas son el mismo Edgardo Cozarinsky y su médico clínico, el doctor Alejo Florín. Alejo curó y sigue curando a Edgardo de un cáncer de próstata en la vida real. Edgardo y el doctor Florín están unidos por 40 años de amistad, la pasión por el cine y la relación entre paciente y médico. La investigación escénica despliega esos puntos de unión, entrecruzando el cine con la medicina. Cozarinsky y el doctor Florín están en escena. Al término de la obra, el público (nunca más de 40 personas) es invitado a compartir un *buffet froid* y a intercambiar ideas con los intérpretes. Pero por pertenecer a una de las piezas del *Proyecto Archivos*, presentado en el marco del XIV BIODRAMA, es que profundizaremos sobre el mismo más adelante.



Fotos: Archivo personal de Vivi Tellas

También resulta interesante detenernos en el lenguaje cinematográfico de Cozarinski, en donde encontramos algunas búsquedas que se cruzan con los intereses y problemáticas que plantea el Ciclo BIODRAMA. La cinta *Ronda Nocturna* (2004) propone un recorrido en el que se narra las andanzas de un *taxi boy* (chaperos) por los circuitos más marginales de la noche de Buenos Aires. El director reconoce que la

²³⁴ GIANERA Pablo, “La ficción y el riesgo”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 81. Julio. Buenos Aires. 2005, pp: 31.

experiencia de filmar con auténticos cartoneros y travestis le abrió un mundo bastante más real y sensible que el que había frecuentado hasta la fecha. Si bien no es una película documental ni realista, sino fantástica, hay un desarrollo narrativo que sucede en un plano de observación de la realidad. Procedimiento que se asienta y cobra nuevas aristas en el cine contemporáneo²³⁵.



Fotograma de Ronda Nocturna

²³⁵ La producción documental, al igual que entendíamos anteriormente el auge por la autobiografía literaria; tuvo un resurgimiento inesperado en los últimos años, resurgir que se traduce en una diversidad de modelos y formatos, potenciados por los desarrollos de nuevas tecnologías y los nuevos mecanismos técnicos, que a la vez inciden sobre las estrategias de representación, cambian nuestro régimen de la mirada. Lo que llamamos género documental se ha transformado en un terreno de experiencias innovadoras, y la relación de las películas documentales con lo “real” se ha complejizado. Antonio Weinrichter²³⁵ considera que el documental que se está haciendo en el mundo en estos últimos años permite hablar de una “reinención del documental”: Si bien se siguen produciendo muchos documentales tradicionales, y son estos los que siguen encontrado acomodo preferente dentro en los cauces de la institución cine, es innegable la prodigiosa transformación sufrida por el cine de no ficción en las dos últimas décadas: cineastas (y no sólo documentalistas) de las más variadas orientaciones culturales han buscado y encontrado nuevas formas de expresión tanto para dar respuesta a los cambios en su entorno social como para saciar su necesidad de plasmar su identidad personal, sexual o racial. Lo que podemos denominar corriente principal del cine documental se ha visto indudablemente enriquecida por el nuevo interés en explorar el conocimiento encarnado del sujeto performativo, a uno u otro lado de la cámara. Este es un rasgo que sumar a los demás que caracterizan a la no ficción contemporánea: un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición, etc. (Weinrichter: 2004:61)

III.4.9)BIODRAMA IX

El joven director **Ciro Zorzoli**²³⁶ será quien intente redoblar la apuesta con su BIODRAMA. Para ello pondrá a trabajar a un elenco de cuatro actores profesionales con niños de 9 a 11 años, casi sin experiencia teatral. Su propuesta parte de la idea de trabajar sobre la vida de un niño real como motor que pone en juego la pregunta que plantea el BIODRAMA, de si es posible llevar una vida real a escena o si esta va a convertirse irremediamente en ficción. Sobre la experiencia misma de trabajar con niños el director comenta que es como una división de planetas en tanto el chico está en un planeta que el adulto ya abandonó y por lo tanto hay cosas que ya no puede comprender. Pero Zorzoli insiste a partir de *El niño en cuestión*²³⁷ en creer que uno puede llegar a acceder a determinados lugares de intimidad que tienen que ver con la infancia. Hay ciertas zonas que para el director permanecen latentes, como por ejemplo el impulso de jugar que tienen todos los actores. Comenta: “*Quería poner en cuestión qué es lo que narra una vida tan corta y, por otro lado, quería capturar algo de lo real y llevarlo al escenario.*”²³⁸

En esta dirección Zorzoli sostiene que para los adultos el mundo de un niño es algo demasiado convulso que no pueden comprenderlo y eso los pone frente a un abismo. En el niño hay un nivel de fragilidad y de vulnerabilidad muy grande y eso será desde donde el director intentará conmover al adulto. Evidenciado la calidad de *sujeto en construcción* que posee cada niño. Dirá el director al respecto:

²³⁶ Actor. Director teatral. Docente. Nacido en Mar del Plata, estudia en el Conservatorio Provincial de Música Luis Gianeo de dicha ciudad. Posteriormente se radica en Capital Federal y cursa sus estudios de actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires. Como director ha estrenado *Salsipuedes*, *Acto de Ponzoña* (versión de “*La más fuerte*” de A. Strindberg); *Living, último paisaje*(1999), *A un beso de distancia* (2001), *Ars Higienica* (2003) 23.344 de Lautaro Vilo (2004). Desde 1992 se desempeña como docente de Técnica Actoral, en la Escuela de Arte Dramático de Bs. As.

²³⁷ FICHA TÉCNICA:

Intérpretes: Valentino Alonso, Paola Barrientos, Lucas Kroure, Javier Lorenzo, Kevin Melnizky, María Merlino, Nicolás Rodríguez Ciotti, Diego Velázquez

Música: Marcelo Katz

Iluminación: Eli Sirlin

Vestuario: Marta Albertinazzi

Escenografía: Diego Siliano.

Asesoramiento psicológico: Guillermo Cacace / Colaboración artística: Guillermo Cacace

Dramaturgia y dirección: **Ciro Zorzoli**

Fecha de estreno: octubre de 2005

²³⁸ **CRUZ Alejandro**, “El mundo emotivo infantil”. En *Diario La Nación*. 2 de noviembre. Bs. As. 2005

El niño es un adulto en construcción. Transmite la sensación de que todo en él está por hacerse y eso produce cierto vértigo en los mayores. La presencia de un niño te enfrenta a tu condición de adulto. Los adultos convivimos con todas las edades a la vez y de acuerdo con los momentos del día, o la relación con los otros, podemos asumir actitudes de niño, adolescente o lo que verdaderamente somos, personas mayores.²³⁹

El niño con quien mantuvo un par de encuentros, y desde donde nace el planteo del BIODRAMA, no aparecerá nunca en escena, como tampoco nunca se sabrá su nombre. Por el contrario arriba del escenario lo que se verá será el esfuerzo continuo de cuatro actores adultos por evocarlo a través del vínculo con otros niños de la misma edad. Asustar, gritar, esconderse, rechazar, dibujar, saludar, expresar, obedecer rutinas mecánicas y un sin fin de órdenes e indicaciones ausente de precisiones, cargan el ambiente de incertidumbre. Lo que empieza a ser relevante es el afán de los mayores por ver en el nene presente al que no está.



Foto: Mariano Maganneti

Cada función, un niño nuevo, el cual los actores desconocen y jamás, ni en ensayos previos han mantenido relación alguna. La narración de *El niño en cuestión* no sigue una línea cronológica, ni crece dramáticamente. Se sostiene en retazos de un aquí y ahora evocado, en la acción física y la relación con el espacio desde donde se intenta traer al niño en cuestión del BIODRAMA al escenario. *El niño en cuestión* está construida pues desde esa premisa: fragmentos, líneas de acción que se fugan y no

²³⁹ FONTANA Juan Carlos, "Las indelebles marcas de infancia". En *Diario La Prensa*. 29 de octubre. Buenos Aires. 2005, pp: 32.

logran encauzarse, siluetas y repeticiones. Repeticiones no solo para “domesticar” al niño, sino para dar cuenta de eso incapturable por vías de la lógica del relato, pero que vuelve una y otra vez. Y es entonces en un espacio indefinido en donde cuatro actores juegan a ser grandes y a enseñarle a serlo al niño. Sobre el trabajo entre los actores y los niños, el director comentará:

Empezamos por trabajar sin ellos, pero con el asesoramiento de Guillermo Cacace, que es psicopedagogo y nos ayudó a derribar mitos. Mi planteo fue que participaran cuatro niños, uno en cada función. Construimos una estructura fija que debe sostenerse cada noche desde cada uno de los niños. Son diferentes y aportan matices y colores distintos: los invitamos a jugar durante una hora de acuerdo con la idea que ellos tienen del juego: la del juego en serio y la de “hacer” sin necesitar justificativos. Nos adaptamos a sus parcialidades recreando a un niño para quien el pasado es todavía presente. En esa construcción aparece el tema de las conductas.²⁴⁰

Todo apunta a establecer un vínculo de intimidad entre los actores y el niño en cuestión, todo tiene apariencia de juego, pero muy sutilmente aparecen órdenes sin sentido, el descuido, la indiferencia y ciertos exesos de domesticación siniestra que dejan entrever el modo en que nuestras vidas están signadas por aquello que nos han enseñado los adultos, nuestros padres, uno de los vínculos más estrechos de intimidad que el niño mantiene en este frágil estadio de su vida (premisa que será recuperada más adelante por Lola Arias en su BIODRAMA). Un hombre adulto desborda en pánico mientras le pide a un niño de 9 años que dibuje determinadas situaciones. Un dinosaurio que golpea de muerte a una tortuga, un hombre degollado por una devoradora araña gigante, etc. El niño garabatea el pedido como puede, pero antes de finalizarlo el adulto se lo quita y le ordena hacer uno nuevo, y otro, y luego otro. Así mientras la escena va inundándose de una peligrosa tensión. En una entrevista el director comentará sobre los rasgos que más le sorprendieron de la experiencia:

La sensación de que un niño es una persona en construcción: no tiene un lugar sólido desde donde comprender las cosas que le pasan. Eso fue muy impactante y sobre todo saber que algo de eso permanece en potencia en nosotros. Eso nos abrió la pregunta acerca de qué lugares propios tenemos que explorar como para poder aproximarnos no solo desde afuera. Por

²⁴⁰ CABRERA Hilda, “Los chicos nos devuelven algo que mantenemos oculto”. *En Diario Página 12*. 25 de octubre. Buenos Aires. 2005.

ejemplo, el niño puede hacer convivir la fantasía con la realidad de una manera que le permite entrar y salir con facilidad, cosa que a un adulto le cuesta. Esa sigue siendo la gran pregunta. ¿Cómo ver desde la mirada de un niño y no de un adulto? Los adultos somos los que inventamos la niñez, la mirada de la niñez, pero los chicos son otra cosa.²⁴¹

Son los grandes los que tratan de “ordenar” las cosas. Pero la tarea se vuelve estéril, porque para Zorzoli todas las edades parecen convivir a cada instante, y por eso cuando la trama se dibuja enseguida se desdibuja. Y nos salpica lo real: y como adultos es difícil de entender. Actores que entran y salen del espacio escénico y de sus propios personajes interpretando diferentes roles, ya sea el de padres o niños, cuerpos que se mueven y oscilan entre la libertad de la niñez y la rectitud adulta, gestos que se tornan caricaturescos causando en primera instancia la risa para sumergirnos a la vez en la reflexión, debido a que todo aquello que sucede en escena se encuentra mediado por la mirada de un niño que observa y es puesto a prueba continuamente yendo y viniendo del mundo de la representación. Los límites entre ficción y verdad son puestos en cuestión nuevamente, esta vez, desnaturalizando los hábitos de domesticación del mundo infantil y mostrando que el tiempo del juego lleno de convenciones propio del mundo infantil es también el tiempo del teatro.

Al planteo que desarrolla del Ciclo BIODRAMA sobre las posibilidades de llevar una vida a escena, Zorzoli no duda en responder, de forma contraria a lo que sucedía con Daniel Veronese, con un contundente sí. Pero el director prefiere aclarar que no por eso hay que dar por sentado que una vida “*es contable*”. En la experiencia el tiempo de desarrollo es breve pero intenso, aún cuando se ponga la lupa en cosas banales como abrir una puerta y entrar a una habitación. La dificultad en este caso no es convertir la vida del niño en ficción sino ingresar a un mundo al cual uno dejó de pertenecer. No es necesario que le pasen grandes cosas, aclara el director, sino experiencias que nos conmuevan, excitantes o anodinas. Dirá el director:

Es mucho más interesante descubrir en el otro ese detalle que nos moviliza, nos exaspera o cae bien. Algo habrá detrás de esas impresiones. Cuando nos preguntan sobre nuestras vidas no sabemos qué decir ni por dónde

²⁴¹ DURAN Ana, “Una mirada con ojos nuevos”. En *Diario Clarín*. Viernes 28 de octubre. Buenos Aires. 2005, pp:10.

empezar. En un solo día atravesamos distintas edades. A veces nos comportamos como si fuéramos chicos y comprobamos que el pasado no es algo estanco sino que flota en nuestro presente. (Cabrera:2005)

III.4.10)BIODRAMA X

La joven directora y actriz Mariana Chaud²⁴² será la creadora de *Budín Inglés*²⁴³, el décimo de los BIODRAMA que se interna en las personalidades que produce la lectura, para analizar la relación que las personas tienen con los libros y sus lecturas. Chaud considera la lectura como actividad principalmente íntima que, desarrollada a lo largo del tiempo, va armando un ecosistema de quien lee que involucra la personalidad, la apreciación personal del mundo, la manera de hablar, de relacionarse, de accionar, de ser pasivo, de querer, de mentir. Su principal supuesto es que distintas maneras de leer componen distintas personalidades de lectores.

Chaud en su BIODRAMA aprovecha para reflexionar en la contemporaneidad de este vínculo entre intimidad y literatura.²⁴⁴ La directora partió de la experiencia de

²⁴² Nacida en Buenos Aires en 1977, Mariana Chaud cursó estudios de actuación con Nora Moseinco, Guillermo Angelelli y Ricardo Bartís, entre otros. Se desempeñó como actriz en numerosos espectáculos la pone en contacto con otros de los participantes del ciclo Biodramas, trabajara para directores como José María Muscari (1999-2000), Lola Arias (2003), Mariano Pensotti (2003), Vivi Tellas (2005), Luciano Suardi (2006), Javier Daulte y Luciano Cáceres (2007) y Santiago Governori (2008). Asimismo en su faceta de dramaturga fue co-autora de *Puentes* y de *Alicia murió de un susto*, estrenada en Casa de Américas, Madrid, y en Buenos Aires (2003). Junto a Laura López Moyano creó el espectáculo *La fotito* (2003). Escribió la pieza teatral *Todos los miedos* dirigida por Romina Paula (2008). Escribió y dirigió *Sigo mintiendo*(2005), *elhecho* (2005), entre otros trabajos.

²⁴³ FICHA TÉCNICA:

Dramaturgia y dirección: Mariana Chaud

Con: Santiago Governori, Laura López Moyano, Marta Lubos, Elvira Onetto, Esteban Sánchez Lamothe

Vestuario: Cecilia Allasia

Escenografía: Ariel Vaccaro

Iluminación: Matias Sendón

Asesoramiento: Walter Jakob

Asistencia de dirección: Mara Guerra

Fecha de estreno: marzo de 2006

²⁴⁴ La literatura de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, entre otras muchas tendencias, ha demostrado el gusto por lo autobiográfico, el cultivo de la autobiografía en no pocas obras, que nos hace pensar en una vuelta al sujeto, a la persona, a lo humano, a lo íntimo y lo privado como protagonista. Por tal motivo la literatura autobiográfica se configura como uno de los claros soportes por medio de los cuales el arte intenta en la actualidad establecer diálogo con lo real. Paula Sibilia comenta al respecto: Las ventas de biografías aumentan en todo el planeta confirmando esa creciente fascinación por las vidas reales. Aunque no sean grandes vidas, de figuras ilustres o ejemplares, como se ve por todas partes: basta con que sean

cuatro lectores reales: Marilís Serra, Adela Rozas, Mara Pescio y Mariano Llinás quienes autorizaron que sus reportajes fueran utilizados para la construcción de la pieza, aunque se aclara en el programa de mano que las formas de opinión, composición, parentesco y relación de los personajes es una ficción. El cuestionario realizado a dichos lectores partía de la pregunta: ¿qué fue lo primero que leíste, que recordás haber leído o que te leyeron? A partir de ahí, continuaban las preguntas:

¿cuál es la lectura que más te marcó y por qué (puede ser por identificación de un personaje, por su contenido filosófico, por su tema, por el lenguaje, por su forma, por su argumento, etc.)?

Circunstancias de lectura de ese libro

¿Cómo ves ese libro hoy?

Una lectura ¿puede dañar? ¿puede sanar o salvar? ¿te paso?

¿Cuáles fueron los libros que dejaste sin terminar?

¿Cuál es tu lugar preferido para leer? ¿recordás la lectura de un libro unida a algún lugar geográfico o a una circunstancia en particular?

¿Podrías contar un libro?

¿Cuál es el mejor comienzo o el mejor final que recordás haber leído?

¿Sos “anti” algún libro?²⁴⁵



Foto: Carlos Furman

auténticas, realmente protagonizadas por un Yo de verdad. O que al menos así lo parezcan. (Sibilia: 2008:231).

²⁴⁵ CHAUD Mariana, “La misteriosa vida de los lectores”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 84. Mayo. Buenos Aires. 2006, pp: 72.

Sobre como surge la propuesta la directora comenta que fue convocada por Vivi Tellas con quien luego de varias charlas y descartando algunas premisas sobre las que Chaud tenía claro que no quería trabajar, como lo vinculado a lo meramente testimonial; reapareció la necesidad de concretar una idea que venía rondando en su cabeza desde hace tiempo: retratar la vida de los lectores. Para ello escogió arbitrariamente la ficción de una pareja que se separa, como marco para hacer dialogar distintos tipos de lectores. Sobre el proceso de creación, Chaud comparte:

Es imposible pensar al lector como una abstracción. En algún momento me imaginé que podría crear dos paradigmas de lectores: uno introspectivo y otro aventurero, pero luego entendí que no era posible por que en las personas concretas todas las experiencias aparecen mezcladas. La lectura tiene que ver mucho que ver con el azar, uno salta de una lectura a otra quizás de manera más aleatoria, porque se encontró con un libro, porque le regalaron otro o porque escuchó un comentario, y reconstruir ese camino implica un enorme ejercicio de memoria.²⁴⁶

El tema del azar, como en otros BIODRAMA vuelve a evocarse, esta vez de la mano de la lectura y de las cualidades de esta actividad en la actualidad. El sistema de personajes, quizás lo más fuerte de la propuesta, trata de la conversación sobre libros entre dos consuegras fallidas (Adela y Marilís), ya la pareja que constituyen los respectivos hijos, lectores ambos (Mariano y Mara) se encuentra en trámites de separación. Estas dos mujeres hablan de literatura. Se cuentan cómo empezaron a leer, qué libros les gustaban cuando eran chicas, cuándo y cómo fueron cambiando sus gustos literarios, se fueron introduciendo en otros géneros, probando con la historia, la filosofía, el esoterismo. Charlan. Una pareja se separa y los libros que en su momento conformaron una sola biblioteca, de pronto están sobrando, ya no tienen lugar en ningún lado. Las diferencias de la pareja también se expresan en sus intereses literarios. Así se pelean. Las historietas son para él imprescindibles en su formación. Ella retruca con pasajes de Proust. Así se reconcilian. Serán esas lecturas las que indican los estatutos de los personajes. De esta forma articulan textos, cuyo significado involucra a los espectadores, según sea su propio universo literario. Más tarde, aparece un quinto personaje (Sebastián) que necesita vincularse con todos pero que no es un lector y es la bisagra con la extra-escena. Comenta Chaud:

²⁴⁶ PICABEA Ma. Lujan, “El lector como personaje teatral”.(¿?). 2006.

La obra no tiene pretensión de hablar de literatura. Solo intenta hacer una semblanza de los lectores, de esos particulares lectores y una de las preguntas que ronda a lo largo del texto es sencillamente si la lectura puede cambiar la vida de alguien, si puede modificarla, mejorarla o dañarla y para reflexionar sobre ello fue necesario la figura de un quinto personaje, un no lector, alguien que piensa sin remitir a las cosas que ha leído. (Picabea: 2006)

La acción sucede en dos instancias, delimitadas escenográficamente. De esta manera se alternan, por momentos, dos tipos de movimiento, por un lado la progresión dramática desde el discurso lingüístico y por el otro, el desarrollo desde una matriz más física, corporal.

A diferencia de otras propuestas del ciclo, que quizás respetaban más a raja tabla la consigna de tomar la vida de una persona viva y convertir su historia en materia dramática, Chaud eligió tomar solo un aspecto de la vida de cuatro personas reales: su identidad como lectores, y a partir de ello construyó una nueva historia ficcional, que inevitablemente los refleja, pero hasta ahí llegarán los alcances del procedimiento. La misma directora hace su evaluación cuando se le pregunta sobre qué diferencia presenta ***Budín Inglés*** dentro del marco del ciclo:

No lo sé, supongo que algo referido al tema. O la combinación de varios factores. De todos modos, vi solos dos Biodramas. Como directora, en ningún momento quise hacer una ruptura dentro del ciclo ni poner el acento en algo novedoso. Nos encontramos, sí con sorpresas en el proceso de elaboración de la obra. Creo que la particularidad de Budín Inglés, radica en la construcción de los vínculos que logramos armar durante los ensayos.²⁴⁷

²⁴⁷ SANTILLAN Juan José, “La lectura voraz”. En *Diario Clarín*. Martes 4 de abril. Buenos Aires. 2006, pp:10.

III.4.11)BIODRAMA XI

A partir de un trabajo anterior sobre documentales para televisión sobre el *Estudio Fotográfico Bonaudi* de la ciudad santafesina de Sunchales, el director Gustavo Tarrío²⁴⁸ dará forma a este BIODRAMA titulado *Salir lastimado (post)*²⁴⁹.

Sobre la particularidad de ese estudio fotográfico, el director cuenta que en sus archivos están registrados sesenta años de la ciudad de Sunchales y el conflicto aparece a partir de la posible venta del estudio. La propuesta es una superposición de relatos, de retratos fotográficos que cada uno de los actores expone como bocetos biográficos, de manera independiente y a la vez entrelazada. Durante toda la experiencia Cristian Bonaudi, el verdadero fotógrafo de Sunchales, fotografía a los actores y al público, y revela en un laboratorio montado sobre el escenario, las fotos que luego expone a la salida. Sobre la experiencia el mismo fotógrafo comenta:

Esta obra es como una gran sesión de fotos. En ella, los actores tratan de retratar a diferentes personas. Durante ese retrato teatral, hay una gran sesión de fotos que es la obra en sí misma. Mientras dura el espectáculo, yo saco las fotos, las revelo en el escenario y las muestro al final de la obra.

²⁴⁸ Egresado del CERC (actual ENERC), del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Trabajó como camarógrafo, realizador y guionista de televisión desde 1991 hasta la actualidad. Es autor de la obra *3ex*. Dirigió *Afuera*, espectáculo con Grupo Sanguíneo (2002). Dirigió *Los Ríos*, en Puerta Roja (2004). Dirigió el documental - musical *Decidí Canción*, en Mantis Club, Buenos Aires (2004-06). En el 2006 estrena la serie documental *Foto Bonaudi*, sobre una familia de fotógrafos de Santa Fe. En 2006 también dirigió *Kuala Lumpur*, con Grupo Sanguíneo, en el Espacio Callejón. En 2007 participó del VI Festival Internacional con *Súper*, película doblada en vivo en un autocine dentro del Proyecto Cruce y dirigió a Grupo Sanguíneo en *Laboratorio Teatro*. En 2008 estrena *Dorisday* y en 2009 *El Cristal - Parque de atracciones*. A fin de 2009 y principios de 2010 realiza funciones de la performance *Florencia Frutera* - en una esquina de Palermo "Soho" y en la Cooperativa La Alameda de Parque Avellaneda, en el marco del Festival Ciudadanza. En 2010 estrena *Groenlandia*, unipersonal de Damián Dreizik. A fines de octubre estrena *El hijo de Amateur*, obra compuesta en su taller de entrenamiento en AbrancanCHA Teatro a partir de poemas de Carlos Godoy y *Talia revisitada* en la sede French, proyecto de graduación de la licenciatura en actuación del IUNA.

²⁴⁹ FICHA TÉCNICA:

Elenco: Horacio Acosta, Darío Levin, Pablo Rotemberg, Lila Monti y Mayra Homar.

Fotógrafo: Claudio Bonaudi

Asistencia de dirección: Daniela Sitnisky

Asistencia artística: Maqui Figueroa

Colaboración autoral: Luciana Porchietto y Adrian Garay

Dirección musical: Jape Ntaca

Iluminación: Fernando Barreta

Vestuario: Ana Pres y Flavia Gaitán

Escenografía: Romeo Fasce, Luciana Quartarulo.

Autor y dirección: Gustavo Tarrío

Fecha de estreno: octubre de 2006

Hay otro plus: me parece alucinante que, mientras se desarmaban todos los laboratorios fotográficos a causa del avance de la cámara digital, las herramientas que uso en el Teatro Sarmiento son las que se usaban en el departamento fotográfico del Teatro San Martín, que está desarmándose. O sea, estoy usando material de primera calidad. En lo personal, trasladar a Buenos Aires una sesión de fotos como las que aprendía a sacar en Sunchales me parece alucinante.²⁵⁰

Cuando le propusieron participar de BIODRAMA apareció la idea de hablar del dolor y el amor a partir del teatro. Tarrío les propuso a sus actores que retrataran ellos mismos a personas conocidas o alguien que fuera de su interés. Uno de los elegidos aceptó ser retratado y luego se arrepintió. Esta situación fue disparadora para que el director inspirara la acción dramática de su BIODRAMA. Tarrío define su propuesta como el proceso que conlleva la producción del relato fotográfico de una persona²⁵¹:

Porque a pesar de que el retrato también puede despertar otros sentimientos, mi interés radica en el dolor, en la pérdida que se puede experimentar a partir de que otro “te roba tu imagen”. Eso funciona mejor dramáticamente.²⁵²

La fotografía, si bien es una mirada subjetiva y fragmentada de quien la hizo, es el documento contundente de un suceso, que tiene su eje de realidad porque fue hecho por alguien en un momento y en un lugar determinado, como tantos investigadores han dicho. Sea como expresión artística, documentalismo crítico, denuncia, testimonio, la fotografía nos permite vernos, representados pero reales. Afirma y confirma un

²⁵⁰ **CRUZ Alejandro**, “Retrato de la vida íntima de un pueblo”. En *Diario La Nación*. Lunes 9 de octubre. Buenos Aires. 2006.

²⁵¹ A mediados del Siglo XIX, la fotografía se convirtió en uno de los criterios de verdad utilizados. A partir de su descubrimiento e implementación, la fotografía constituyó un registro de vida que permitió dar a conocer las características, modos y costumbres de la sociedad en la cual se desarrolló. Desde entonces, el documento visual atesora infinidad de códigos y matices que los investigadores han tratado de desentrañar y clarificar. El hecho de querer generar una imagen, en este caso fotográfica, como medio de acercamiento a la realidad, generó una extensión hacia el campo del pensamiento. Gabriel Bauret (1999)²⁵¹ establece que, desde el punto de vista más teórico, cabría preguntarse acerca de la relación entre la imagen fotográfica y lo real: Esta relación es diferente de la que establecen otros modos de representación como la pintura. A fin de cuentas la credibilidad de la que goza explicaría el increíble desarrollo de la fotografía documental en sus diferentes formas.(Bauret:1999:26)

²⁵² **FONTANA Juan Carlos**, “Tratando de capturar lo efímero”. En *Diario La Prensa*. Jueves 12 de octubre Buenos Aires. 2006, pp:34.

momento de esa historia a la cual remite. Sobre este universo es donde se asienta la propuesta de Tarrío, quien utiliza este soporte, para plantear su contemporaneidad y su relación con el dolor.



Foto: Carlos Furman

Para Tarrío la fotografía permite una ceremonia sobre la acción a retratar. A la vez muestra el vínculo que se establece a través del dolor del que posa y del que observa. La propuesta habla de esas personas que los actores eligieron retratar y a los que se muestra a través de vídeos, de fotos, de textos dichos en vivo, o en *off*, etc. Tarrío se nutrió de mucha anécdota urbana y elementos tomados de lo cotidiano. A su vez, incorporó a su dramaturgia y a la puesta en escena una multiplicidad de lenguajes: vídeos en vivo, grabados, fotos, diapositivas, animación, micrófono, *playback*, música, danza, etc. Como si fuera un rompecabezas de hechos y anécdotas, en este collage teatral, en donde la música tiene un valor preponderante, todo sucede como si fuera un puñado de fragmentos de una memoria que se intentan atrapar y con ello recuperar una suerte de mundo feliz que se siente perdido. Citando al propio director *Salir lastimado (post)* se presenta como “*un musical trash, hecho con los desechos y la basura de la sociedad de consumo*”.

El director subvierte convencionalismos escénicos y dramáticos y trabaja la construcción del hecho dramático en vivo. Es decir, es como la representación de la

representación, que deja ver artilugios escénicos y a los actores como personas, más allá de sus personajes. Ellos juegan al retrato hasta meterse en la piel de sus representados en forma visceral. Pero a Tarrío le interesa trabajar sobre el fuera de cuadro. Cuando en los momentos de quietud la persona esta expuesta. Dirá el director:

Ese personaje que recién desplegó un montón de acciones en una escena ahora está cansado y se detiene a mirar. Es posibilidad de devolverle la mirada al espectador es la sustancia del teatro. Es lo que lo diferencia del cine....Entonces, sí, aparece el musical, cuando no hay nada para decir, casi como expresión mínima de la angustia²⁵³.

Sobre el porqué del nombre de este BIODRAMA, resulta interesante la explicación del director:

Hace mucho que sabía que la obra se iba a llamar Salir lastimado (post). Primero porque la obra reflexiona sobre lo que pasa después del retrato y además porque tiene el formato virtual similar al post de un blog. El post es la unidad mínima del blog. Los blogs son en general bitácoras o diarios íntimos y públicos que aparecen en Internet. Cuando tenés un blog, cada comentario que subís, se llama post y lleva una fecha. Este año tuve un blog que desactivé. Allí descubrí algunas cosas interesantes. Por ejemplo, algunos tienen nombre y otros son anónimos. Uno sube información personalísima y el que quiere responde. Me llama la atención y me atrae la impunidad que tienen los blogs, su alto nivel de exposición...Los retratos están llenos de secretos que no se ven. Ahora ...es la *bloggers* que va permitiendo que se abran ventanas con situaciones y formas de mostrar a personas vivas. (Duran:2006:69)



Afiche del BIODRAMA

²⁵³ DURAN Ana, “El dolor de exponer el dolor”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N° 87. octubre, Buenos Aires. 2006, pp: 73.

La fotografía, y luego el cine han sido, claro, los medios más popular de hacer perdurar la imagen, el testimonio del paso por el mundo de las personas, no en vano el inicio de la historia de estas artes ha sido documental. En este sentido, la doble supervivencia de los Bonaudi, a través de sus autorretratos, y ahora, en el documental no hacen sino confirmar la carga fantasmal de sus imágenes que, a la vez que los hacen inmortales, renuevan su ausencia física. Es un relato ontológico sobre la finitud de la existencia humana. Sobre esto comenta Tarrio:

De mis épocas de camarógrafo descubrí que algo pasa con cualquier tipo de aparato con el que tomes algún tipo de registro. Fíjate como estoy hablando ahora con tu grabadora. No puedo parar. En esas circunstancias desde el millonario hasta el más lumpen, todos ante una cámara ponen en movimiento un mecanismo personal imparable que tiene que ver mucho con el dolor... el contacto deja de ser con vos y comienza a serlo con el artefacto que lo atrapa... (Duran:2006:73)

Es en este punto, donde se hace inevitable entender cómo los supuestos de Susan Sontag emergen en esta propuesta. Entre la estrategia propagandística de mostrar o esconder las imágenes del horror, Sontag sitúa la difusión y la recepción de las imágenes violentas. Su obra *Ante el dolor de los demás*²⁵⁴ mantiene un diálogo directo con las imágenes de la violencia: guerras, genocidios y barbaries son así estudiadas desde sus propias representaciones audiovisuales. Más allá del porqué de estas imágenes, de su difusión y modos de representación, Sontag trata de acercar al lector al sufrimiento de los otros. Miedo, angustia y a veces apatía acompañan al espectador ante las innumerables fotografías de la barbarie. El papel de la fotografía en la representación del dolor y del sufrimiento es, por tanto, fundamental para dejar constancia de los acontecimientos dramáticos. Como viene a recordarnos Susan Sontag:

(...) encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje. En las ruinas hay belleza.
(...) Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo.

²⁵⁴ SONTAG Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid. 2003.

No deberíamos olvidar que la exhibición de las fotos nos convierte en espectadores también. ¿Qué objeto tiene su exposición? Exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo. (Sontag: 2003:34)

III.4.12)BIODRAMA XII

*Fetiché*²⁵⁵, el siguiente de los BIODRAMA, es el primero de su ciclo en el que una única persona, es tomada como inspiración, para crear una ficción y donde una misma persona es explotada, explosionada y diseccionada en seis réplicas de diferente tenor. *Fetiché es humor con dolor*, al menos así lo define su creador, José María Muscari²⁵⁶. El trabajo del director siempre resultó de cierta controversia, tanto por la forma como por el contenido de sus propuestas. Por esta identidad, su relación con el teatro oficial se había mantenido hasta el momento más bien distante. En su momento jugó con la homosexualidad, y con la vejez. Jugó con la bizarría de una mujer que quería ser actriz aunque su falta de talento se lo impidiese, jugó con la exhibición de su propio cuerpo y sus frustraciones. Puso en escena a mujeres luchando en el barro y a una falsa travesti a orinar ante el público. Provocador y con un lenguaje escénico igual de ovacionado que rechazado y desbastado, Muscari se acercará por primera vez y de lleno al circuito oficial de la mano de Vivi Tellas, y del Ciclo BIODRAMA. Sobre la convocatoria al ciclo Muscari recuerda:

²⁵⁵ FICHA TÉCNICA:

Actúan: Mariana A, Hilda Bernard, Edda Bustamante, Carla Crespo, María Fiorentino, Julieta Vallina

Músicos: Mauro García Barbé

Vestuario: Marta Albertinazzi

Escenografía: Marta Albertinazzi

Iluminación: Marcelo Alvarez

Asistencia artística: Emiliano Figueredo, María Urtubey

Dramaturgia y Dirección: José María Muscari

Fecha de estreno: julio de 2007

²⁵⁶ José María Muscari nació en Bs. As. el 13 de noviembre de 1976. Se formó como actor en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Su tercer montaje fue *Mujeres de carne podrida*, espectáculo que generó un boom en la calle Corrientes y la forma de irrumpir en ella con un espectáculo off. Lo siguieron *Pornografía emocional*, *Pulgarza* y luego la incursión en el teatro comercial con *Desangradas en Glamour* y *Pareja Abiert*" en una versión libre de Dario Fo. Estrenó un espectáculo muy controversial titulado *Catch, lucha en el barro y sexo entre chicas*, convocado por la Fundación Konex adaptó y dirigió una versión de "Electra" de Sófocles que tituló *Electra-shock*. Dirigió entre una enorme producción, un espectáculo del proyecto cruce con el grupo *La Cochera* de Córdoba convocado por Paco Giménez titulado *Kagaret*, luego estreno *Shangay*, *Piel de chancho*, *Sensibilidad*, *Cotillón*, etc.

Lo primero que propuse fue un texto sobre la Policía Federal, que me parecía muy interesante para el Biodrama, pero que finalmente no se pudo hacer porque está pensado para que yo actúe. Y una de las reglas del Biodrama es que el director cede su voz. Y yo no quería que mi llegada a la escena oficial tuviera nada que ver con una renuncia, con un cambio, con un acto de traición (...)²⁵⁷

Cristina Musimeci, sobre la cual versa el peculiar BIODRAMA de José María Muscari, es atravesada por seis actrices de diversas edades. Seis actrices que se nombran a sí mismas, pero que son otra, una sola escindida en estos otros cuerpos tan distintos. Y esa que las congrega es, a ojos de la norma, una suerte de *freak*, de otredad; una mujer fisicoculturista. Cristina Musimeci, es fisicoculturista profesional, presidenta de la *Federación Argentina de Musculación*, teóloga y diplomada en salud sexual. Sobre la elección de esta persona para el proyecto, el director dirá:

Cristina Musimesi era mi entrenadora personal. En los descansos, entre serie y serie, hablábamos de teología, nos recomendábamos películas... Es que, además de fisicoculturista, ella es teóloga y especialista en salud sexual. Es una mujer con mucha interioridad o, mejor dicho, con mucha espiritualidad. Y la idea del fisicoculturismo está tan relacionada al culto puro del cuerpo, que me impactó en ella esa contradicción. Yo siempre tomo a la mujer como icono de belleza para mi obra, pero también como icono de diversión, inspiración y reflexión.²⁵⁸

En *Fetiché* aparecerá el mismo personaje distribuidos en sus propias y diferentes eras. De forma esquizofrénica, cada actriz es personaje y actriz, saltando de uno a otro múltiples veces, para conformar una amalgama. Cada personaje que es una actriz es un fragmento ficcional de la personalidad real de Musimeci, y habla por ella, o a través de ella, o es ella que usa a la actriz de médium. Así es como Hilda Bernard, en sus más de ochenta años, corretea por el escenario haciendo gala de su joven vejez al tiempo que introduce trozos del discurso de la protagonista del BIODRAMA. O es así también que Mariana A., travesti, produce un juego no tanto actoral como simbólico con el cuerpo de la mujer narrada. Cada actriz funciona como estereotipo, prototipo y paradigma; todo en

²⁵⁷ **IRAZÁBAL Federico**, “La lógica del caos”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N°92. Septiembre, Buenos Aires. 2007, pp:42.

²⁵⁸ **HOPKINS Cecilia**, “Un culto poético para el cuerpo”. En *Diario Página 12*. Sábado 14 de julio. Bs. As. 2007.

uno, y cada una como parte de un todo. Entre lo poético, lo grotesco, lo *kitsch*, condimentos singulares de la poética de Muscari, *Fetiche* se elabora sobre cuerpos ubicados ahí para ser vistos. El cuerpo como lugar de deseo, puesto en conflicto en su multiplicidad, en sus normalidades y anormalidades, sus bellezas y sus fealdades. Sobre el porqué del nombre del BIODRAMA, comentará Muscari:

Básicamente, porque el tema del cuerpo es mi fetiche personal y porque el fetiche en sí mismo también es mi tema. Ahí está mi biodrama dentro del biodrama. Y el fetiche de las actrices, quienes juegan también con sus límites personales. También creo que elegir una persona, investigarla para pasarla por mi filtro y poetizarla, es una forma de fetichizar un vínculo. Y, por último, si uno mira la foto de Cristina, ella es realmente un fetiche en todo su esplendor, donde cada cual pueda proyectar su propio fetiche. (Hopkins: 2007)

Las actrices / personajes se mueven por un escenario que es un gimnasio, flanqueado por dos espejos. Intercalan musicales. Todo artificio, presentación. Arriba, dos imágenes de la protagonista ausente la convierten en otra cosa. Todas son una misma y no lo son, así como tampoco lo es la protagonista omnipresente sin estar. En la obra se mezcla lo electrónico, el *hip hop*, el bolero pop y hasta una cumbia pegadiza. El show performativo mezcla coreografías, entrenamiento en vivo, proyecciones multimedia, y a las actrices integrando su actuación en todos los espacios, incluyendo la platea.



Foto: Carlos Furman

Con la mujer como centro dramático, opera un discurso que se pregunta sobre el devenir de lo femenino en la sociedad contemporánea. Una intimidad que se propone hacia fuera: la fisicoculturista que impacta con su ecléctica personalidad. Agrega José María:

Sí, en general, en los biodramas se toma a un personaje para crear una ficción determinada, acá se arma una especie de show. Un show muy yoico porque el único personaje es Cristina, que habla consigo misma o con sus partes. O sea, es casi un trabajo sobre el ego de la persona que elegí.²⁵⁹

Lo real aparecía en múltiples formas: en proliferación de televisores que mostraban aspectos de la vida de las fisiculturistas, en un vídeo en pantalla grande en el que se proyectaban concursos de fisiculturistas y, en muchas funciones, en la presencia de la misma Cristina Musumeci que subía a escena al terminar el espectáculo y saludaba al público con las actrices. Ayudado por el espacio tecnológico, Muscari hacía proliferar los aspectos de realidad aunque, desde lo actoral, lo planteara como ficción. Este debilitamiento de las fronteras entre realidad y ficción es reflexionado por el mismo Muscari:

A mí me pasa que en los medios de comunicación no puedo darme cuenta que es verdad y que no... desde un punto de vista político hasta lo cotidiano: cuando enciendo un noticiero no me puedo dar cuenta de que si lo que están contando sobre la toma de rehenes es verdad o es solo el miedo que me quieren generar para que no salga a la calle. Esos límites entre la verdad y la ficción ya están borrados en mi cotidianidad. Creo que mi teatro es contemporáneo porque habla y dialoga con mi cotidiano. Entonces, sin que me lo proponga, esa barrera no tan concreta se borra sola. Y aparece la idea de “peligrosidad”...A mí me gusta la idea de que vas a ver un espectáculo mío y a un actor que lo tenés habituado a la representación o a la idea televisaba se corre de ese límite, juega con su propia personalidad.²⁶⁰

²⁵⁹ CRUZ Alejandro, “El biodrama del bíceps”. En *Diario La Nación*. 7 de julio, Buenos Aires. 2007.

²⁶⁰ MUSCARI María José *Teatro. José María Muscari*. Editorial Colihue. Colección Colihue Teatro. Serie Dramaturgias argentinas. Buenos Aires. 2009, pp: 248.



Foto: Carlos Furman

Muscari ha intensificado su juego con lo real en uno de sus últimos espectáculos, *Crudo*²⁶¹. Allí Muscari se presenta como tal, habla de sí mismo, de su formación, de sus anhelos, de su trayectoria. Los videos muestran a su familia, él hace ejercicios, revisa su correo electrónico, se presenta como es y habla al público como a un amigo cercano. Teatro de presentación, teatro performativo, Muscari nos invita a mirar de otra manera el teatro, a mirar lo real desde el lugar de una fuerte teatralidad.

Crudo presenta experiencias muy diversas si pensamos en los momentos de mayor o menor tensión realidad-ficción. Por ejemplo, cocina, come o se ejercita: realiza acciones que se constituyen en acciones presentes casi “naturalmente”. Abre mayores incisiones en la idea de representación cuando llama y mantiene una conversación con sus padres, que están en su casa y que es siempre distinta. También abre su correo electrónico, que vemos en una gran pantalla, y contesta los mensajes recibidos. Las estrategias de escenificación buscan explotar al máximo la cotidianidad, con la finalidad

²⁶¹ FICHA TÉCNICA:

Dramaturgia: Mariela Asensio, José María Muscari

Actúan: Soledad Cagnoni, José María Muscari, Mariana Plenazio, María Soledad Tuchi

Vestuario: Vessna Bebek

Diseño de luces: Matías Sendón

Realización de escenografía: Nicolás Botte

Realización de vídeo: Diego Casado Rubio, Martín Gómez, Héctor González

Audiovisuales: Mariela Asensio

Asistencia técnica: Diego Casado Rubio

Asistencia de dirección: María Soledad Tuchi

Coreografía: Gabriela Barberio

Dirección: Mariela Asensio

de trascender la experiencia y transformarla en un acontecimiento único e irrepetible, basado en una idea espectacular, de *show*, que tiene su raíz en el acontecer diario de una persona real, devenida en personaje por decisión propia.

Crudo es un chequeo completo, una radiografía completa, un análisis profundo sobre la vida de un artista que, en complicidad con el público, prioriza por momentos sus necesidades más básicas y que nada tienen que ver con el arte. En *Crudo* se despliegan temas como el amor, la alimentación, el cuerpo, la belleza, la paternidad, la sexualidad, el medio artístico, la creación, la familia, que aparecen y desaparecen, pasando de lo irónico al dolor y del humor a lo sensible. *Crudo* es un parte médico emocional, que transforma de inmediato al espectador en un *voyeur* autorizado, un espía necesario y participe de la experiencia.

El uso de la tecnología en la escena, es un aspecto particular del espectáculo, que lo define y le aporta personalidad. Una computadora conectada a Internet se proyecta como única escenografía: programas operativos y vídeos de toda clase, el correo electrónico, un *blogspot* y redes sociales son algunos de los recursos que se utilizan para construir el relato de *Crudo*²⁶². El uso de las redes sociales, en un elemento que parece provocar un particular interés a Muscari. Así quedará demostrado en su experimento teatral denominado *Feizbuk*. Sobre el mismo, el director dirá en el blog del espectáculo:

Es una gran movida, un gran evento teatral sin antecedentes, algo que aterrizará y revolucionará Konex, una obra con 7 versiones, 49 actores,

²⁶² Está claro que en las últimas décadas la forma de construir la identidad cambió. En la sociedad del siglo XXI, la llamada *sociedad del espectáculo*, es cada vez más importante ser visto. Una persona existe en tanto la gente nos ve y sabe lo que hacemos. Por ello una parte de la vida en Internet consiste en mantener al día nuestra imagen en las redes sociales. En el pasado la herramienta más útil para construir la identidad era la escritura (de allí la popularidad como vimos de los diarios íntimos) como un acto personal, que reflejaba nuestro ser para un público de una persona: el mismo autor. Ahora nos construimos en torno de la imagen, el estilo, el performance. Si nadie nos ve, corremos el riesgo de no existir. Una sociedad fragmentada en minorías aisladas, discriminadas, que ha desvitalizado sus redes vinculares, con ciudadanos carentes de protagonismo en procesos transformadores, se condena a una democracia restringida. La intervención en red es un intento reflexivo y organizador de esas interacciones e intercambios, donde el sujeto se funda a sí mismo diferenciándose de otros. Las redes sociales se han convertido en todo un fenómeno de interrelación entre usuarios de Internet, que bien por desconocimiento o por confianza, permiten el libre acceso a toda la información personal. Una de las primeras en tratar el fenómeno en Argentina fue la antropóloga ya citada Paula Sibilía quien se pregunta: ¿Qué ha sucedido en la sociedad para que haya cambiado tanto la idea de lo íntimo? Para la autora, en la última década el fenómeno ha explotado. Lo que ha sucedido es que ha cambiado la forma en que nos construimos como sujetos, la forma en que nos definimos. Lo introspectivo está debilitado. Cada vez nos definimos más a través de lo que podemos mostrar y que los otros ven. La intimidad es tan importante para definir lo que somos que hay que mostrarla. Eso confirma que existimos.

diversas puestas, una gran reflexión sobre la soledad y la comunicación. Un juego descabellado, ficción, realidad, exposición, show, performance, una fiesta que se ocurrió hacer y la hice una obra de teatro muy estallada que nadie se la podrá perder. Está basada en la red social, está investigada, todo lo que se expone es de allí inspirado, es realidad y ficción, es una forma de podar nuestra mirada y nuestra crítica sobre nosotros mismos en esta era, en mi vida. Facebook y los blogs son una forma de comunicación directa con mi público con mis seguidores, con mis romances, conmigo mismo. Una forma de exponerme con mi propia decisión. Una descarga, un bálsamo. Es una misma obra reinterpretada. Son 7 versiones de un texto. El texto no es la obra. La obra es lo que se hace con él. Cada texto tiene sus variaciones, tiene sus permisos, cada elenco su magnetismo, no es lo mismo algo dicho por un actor conocido, que por un adolescente o en boca de una actriz travesti, todo cambia de valor, adquiere otro vuelo, se reinterpreta. Es cada obra una obra en si independiente, pero creo que el gran show es hacer la experiencia de ver las 7 y dejarte impactar x sus similitudes y diferencias. Ver como espectador tu límite de apertura y diversión.²⁶³



Afiches del BIODRAMA y de CRUDO

²⁶³ <http://feizbukteatro.blogspot.com>

III.4.13)BIODRAMA XIII

En este BIODRAMA la directora Mariana Chaud y el actor Santiago Governori²⁶⁴, ambos involucrados en el proyecto de *Budín Inglés*, intercambiarán los roles. La primera se limita a componer uno de los personajes delineados dramáticamente por Governori, el director responsable de esta nueva propuesta del Ciclo que se titula *Deus ex machina*²⁶⁵. En ella el director se concentrará sobre la vida de Otto Carlos Nagel, apodado “Bubi”, amigo de su abuelo a quien conoció cuando era niño.

El elemento vector de esta comedia será el fracaso, y la historia de una empresa familiar integrada por el padre, su esposa y sus tres hijos. El sueño de toda la vida de Bubi es terminar una máquina de tirafondos que él mismo inventó. Faltan pocas piezas para finalizarla, pero Bubi está impedido por un accidente cerebrovascular que lo dejó hemipléjico. Sus hijos tienen sus ocupaciones, sus proyectos. También falta dinero y el sueño queda detenido. Pero no sus ilusiones y su constante lucha y espíritu de superación. Aunque con ello tampoco alcance. La contraparte de la propuesta no es otra que el Estado Nacional que los dejó en la quiebra y la situación en la que numerosas empresas familiares, o profesionales autónomos quedan a la deriva.

Procedimentalmente, y sin novedades, este BIODRAMA se suma a la lista de experiencias anteriores, que se limitan a vampirizar la vida de una persona viva conocida para llevar a escena una clara y tradicional *ficcionalización* de la misma (*Barrocos Retratos de una papa; Temperley; El aire alrededor*, etc.). Más allá de esto,

²⁶⁴ La Plata 1978. Es egresado de la carrera de dramaturgia de la E.A.D a cargo de Mauricio Kartùn. Se formó como actor con Rafael Spregelburd, Mariana Obersztern y Ricardo Bartís. Algunas de sus obras: *Golpe real, Darío Tiene Momentos de Soledad, Desnudo Ilegal Inglés, Algo descarriló, Reproches Constantes*(2006), *Enseñanza Maché* (2008) *Las riendas*. Es integrante del grupo de autores La Carnicería Argentina. Trabajó como actor en: *Candy y Schultz und Bieler und Steger* ambas de Matías Feldman, *Bizarra, una saga argentina y Bloqueo* de Rafael Spregelburd, *El hecho y Budín Inglés* de Mariana Chaud *La marea* de Mariano Pensotti. *Los Demonios* de Gonzalo Martínez.

²⁶⁵ FICHA TÉCNICA:

Autoría: Santiago Governori

Actúan: Elisa Carricajo, Mariana Chaud, Matías Feldman, Eduardo Iacono, Agustín Rittano

Vestuario: Cecilia Allasia

Escenografía: Javier Drolas, Juan Cruz García Gutiérrez

Iluminación: Matias Sendón

Asistencia artística: Claudia Mac Auliffé

Dirección: Santiago Governori

Fecha de estreno: abril de 2008.

su trabajo dramático, se conecta con los mecanismos abiertos utilizados en otras experiencias, que rompen con la profesión aislada y establecen puentes con el proceso de ensayo en tanto experiencia y acontecimientos. Dirá el director al respecto:

Habitualmente desconfío mucho del texto terminado y llevado a escena así como fue escrito. Creo que siempre es mucho mejor la propuesta del actor porque es en definitiva quien va a estar ahí, parado frente al público, intentando comunicar una idea. Yo creo en ese sentido, que el texto previo, el que uno como autor puede escribir en su casa, sirve pura y exclusivamente como elementos organizador y como un primer disparo para entrar en calor.²⁶⁶



Foto: Carlos Furman

La escenografía es completamente realista, y el vestuario da cuenta de la crisis económica que tuvo que atravesar esta familia, junto con la del país, crisis cíclicas desde que el abuelo llegara desde Alemania como inmigrante. *Deus ex machina* tiene el mérito de hablar de los abandonos. Y los abandonos son tantos a lo largo de una vida que eso vuelve a la pieza un espejo reconocible para quien la mira. Abandonos de la clase dirigenal de este país. Tiene el mérito de la risa ante el fracaso. *Deus ex machina* es un guiño a las tragedias griegas, el recurso del Dios surgido de la máquina (Deus ex machina) era utilizado cuando las situaciones no podían resolverse de modo natural, y era necesaria una fuerza divina que viniera a solucionar los problemas. En

²⁶⁶ IRAZABAL Federico, “La rara elegancia del fracaso”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N°93. Mayo, Buenos Aires. 2008, pp:45.

este caso una variante. El plan salvador otra vez fracasa. Sin duda, reflejo de una Argentina que una vez más parece desilusionarnos.

Sobre el concepto del BIODRAMA, Governori comenta:

Siempre me pareció muy bueno, sobre todo en tanto es un espacio que el teatro oficial ofrece para la experimentación. Y también creo que ha tenido resultados muy interesantes puesto que los distintos directores que trabajaron con él han encontrado diversos caminos... Yo sabía que quería hacer algo propio, que no tuviese que ver con nada de lo hecho, aunque es difícil considerando que el mío es el número trece. Y también quería, ya en términos personales, por fuera del biodrama, que no se pareciese al teatro de nadie. Porque creo que nuestra generación, que no ha creado un estilo sino que más bien se mueve por zonas muy diversas y variadas, en algunos casos optó por la continuación del trabajo del maestro y no con el desarrollo de una voz propia. (Irazabal:2008:48)



Afiche de BIODRAMA

III.4.14)BIODRAMA XIV

La particularidad del BIODRAMA número catorce será por un lado la responsable del mismo, nada menos que la misma creadora del ciclo, la multifacética artista Vivi Tellas; y la segunda es que la propuesta contara con más de una pieza, cuatro concretamente. El *Proyecto Archivos* estará compuesto por las piezas que Tellas

ya había estrenado *Escuela de Conducción*(2006)²⁶⁷ y *Tres filósofos con bigote*(2005)²⁶⁸, a las que se le suman los estrenos de *Disc Josckey*²⁶⁹ y *Mujeres Guía*²⁷⁰. En esta serie de trabajos la directora intenta llevar al extremo los supuestos del ciclo y explorar los límites de la ficción teatral, llevando a escena todas historias de carácter documental. En un texto acerca del *Proyecto Archivos*, Tellas señala:

Cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes. El punto de partida es muy simple: veo algo o alguien que me entusiasma, me emociona, me despierta curiosidad, y muchas veces estoy sola y pienso: qué bueno sería poder compartir esto. Por eso decido ponerlo en escena: porque tengo ganas de desplegar y compartir lo que descubro en cierta gente o ciertos mundos.

²⁶⁷ FICHA TÉCNICA

Autoría: Vivi Tellas
Intérpretes: Liliana Segismondi, Carlos Toledo, Guido Valentinis
Escenografía: Paolo Baseggio
Iluminación: Tato La Torre
Diseño sonoro: Walter Rodríguez
Video: Matías Goldberg
Asistencia artística: Lalo Rotaveria
Asesoramiento dramaturgico: Mei Iudicissa
Dirección: Vivi Tellas

²⁶⁸ FICHA TÉCNICA:

Autoría: Vivi Tellas
Intérpretes: Eduardo Osswald, Leonardo Sacco, Alfredo Tzveibel
Escenografía: Paolo Baseggio
Iluminación: Tato La Torre
Asistencia artística: Lalo Rotaveria
Asesoramiento dramaturgico: Mei Iudicissa
Dirección: Vivi Tellas

²⁶⁹ FICHA TÉCNICA:

Autoría: Vivi Tellas
Actúan: Carla Tintoré, Cristian Trincado
Escenografía: Paolo Baseggio
Iluminación: Tato La Torre
Diseño sonoro: Walter Rodríguez
Video: Martín Borini, Leticia El Halli Obeid
Asistencia artística: Lalo Rotaveria
Asesoramiento dramaturgico: Mei Iudicissa
Dirección: Vivi Tellas

²⁷⁰ FICHA TÉCNICA:

Autoría: Vivi Tellas
Intérpretes: Silvana Bondanza, María Cavanna, Micaela Pereira
Fotografía: Nicolás Goldberg, Paula Pedreira
Asistencia de dirección: Elizabeth Motta
Coordinación técnica: Nicolás Pereira
Dirección: Vivi Tellas

Todo ese mundo, hago un procedimiento, le pongo mi mirada y después muestro la sustancia que resulta.²⁷¹

Escuela de conducción nace de un curso de manejo que Vivi Tellas tomó en el *Automóvil Club Argentino* en 2004 y que explora la cultura del auto a través de la experiencia personal de tres especialistas que dedican su vida al arte de conducir. Dos profesores de la Escuela de Conducción del *A.C.A.* (el Ing. Guido Valentinis, el Sr. Carlos Toledo) y la única empleada de la Escuela que no sabe manejar (la Sra. Liliana Segismondi) salen a escena para desplegar las extrañas relaciones que se establecen entre las personas y los autos en una gran ciudad contemporánea como Buenos Aires.

Toda la utilería de *Escuela de conducción* luce el mismo rigor, la misma precisión conceptual que desprendió en su momento el mingitorio de Duchamp, acusando el impacto de la descontextualización que han sufrido. Será a partir de esa condición extirpada que se intensifica el poder de evocar mundos perdidos, su condición de resto de lo real: zapatitos huérfanos, cubre asientos almohadillados rojos, la mesa de picnic, la guirnalda de luces de colores, los autitos de juguete, el sifón de soda, monedas, etc. Los objetos están ahí, presentados, a la vez en vivo y citados, dotados de la misma inocencia y la misma fuerza desconcertante que tienen los tres intérpretes encargados de mostrarnos de qué están hechos, cómo funcionan, para qué sirven.

Tres filósofos con bigote presenta a tres profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires quienes cuentan en público en qué consiste ser un pensador profesional y ponen al desnudo las conexiones que hay entre la vida personal y el ejercicio de la filosofía. Así desfilan sesiones encarnizadas de tiro con arco y flecha, comentarios sobre la importancia del bigote en la filosofía, la discusión de una famosa paradoja griega, la polémica puesta en escena del ejemplo de la caverna de Platón, momentos musicales pop y hasta la recreación de un hito filosófico-político de los años 70. En *Tres filósofos con bigotes*, tres profesores de filosofía se presentan en un espacio semicircular (en el mismo nivel del público) para contar y poner en escena experiencias biográficas relacionadas, fundamentalmente, con su vida profesional.

²⁷¹ SANTILLAN Juan José, “Como poner la vida sobre el escenario”. En *Diario Clarín*, Jueves 31 de julio. Buenos Aires. 2008, pp: 12.

Manzanas, arcos flechas y blanco; los objetos en esta obra se encuentran *refuncionalizados*; no son en nada accesorios, cada objeto remite al universo filosófico. Consultada al respecto, Vivi Tellas aclara que el sentido del arco y las flechas que los filósofos manejan tiene que ver con una actividad que les generase dificultad. Sin embargo, a su vez, el arco y las flechas remiten a la filosofía zen. En contraste con estas acciones se suman otras de tipo más bien *presentacional*, acciones “desnudas” que no pretenden simbolizar más que lo que son: un filósofo se afeita; cada uno de ellos cuenta un recuerdo. El carácter *presentacional* de estas situaciones queda reforzado por la presencia de un reloj en hora y funcionando (elemento común a todas las obras del ciclo *Archivos*).

Otra estrategia de escenificación que utiliza Vivi Tellas es hacer consciente al público de que tiene una función en la obra y que forma parte en el proceso teatral. Esto empieza con las sillas para el público, que armadas en un semicírculo, hacen referencia a los anfiteatros griegos. Incluir la formación de las butacas a la escenografía, en su momento llevado a cabo por Veronese en su BIODRAMA; provoca la sensación de estar incluido al hecho teatral, apoyado más todavía por la falta de distancia entre espacio actuado y “sala”. Vivi Tellas también desarrolla la idea de la propuesta que “*se cierra con la llegada de la gente, que no viene como espectadora sino a ser partícipe de esa experiencia*”.



Escuela de conducción



Tres filósofos con bigote

En otro de sus *Archivos*, Tellas convocará a dos de los DJs más experimentados de Buenos Aires, quienes salen a escena y cuentan en qué consiste pasar música electrónica y hacer bailar a la gente. El DJ Martín Borini, Cristian Trincado y Carla Tintoré (la primera mujer DJ de la Argentina) musicalizan, entran en trance y exploran el mundo estroboscópico en el que se mueven desde hace veinte años.

Disc Jockey revela la magia que la noche y la música ofrecen. El espacio está ambientado con la proyección de vídeos, un gran trabajo de luces y la música como gran protagonista. Se dirigen al público con absoluta naturalidad, muestran sus objetos, cuentan sus experiencias y ofrecen sus anécdotas con total apertura. Este modo honesto y espontáneo, provoca una total empatía del espectador que se deja llevar por ese universo y se involucra corporalmente sin juzgar ni analizar lo que ve.

En *Disc Jockey*, con su música, su bola de espejos gigante, sus trances y las imágenes en vivo se logra la extraña proeza de comprimir una discoteca entera dentro de una caja y presentárnosla, no para que la usemos sino para que la veamos; los que deberían bailar miran, los que deberían tocar bailan.



Disc Jockey



Mujeres Guía

En *Mujeres Guía* tres mujeres guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un relato, una ficción, un espectáculo para extraños. Vivi Tellas se pregunta: para ser una buena guía ¿hay que ser una buena actriz? Mientras confiesan sus altos y bajos en el mundo guía, María Irma (especialista en *city tours*), Silvana (guía del Jardín Botánico) y Micaela (guía del Museo

Etnográfico) se asoman a la intimidad de sus vidas. *Mujeres Guía* tendrá lugar en un espacio que durante el día funciona como aula dentro del Museo Etnográfico y que luego se presta a sala ideal para que estas mujeres compartan sus historias. Respecto a sus estrategias de escenificación, una mesa repleta de *souvenirs* da cuenta de la veracidad de estos relatos, objetos que pertenecen al mundo real de estas mujeres y que constituyen parte palpable de su historia. Los objetos tal como sucedía en los anteriores *Archivos* funcionan como testimonios abiertos que se articulan y que son dispositivos necesarios para enlazar relatos. Fundan la memoria activa, donde la validez del recuerdo se hace necesaria.

Sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre “los últimos que...”, sobre “lo que queda de...”. Escuela de conducción es sobre las ruinas de un mundo donde la relación entre hombres y mujeres funciona como una dialéctica blanco/negro, hecha de antagonismos, que a la vez construye una teatralidad muy fuerte. Como el binarismo es falso, los que se empeñan en sostenerlo se ven obligados a sobreactuarlo. Hay que actuar de Hombre, hay que actuar de Mujer. Cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. Esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro. La extinción es un UMF. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios “de ayer”, que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético. Siguen cargados de pólvora, pero la pólvora ya ha dejado de matar.²⁷²

El foco de atención son las vidas de estas mujeres que comparten una tarea común pero que en sí misma como todos los relatos de vida son un intento de novela, sucesos sueltos, decisiones, abandonos y las huellas que deja el paso del tiempo sin maquillaje ni representación.

Hasta ahora la serie incluye las experiencias: *Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico*, *Escuela de Conducción*, *Mujeres Guía*, *Disc Jockey*, *Rabbi Rabino* (Nueva York, 2011) y *La bruja y su hija* (2012). En todos se ha

²⁷² TELLAS Vivi, “Vidas prestadas”. En *Suplemento Radar. Diario Página 12*. Domingo 24 de agosto, Buenos Aires. 2008.

trabajado con personas comunes y con los mundos reales (familiares, culturales, laborales) a los que pertenecen.

Archivos es un trabajo documental donde la intimidad se convierte en una zona inestable y da lugar a la inocencia. Todo sucede en un presente continuo. No hay opinión ni destrezas. La escena es una zona torpe, capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada. La situación teatral es pura fragilidad y la clave del azar destiñe sobre todas las cosas.²⁷³

El *Proyecto Archivos* es un intento de desplegar en escena la noción de documental. Cada *Archivo* es un documento dramático en vivo y parte de una premisa específica: buscar la teatralidad que aparece fuera del teatro. Vivi Tellas se pregunta: ¿En qué momento la realidad empieza a producir ficción? Esta pregunta la lleva a definir la existencia de un umbral donde se registra ese pasaje: es el UMF (umbral mínimo de ficción). Detectarlo es el primer paso de su trabajo. Todos los mundos son experimentados en persona por la misma Tellas. Esa es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales, ya que será su propia experiencia la que permita descubrir el coeficiente de teatralidad que esos universos poseen. Sobre la concepción personal de actuación que suponen estos archivos, la directora comenta:

Los intérpretes siempre tienen que tener alguna forma de actuación espontánea. En el caso de mi madre y mi tía era la capacidad de repetir ciertas historias a través de los años. Los filósofos daban clase en la universidad y estaban acostumbrados a tratar con un público. En Cozarinsky y su médico estaba la relación médico-paciente, que siempre plantea “escenas”, roles, conductas, guiones. Creo que en todo no actor hay una “actuación”, pero es una actuación amenazada, signada por el azar, el error, la falta de solvencia. Lo que los archivos ponen en escena es una tentativa de actuar; por eso, porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre: no hay garantías, el espectador nunca sabe qué va a pasar, si la obra saldrá bien, si llegará al final, si no habrá algún accidente... (Tellas:2008)

²⁷³ www.archivotellas.com.ar



Imagen de afiche de Rabbi Rabino (2011)

Vivi Tellas pretende encontrarse con las personas que van a ver su trabajo. Es por esta razón que finalizada cada una de las funciones de los diferentes *Archivos*, se ofrece al público una picada temáticamente relacionada con las temáticas abordadas. En este espacio creadores, interpretes, público y la misma Vivi Tellas, intercambian percepciones, se preguntan, se responden, se exigen detalles por parte del público o se comparten experiencias vinculares. Una forma de tener en cuenta al de enfrente.

III.4.15)BIODRAMA XV

Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre e iba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura," explica Liza Casullo sobre el escenario. "Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setentas de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado. En una avenida, me encuentro con mis padres cuando eran jóvenes y nos vamos a dar un paseo en moto por Buenos Aires. Mi padre adelante, después mi madre y yo agarrada de la cintura de mi madre, con el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarla la cara.

Así empieza *Mi vida después*²⁷⁴, la experiencia de Lola Arias²⁷⁵ que viene a ser, en más de un sentido, el último episodio de la serie BIODRAMA. Tras la renuncia de

²⁷⁴ FICHA TÉCNICA:

Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha

Vestuario: Jazmín Berakha

Escenografía: Ariel Vaccaro

Iluminación: Gonzalo Córdova

Vídeo: Marcos Medici

Música: Ulises Conti

Tellas a la dirección del Teatro Sarmiento (dependiente de la obsoleta estructura de teatros oficiales de la ciudad de Buenos Aires), el proyecto cesa su continuidad. *Mi vida después*, iniciada bajo la gestión de Tellas, y pese a que se gesta en los marcos del proyecto ya no lleva la etiqueta BIODRAMA pero, de todas formas, resume y multiplica la premisa del proyecto, llevándola casi al límite del agotamiento. Arias plantea lo siguiente:

Seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre que era guerrillero del ERP. Vanina vuelve a mirar sus fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre cura para representar la vida en el seminario. Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista automovilístico y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina. Mi vida después transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada. (Arias: Programa de mano:2009)

Colaboración autoral: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha
Dramaturgista: Sofia Medici
Coreografía: Luciana Acuña
Dirección y Dramaturgia: Lola Arias
Fecha de estreno: 2009

²⁷⁵ Buenos Aires, 1976. Escritora, directora de teatro, actriz y música. Fundó la Compañía Postnuclear, un colectivo interdisciplinario de artistas con el que desarrolla diversos proyectos de teatro, literatura, música y artes visuales. En teatro escribió y dirigió: *La escuálida familia*, *Estudios de la memoria amorosa*, *Poses para dormir y la trilogía: Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*. Además, junto con Ulises Conti, compone música y toca en vivo. Sus textos fueron traducidos al inglés, francés y alemán, y representados en varios festivales internacionales. Entre otros: Festival de Avignon, Steirischer Herbst Festival Graz, In Transit Festival Berlin, We are here Dublin, Spielart Festival Munich.



Foto: Lorena Fernández

Para *Mi vida Después*, Lola Arias trabajó con la historia personal de cada actor, con hechos reales de la juventud de sus padres y el vínculo con la historia de Argentina de la décadas del 70 y 80. Este BIODRAMA es producto de un trabajo sobre el material que los propios actores aportaron y algunas preguntas que dieron un marco a esta búsqueda: ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? o ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? ¿Quién soy yo? ¿En qué momento histórico nací? ¿Qué recuerdos políticos tengo? ¿Cómo me afectaron ciertas cosas? ¿Cómo voy a morir? ¿Qué va a pasar en mi futuro? Son algunos de los interrogantes sobre los que se despliega la propuesta.

Mi vida después parece estar resumiendo y multiplicando la premisa de BIODRAMA si nos detenemos a observar el despliegue de recursos y estrategias de escenificación utilizadas sobre el escenario para reconstruir la juventud de los padres de seis actores, a partir de fotos (*Salir lastimado (post)*), cintas, ropa usada, cartas (*Temperley*), relatos y recuerdos borrados. Lola Arias juega componiendo imágenes sonoras y visuales, generadas a partir de la utilización de diferentes recursos como: la música en vivo, coreografías y recursos multimediáticos como el vídeo y la pantalla (*Fetiché*). Se permite desde incluir en escena la participación de un niño (*El niño en cuestión*), hasta poner a decidir a una tortuga sobre el futuro (*Sentate. Un zoostituto de Stefan Kaegi*). Enviste a los objetos con un rol importante en toda la obra (*Archivos*), funcionando a veces como documentos históricos, hilos conductores de las microhistorias o disparadores del recuerdo. Cuando se proyectan en la pantalla estos

objetos personales o fotos familiares, cada uno narra algo de su padre o madre; algo similar ocurre cuando se colocan la vestimenta de sus padres o hacen las *remakes* (reescenificación o *remake* como lo define la directora) de las escenas de vida de los padres de los otros actores (representación de los acontecimientos reales como sucede en *Barroco Retratos de una papa; Nunca estuviste tan adorable, Deus ex machina*). A partir de estas *remakes* y de recursos, como las líneas de tiempo (ellos se colocan frente a su año de nacimiento y luego pronostican la fecha y la situación de su muerte), la experiencia se permite dialogar no solo con el pasado sino también con el futuro.

Los actores son técnicos del sonido y de la imagen de la obra, espectadores, actores dentro de la propia actuación, ante la búsqueda de un carácter performativo se exhibe constantemente los elementos de representación bajo la noción de exponer la fragilidad de la representación. Sobre esta exhibición, Arias comenta:

Me interesa un teatro vivo, que hable del presente y no de algo que no existe o con lo que no tenemos ninguna relación. Y de hecho me pregunto si lo que hago es teatro o alguna otra cosa. Creo que sí, que es teatro, pero la dificultad de creer eso es que implica que el teatro tiene que moverse hacia adelante, en lugar de hacia atrás, construir una idea de teatro más adaptado a las nuevas tecnologías, a los nuevos pensamientos e ideas... Para mí es importante que el teatro muestre ese lugar de riesgo, de accidente... El teatro no es la ilusión, es lo real, lo vivo.²⁷⁶

La directora toma una de las decisiones más interesantes de toda la propuesta: el uso frecuente y reiterado del presente histórico. De esta forma Arias consigue evocar un pasado que supo atravesar las fronteras siendo hoy un presente continuo. *Mi vida después* presenta un cruce (siempre violento, siempre huidizo) entre la historia de un país y la historia de algunos individuos de un país.

Los límites entre lo real y la ficción se tensan al máximo de sus posibilidades en esta propuesta, no solo por los recursos antes descritos sino por llegar al punto en el que la pieza *Mi vida después* se convierte en un elemento de prueba para la Justicia. Vanina Falco en escena, tirada en un sillón con varios legajos a su alrededor, acota:

²⁷⁶ GIGENA María Marta, Ficciones de la experiencia. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. N°98. Junio, Buenos Aires. 2009, pp:59.

Cuando mi hermano descubrió que mi padre lo había robado, inició un juicio [por apropiación ilegítima] contra él. [Yo quise atestiguar, pero] según la ley no puedo declarar contra mi padre. A lo sumo, tendrían que hacerle otro juicio.

Vanina siempre quiso atestiguar contra su propio padre porque consideraba que era importante incorporar a la causa sus propios recuerdos. En 2006, la Justicia le negó esa posibilidad. En la segunda vez (ya la pieza en funcionamiento), la causa estaba en manos de la jueza Servini de Crubría y las testimoniales comenzaron a hacerse de manera oral. Después de analizar el caso, la Cámara Federal le permitió a Vanina atestiguar y tomó como elemento de prueba la obra de teatro. El 20 de abril, pudo hablar ante la Justicia contra su padre biológico. Es un fallo más que significativo porque un acto creativo (en este caso, una obra de teatro) se convirtió en un elemento de prueba jurídico. Teatro vivo. Teatro en estado latente. Otra curiosidad viene de la mano de la historia de Carla Crespo que, hace dos meses, en medio de la gira que estaban realizando por Europa con la obra, se enteró dónde estaban los restos de su padre. Su padre dejó de ser un desaparecido para pasar a ser un muerto sin manos cuyos restos están en una fosa común de un cementerio de Avellaneda.

La obra propone una mirada distinta de una época nefasta para el país, sin tomar partido por ninguna posición determinada. La idea es analizar los hechos desde la propia experiencia: lo que nos contaron y lo que nos acordamos; hallar una explicación para entender qué nos está pasando y saber, en el futuro, cómo podemos terminar.



Foto: Lorena Fernández

III.5) CONCLUSIONES PROVISIONALES: Ficción y realidad a la palestra.

Una vez realizado el recorrido por las experiencias que conformaron el Ciclo BIODRAMA, como así también por los lenguajes que los artistas involucrados han desarrollado fuera de los marcos del mismo es que podemos contar con ciertos elementos que nos habilitan a definir ciertas impresiones sobre el proyecto BIODRAMA en tanto experiencias de intimidad y objeto referente de análisis seleccionado en esta investigación para el abordaje de la invasión de lo real en la escena teatral argentina actual. A continuación realizaremos un repaso sobre las líneas que consideramos más relevantes de la experiencia BIODRAMA y sus respectivas estrategias de escenificación, por medio de las cuales creemos que se hace posible acercarse a la singularidad de estas **Dramaturgias de lo real**, en la escena contemporánea argentina.

En este sentido lo primero que aparece con fuerza al realizar un repaso por toda la experiencia BIODRAMA es la manera en que el teatro exalta su visión minimalista, centrándose en la vida de las personas comunes, en aquello personal, íntimo y singular que parece intrascendente, para desde ese lugar de “insignificancia social” conservar lo real en el orden de lo social, hacer emerger una dimensión colectiva protegida de las garras de la *espectacularización* que todo lo invade y lo absorbe. Como citábamos en capítulos anteriores, será Jorge Dubatti (2003) quien reflexionará en esta dirección, mencionando la manera en la que el teatro actual argentino presenta como característica el ir contra la espectacularización de lo social.

En una realidad sumergida bajo un alud de imágenes e información, en un mundo agobiado de noticias y vacío de acontecimientos, el teatro nos aleja de la dispersión enajenante e invita a la concentración, a demorarse en el apartamiento, a detenerse a mirar. El auge de lo microsocio y lo micropolítico se asienta frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, el “uno mismo” (Touraine), lo microsocio (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky²⁷⁷). (Dubatti:2003)

²⁷⁷ El concepto de teatro, como forma de expresión de una micropolítica, ha sido elaborado por Eduardo Pavlovsky. Autor, director, actor y psiquiatra, reconocido internacionalmente por su producción

Extraño juego de miradas entre una Mildren Burton real, una ficcional y un público que las contempla a ambas en un mismo espacio y tiempo; o bien el sujeto real como el caso de Mónica, la maestra rural; Cristina la fisicoculturista o la familia de Javier Daulte quienes observan desde las gradas del público su ficcionalización. Miradas de una inmigrante que refiere a un pasado que retorna y habla con fuerza de un presente lleno de emigrantes, o miradas de unos padres ausentes (en apariencia) y el hallazgo de espacios de reconocimiento en el otro y en uno mismo como hijo, en todo caso miradas de un pasado que se hacen presente. Miradas circunstanciales entre un sujeto y otro, y entre este y otro y así hasta alcanzar un colectivo, unidos caprichosamente por un factor de azar como lo es una fecha de cumpleaños. Miradas invertidas, a través de mascotas y de un juego que nos permite asumir otro rol, intercambiarlos. Miradas que expresan y contemplan la imposibilidad de sentir el dolor ajeno. Miradas a través de diferentes soportes del Espacio Biográfico. Miradas intervenidas por dispositivos tecnológicos. Miradas singulares que evocan a un todo. Mirada de uno y de todos. Miradas que refieren a una millonésima parte de la unidad. Miradas micro.

BIODRAMA se propone recuperar la dimensión colectiva y performativa de la intimidad de la vida personal en tanto experiencia única, y su lugar de manifestación lo encuentra precisamente en lo insignificante, lo cotidiano, lo intrascendente y lo crudo de esas miradas micro. En este sentido los diferentes BIODRAMA intentan establecer un vínculo con lo real a través de un punto de vista microsocioal, o sea, con una mirada privilegiada en lo corriente de las experiencias de vida de los sujetos. Lo fascinante aquí es observar como lo corriente se vuelve extraordinario, y lo extraordinario, a menudo parte de lo común. En este sentido hemos podido observar como las experiencias de BIODRAMA narran el drama de la dictadura y el malestar social posterior. Un pasado que se hace presente y se comparte colectivamente. Pasaje de lo micro hacia lo macro. Del sujeto hacia la comunidad.

dramatúrgica, es uno de los principales teóricos de Argentina que concibe al teatro como medio de resistencia.

El tema de la mirada que aquí se nos presenta como encuadre fundamental para el análisis de estas piezas, será un aspecto también relevante para algunos teóricos como Óscar Cornago y Josette Féral. El primero dirá:

[...] El elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. Se trata de un acercamiento muy diferente al de la literariedad, pues un texto, ya sea en su sentido estricto como texto escrito, o en sentido figurado, como texto escénico, cinematográfico o cultural, existe al margen de quien lo mira. Es una realidad sostenida por una determinada estructura que cohesiona sus elementos y que no necesita el ser mirado por alguien para poder existir, sí quizá para ser leído o interpretado, pero su existencia es previa al momento de la interpretación. Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad.²⁷⁸

Josette Féral por su parte lo explica de este modo:

La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. El espectador reconoce este otro espacio, en el espacio del otro la ficción puede emerger.²⁷⁹

La mirada del otro como lugar de vínculo, como posibilidad de detenerse, de asumir la presencia real de los otros, presencia física, permeable, porosa. Posibilidad de establecer otras coordenadas de mirar. De mirarse. De construirse. En esta dirección los acontecimientos teatrales descritos solo pueden existir *a través* (Tovar Hernández, 2003) de la mirada del otro. A partir de esta situación que se vuelve definitiva y determinante, es que podemos entender el teatro como experiencia de intimidad, donde el hecho de compartir vertiginosamente los dramas personales, hace posible como

²⁷⁸ CORNAGO Óscar (2005) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, En *telondefondo. Revista de Teoría y Práctica Teatral*, año 1, n° 1, julio 2005 (www.telondefondo.org)

²⁷⁹ FÉRAL Josette (2003) “Acera de la teatralidad”. En su *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires Editorial Nueva Generación; pp. 43

veíamos una dimensión pública y colectiva que expone el destino de una sociedad determinada.

A través de su mirada, el otro, en tanto espectador, contemplador, cómplice, *voyeur*, público, viajero, oyente, transeúnte, anónimo, se vuelve pieza fundamental en este conjunto de acontecimientos que colocan a los sujetos participantes en el centro de la cuestión. Los BIODRAMA tal como se pudo observar no son tan relevantes por las búsquedas estéticas que suponen, sino por la experiencia de intimidad que cada una de ellos ofrece, por las coordenadas desde donde se hace posible establecer una relación con el otro, con los otros. En este sentido, resulta por lo menos llamativo, considerar la manera en que varias de las publicaciones más relevantes sobre lo real en la práctica teatral hispanoamericana coinciden en culminar sus investigaciones con la misma referencia: los otros.

En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) José Antonio Sánchez, titula precisamente el último apartado de su trabajo “*Los otros*”. En él hace referencia a la ampliación sufrida a principio de los años 70 de la concepción de teatro y de arte, a causa de la transgresión de ciertos límites que disolvían la práctica artística en la práctica social y política. Dicha situación según Sánchez es lo que provocó la amplitud de nuevas líneas que se apoyaran en las posibilidades del cuerpo, y en el caso específico de América Latina, en la metodología de creación colectiva. Medio por el cual se intervenía de forma directa en la reescritura de la historia, en la recuperación de la memoria, para asumir desde ahí una actitud de resistencia y transformación. Sánchez concluirá su obra con una frase anteriormente citada: “*la realidad son los otros, pero los otros también habitan la historia, la memoria individual, e indudablemente, el futuro*”.

Ileana Diéguez Caballero en su obra *Escenarios Liminales* (2007) refiere a la manera en que los acontecimientos liminales que fundan *communitas*²⁸⁰ poseen una

²⁸⁰ En su primer ensayo sobre la forma procesual de ritual, Turner (1964, reeditado en Turner 1967:93-111) señaló que los temas ritual durante la fase liminal en la ejecución del ritual son tratados por igual, privado de todas las características distintivas de la estructura social, lo que constituye “una comunidad o de la cortesía de los compañeros y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuestas” (Turner 1967:100). En el proceso ritual Turner introdujo el concepto de *communitas* para referirse a este sentimiento de camaradería entre los personajes liminales. *Communitas* en general puede ser definido en oposición a la estructura: *Communitas* aparece cuando la estructura no lo hace (Turner 1969a :94-97, 125-130). La estructura social se refiere a una disposición de las posiciones o estados. Lo que se produce en la liminalidad es lo que Turner denomina *communitas*, un término que adoptó con un significado diferente a

puesta en práctica, consciente o no, de las estrategias *situacionistas*: insertos en escenarios cotidianos buscan producir un cambio de pulsión, otra calidad de energía, borrando la división entre espectadores y actores, y por extensión entre productores y consumidores. Dirá Diéguez: “*el cuerpo es lugar de encuentro: con el otro que me contamina y con lo propio*”.

Por su parte en *A veces me pregunto porqué sigo bailando* (2011) el coordinador Óscar Cornago decide titular el último apartado del volumen “*Comunidades*”. En él José Luis Pardo hará referencia a las leyes naturales, las cuales proceden de la comunidad en la que cada sujeto se encuentra inmerso, y las que delinearán una cultura, un estilo de vida, nuestra afectividad y sensibilidad. Dirá Pardo: “*la comunidad y no la soledad, es, pues la fuente de intimidad... el saber de la comunidad es aquello a lo que a cada uno de nosotros le sabe la vida*”. Su aporte finaliza citando un fragmento de *Diario íntimo de un hombre común* de Cándido Mirantes quien destaca la necesidad de la existencia de un “*nosotros*”. Pero un nosotros que no surja de la intimidad de un tú más un yo. Un nosotros sin tú ni yo. Un nosotros conformado por un ellos. Porque según Mirantes, nosotros somos ellos. El mismo Cornago realizará su aporte al respecto cuando expresa:

En el caso de un momento cotidiano de intimidad, lo que se siente, y a partir de ahí lo que se ofrece como materia para ser pensada, es la capacidad de vivir con los otros, no para los otros (...) (Cornago:2011:462)

El otro se vuelve pieza determinante en tanto que el *convivio teatral* sólo puede existir en el encuentro de presencias y en la relación de compañía, es decir, en la interacción continua, en las experiencias de los integrantes que participan de dicho convivio y por medio de las cuales permiten en un espacio de intimidad e intercambio ser modificados. Dicha participación productiva de la intimidad, de nuevos modos de habitabilidad del mundo, generadora de saberes técnicos, prácticos y *autoemancipatorios* surgidos en estos espacios de creación cultural a partir de las miradas micro, es lo que constituye a estos BIODRAMA como espacios de subjetivación que delimitan nuevos modos de organizar la realidad y por tanto de transformarla.

la de Paul Goodman (Goodman y Goodman 1947). En la obra de Turner, la *communitas* en los rituales se refiere a la liminalidad, marginalidad y la igualdad (Turner 1969a :94-97, 125-130, 1974a:45-55).

Según el proyecto creado por Vivi Tellas, BIODRAMA se pregunta en un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Y trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados construyen la historia. Pero cuando hablamos de la historia, se nos (re)presenta en nuestro imaginario social la idea de que la historia es homogénea, única y oficial. De modo que es impensable para ese imaginario ver a la historia como un campo de luchas, de elecciones, de combates, en donde el sujeto interviene y produce su propio tiempo de existencia. Por este motivo, nos resultan pertinentes a la hora de referir a la experiencia BIODRAMA, los aportes de Pilar Calveiro (2008) cuando expone que la memoria puede adquirir toda su potencialidad de ser un instrumento de resistencia, en tanto y en cuanto la memoria pueda establecer una presencia del pasado en el presente, visibilizando las formas de dominación que se constituyeron en el ayer y continúan siendo hoy. Por lo tanto, en primer término, la pregunta invisible que sustancialmente supone el Ciclo BIODRAMA podría ser otra: ¿Qué hacer con nuestra(s) memoria(s)? ¿Qué hacer con nuestro pasado que ilumina nuestro presente? Su respuesta es más bien una apuesta a considerar estas experiencias de intimidad como lugares de memoria y lugar de resistencia, en tanto nos habilitarían nuevas formas de organizar la realidad y nuevas formas de pensarnos en un futuro.

Anteriormente entendíamos la memoria como vehículo de reconstrucción de identidades lastimadas, de recuperación o reconocimiento de contextos sociales e históricos, de memorias colectivas, que permite definir un aquí y allí, una geografía y una temporalidad determinada, reforzando el compromiso con el presente, con el aquí y ahora del sujeto. BIODRAMA se propone evidenciar como la construcción de hechos culturales colectivos está vinculada con la producción de memoria colectiva y de recuperación de una identidad comunitaria alojada en la intimidad de los sujetos. Beatriz Sarlo abre su ensayo diciendo:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad) (Sarlo:2005:9)

Estas palabras valen para pensar el proyecto BIODRAMA como dispositivo que permite la construcción de modos alternativos de subjetivización, donde los creadores involucrados se acercan a los fenómenos de la memoria, a los relatos de experiencia, al testimonio de visiones subjetivas a través de una experiencia de intimidad performativa y emancipadora. Apuntamos a destacar como los BIODRAMA se presentan como fenómenos que no son puramente estéticos, en tanto que su estética se encuentra muy ligada a su política, a su ética y por lo tanto a un determinado posicionamiento subjetivo; se presentan entonces como espacios donde hay producción de subjetividad. Con dicho supuesto, es que pensamos la subjetividad como producida socio-históricamente, abierta a múltiples procesos de producción y no como interioridad psíquica o como esencia invariable. Intentamos considerarla en el sentido amplio de las formas de habitabilidad del mundo, las formas, construidas colectivamente de ser, de pensar, de sentir, en resumen, de vivir, y en la capacidad de instituir sentidos sobre esas formas.

Las numerosas historias y legados que suponen estos BIODRAMA comparten características como el rechazo de la universalidad, el reconocimiento de las contradicciones de la puesta en escena de lo real en el marco de la ficción, y un cuestionamiento de la relación entre los hechos y la verdad. La verdad aparece aquí como algo contextual, múltiple, y sujeto a la manipulación, y por tanto la historia se manifiesta como una red de relaciones, donde las cosas ocurren por casualidad. En este sentido cada BIODRAMA se presenta como un ejemplo, en tanto alternativa, en tanto posibilidad y oportunidad de organizar y transformar la realidad. La forma final de cada uno de ellos depende siempre del intercambio entre el director y la vida específica que toma por objeto. Pese a los puntos en común, cada BIODRAMA es un original en la medida en que tanto sus materiales como sus soluciones formales solo se definen en el aquí y ahora de la relación entre el teatro y la vida.

Estas prácticas teatrales se convierten en un lugar a partir del cual se genera una experiencia artística, con el fin de mitigar la ausencia de un discurso y prácticas capaces de confrontar el proceso de globalización. Junto a un teatro comercial que reproduce las convenciones del teatro realista tradicional y que satisface las expectativas de un público cada vez más condicionado por el nivel de producción televisiva, se desarrollan manifestaciones teatrales alternativas, que asumen una actitud de oposición al modelo hegemónico, como veíamos anteriormente nuevas maneras de mirar, nuevas formas de

establecer un vínculo con el otro, nuevas “verdades”. En este sentido se revela el poder reparador que las **Dramaturgias de lo real** tienen sobre las identidades lastimadas por la obscenidad del simulacro y la sumisión sobre algunas comunidades ejercida por el orden mundial, en tanto supone una alternativa en los modos de organizar la mirada, de decidir donde “hacer foco”, de intervenir en nuestra percepción de la realidad.

Pese a que algunos casos están claramente ligados a un teatro mas “tradicional” donde la ficción se hace presente de forma clara y contundente, gran parte de las experiencias que suponen los diferentes BIODRAMA atentan contra la tradicional noción de representación. Ésta, entendida como una realidad previa que vuelve a hacerse presente tantas veces sea necesaria por la organización de un sistema de códigos previamente definidos, parece reemplazarse en los casos que nos ocupan por un proceso inmediato de realización en los cuales dicho sistema de códigos se presenta en diferentes medidas (según el caso) de forma no-organizada y anti-sistemática, aportando como bien decíamos anteriormente nuevas formas de organizar la realidad. La presencia de espacios afectados por el azar, la temporalidad, circunstancialidad, la peligrosidad y la incertidumbre propia de los restos de lo real que se evocan en cada experiencia, obligan a replantearnos la noción de representación y sus derivados. En este sentido insistimos en considerar acertado y adecuado el hablar de *realización escénica* (Fischer-Lichte), como categoría específica del fenómeno al que referimos:

El hecho teatral no puede ser entendido sino como aquellos que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros(...) el sentido de este proceso, que no se puede entender como algo que está pasando, esta sujeto a lo que puede ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan a otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto. Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a algún lenguaje; ahí pasa algo que se esta escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia.²⁸¹

²⁸¹ CORNAGO Óscar (2011) “En torno al conocimiento escénico”. En *Introducción a Estética de lo performativo* de Erika Fisher-Lichte. Abada Editores, Madrid. pp:18

En crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí misma, ante la insatisfacción de nociones de teatro como construcción de ficción y “en contra” del sostenimiento de esa ficción, los creadores participantes de BIODRAMA se aventuran con diferentes niveles de riesgo a explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, a (des)bordar la escena e invadirla con restos de lo real en busca de situaciones que se desarrollan casi a la deriva. En busca de cuerpos produciendo actuación en estado puro. En busca de juegos de intensidades donde lo real irrumpe en el espacio de ficción y viceversa, poniendo a uno y otro en evidencia, o básicamente cuestionándolos. En busca ni más ni menos que de la «*experiencia*», aquella que citábamos en la introducción y que a lo largo de esta investigación advertíamos se nos presentaba imprescindible y vital para con la emancipación de los procesos de subjetivación contemporáneos. El teatro en este sentido es pensado como un lugar de experiencias. Como «*experiencia umbral*» (Fischer-Lichte) y posibilidad de cambio.

Casi todos los proyectos, a partir de estrategias de escenificación bien distintas, transgreden los bordes de lo público y lo privado, generando un *teatro de la experiencia*, en el que el “espectador” es invitado en la mayoría de los casos a vivir algo sin saber bien cuál es su rol, sin saber bien dónde termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si se trata de un retrato de los otros o si se trata de nuestra forma de mirar a los demás. Desde estas experiencias se cuestiona radicalmente la figura de “espectador”, la idea de “representación”, la noción de “escena”. Las narraciones en su mayoría no siguen una línea cronológica, ni crecen dramáticamente, así veíamos claramente en *El niño en cuestión*, *El aire alrededor*, *Sentate*, *Los 8 de Julio*, *Salir Lastimado (post)*, etc. Se sostiene en retazos de un aquí y ahora evocado, en la acción física y la relación que este registro de “actuación contemporánea” genera en el espacio a partir de los cuerpos que participan de dicha experiencia. En este sentido, el fenómeno teatral no termina con lo que ocurre arriba del escenario, sino que también incluye a las múltiples afectaciones y versiones de cada concurrente sobre aquello que está espectando, es decir lo que cada espectador siente y piensa a partir del trabajo de los actores. El teatro funciona como un disparador, con el agregado de que lo que ocurre en el teatro no es un fenómeno enteramente intelectual ni racional, sino que siempre incluye la dimensión corporal. Las afectaciones colectivas se producen más allá de las palabras. Los efectos no están predeterminados ni podrían tampoco estarlo, sino que entran en el terreno de la

indeterminación, de lo imprevisible, del acontecimiento. En este sentido todo aquello que en el teatro tradicional/convencional puede ser leído como un error, aquí comúnmente se presenta como la verdadera teatralidad para su trabajo: lo impredecible, lo cotidiano, el malentendido, el azar se transforman en materia prima dramática.

Incluir el teatro en la vida o la vida en el teatro. Entre las posibilidades de éstas coordenadas es lo que ocurre con las experiencias que hemos tratado más arriba. Como hemos visto, parece imposible escapar de la ficción. Su propia entidad de arte vivo hace del teatro una forma artística que puede tender a reproducir la realidad y a intentar convencer de esa verosimilitud. Pero la situación se hace diferente cuando no se pretende esconder la escena, se muestra esa teatralidad y de pronto irrumpe lo real. Esto ha sido uno de los elementos básicos del ciclo BIODRAMA.

La idea de resto de residuo de lo real como fragmento que resta de una totalidad perdida e irrecuperable que no pretende bajo ninguna circunstancia representarse, deja testimonio de lo anterior y aparece en las diferentes experiencias a través de distintas estrategias de escenificación como los recuerdos, los testimonios, las versiones de determinados hechos, la presencia de animales, la ausencia de unos, la presencia de otros, el tiempo, las cartas, los documentos, vídeos, fotografías, libros, objetos; todos elementos que intervienen principalmente como realidad inmediata y que aspiran a mantener ese estatuto de resto más allá de las posibilidades interpretativas, de las «*emergencias*» que se les puedan adjudicar.

Los diferentes usos que se hacen en los BIODRAMA de estos restos de lo real evidencian una clara intención por pretender disminuir el contenido ficcional de las experiencias. Aquello que Vivi Tellas conceptualiza como el *Umbral Mínimo de Ficción (UMF)*. Dicha unidad sirve para medir cuánto hay de ficción en cada situación. Puede encontrarse en un vestuario especial o en un texto que se repite ante un “público” o en una forma de hablar o de contar. Las acciones emergentes del *UMF* muchas veces se limitan a significar lo que significan. Constituyen una realidad nueva, una realidad propia que no es interpretada sino experimentada en sus efectos. La corporalidad o la materialidad de la acción prevalece por sobre la capacidad signíca, por las emergencias que pueden desprenderse involuntariamente de dicha acción.

Si bien a lo largo de la investigación mencionábamos en más de una oportunidad cómo el teatro a diferencia de otros soportes del Espacio Biográfico como el cine, la radio o la televisión, rechazaba la reproductibilidad técnica y promovía lo humano, lo efímero, el afectar y dejarse afectar en la experiencia de contacto inmediato con el otro para acceder a lo real, dicha situación no supone un rechazo absoluto a las nuevas tecnologías en los procesos creativos de los mismos. Veíamos en algunas experiencias de BIODRAMA como la apoyatura en vídeos y otros medios tecnológicos posibilitaba cierta intromisión de la realidad en la ficción y en los directores aparecía un mayor caudal de posibilidades de lectura y experimentación. Este cruce de realidad, tecnología y teatro abre un campo muy fértil en el que convive lo artesanal del convivio y la presencia sustancial de los cuerpos, con los avances y nuevos soportes del Espacio Biográfico. Las **Dramaturgias de lo real** permanecen en el ámbito de la artesanía en tanto que las personas se juntan para crearlo, se reúnen para escribirlo, se reúnen para verlo. Pero también es una forma de teatro en el que la tecnología se presenta como un factor decisivo para con las estrategias de escenificación implicadas. Aquí es donde la condición más primitiva y básica de la experiencia teatral convive con la compleja actualidad tecnológica. Los medios más avanzados de la simulación se utilizan para capturar y reproducir en el espacio vivo del teatro “verdades”, miradas micro, sucesos, versiones de “lo que realmente sucedió” y también para todo lo contrario.

Ficción y realidad establecen un fuerte diálogo, enfrentando al público a unas y otras realidades, escénicas las unas, existenciales las otras, donde los claros bordes entre unas y otras se esfuman, dejando a voluntad del espectador, decidir cuánta verdad y cuánto engaño hay en cada una de las partes. Finalmente y evocando las reflexiones de la misma Vivi Tellas: actores o no actores, todo lo que son en escena sólo lo son en escena, porque es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que muchas veces no la conocen) hacen con la escena. Casi nunca son “personajes” porque no hay una ficción que los preexista y los respalde, pero sobre todo porque todo lo que les sucede les sucede siempre por primera vez y es un acontecimiento y –como todo acontecimiento– no tiene nombre hasta que sucede.

En el capítulo anterior concluíamos provisionalmente con un planteo rotundo: ¿es posible un teatro sin teatro? ¿o todo lo que sube en escena se convierte irremediabilmente en ficción? BIODRAMA parece ofrecernos algunos elementos útiles

vías a responder estas preguntas. Pero lo que resulta llamativo, es que más que arribar a una respuesta, llegamos a otra pregunta: ¿qué hay de teatral en la vida? La vida, en el Ciclo BIODRAMA es puesta en jaque y con ella la idea de verdad. Nuestra cultura nos entrena para actuar en sociedad, no para vivir. Nos entrena para representar la vida, no para vivirla. Estas reflexiones son depositadas en el proyecto BIODRAMA con el fin de evidenciarlas y proponer alternativas a partir de la intimidad de la experiencia teatral.

¿Para qué más teatro que el de la vida misma? Poniendo en crisis la teatralidad, BIODRAMA nos obliga a cuestionarnos la verdad de lo que escuchamos, de lo que vemos, de lo que vivimos. Y de esta forma nos enfrentamos a la paradoja: ¿el ser se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo por ella? BIODRAMA parece querer alertarnos sobre el poder *emancipatorio* de la intimidad, y sobre el peligro que supone la colonización progresiva de las zonas más públicas e íntimas de la existencia en manos del espectáculo y la industria del entretenimiento.

Según pudimos apreciar, el espacio contemporáneo se manifiesta claramente heterogéneo. Conscientes de que vivimos dentro de una red de relaciones y flujos materiales e inmateriales, BIODRAMA viene a recordarnos que vivimos en tensión entre lo que fuimos, y podemos pensar y lo nuevo que no sabemos representar. BIODRAMA se presenta en este sentido como un mapa arbitrario, subjetivo e incompleto que nos invita a interrogarnos sobre los sistemas de representación que usamos y las nociones que subyacen en ellos. Funciona como acto de conciencia del predominio del simulacro sobre la realidad. A partir de ahí el arte intenta replantear y repensar los modelos dominantes de conocimiento e intervención de la realidad.

Intentando corroborar las ideas hasta aquí elaboradas y bajo la necesidad de comprobar de primera mano las posibilidades escénicas de la intimidad en tanto performativa, el siguiente paso será involucrarnos como creadores en una experiencia teatral que partiendo y utilizando como referente los supuestos de BIODRAMA, intenta dar un paso más y llevarlos a un nuevo límite: Proyecto BIOROOM. Un mapa, también provisional, inconcluso, arbitrario y subjetivo que intentara a partir de cierta dimensión performativa de la intimidad y desde el campo del arte escénico, construir nuevas estructuras para abordar la complejidad de la vida contemporánea.

CAPÍTULO IV:

PROYECTO BIOROOM

Estrategias de escenificación II

IV.1) EL ENCUADRE

IV.2) EL PROYECTO

IV.3) LOS DIRECTORES Y SUS CÁPSULAS

IV.4) PROGRAMA Y CALENDARIO DEL PROYECTO BIOROOM

IV.1) EL ENCUADRE

En la introducción de esta tesis de investigación proponíamos abordar lo real, dentro del teatro, acercando dos categorías aparentemente opuestas: lo real y la ficción. Marcos que aunque a primera instancia parecían antagónicos, ahora poníamos a dialogar para dar cuenta de algunas aristas de un tipo de experiencias escénicas que propone entender el hecho teatral en los complejos bordes del siglo XXI principalmente como experiencia de intimidad, en tanto espacio alternativo de subjetivación y lugar de resistencia y denuncia del simulacro y el espectáculo.

Para abordar estas prácticas, aquí referidas mediante la categoría de **Dramaturgias de lo real**, proponíamos estructurar el trabajo en tres partes bien diferenciadas, una primera que se presentaba como marco teórico (Capítulo I), una segunda que intentaba aplicar e integrar el análisis a partir de un campo de estudio específico (Capítulo II y III) y una tercera que pretende poner en juego, devolver a la escena los supuestos elaborados a lo largo de la investigación (Capítulo IV). Respetando esta lógica es que a continuación nos abocaremos de lleno a esta última parte que se define y cobra sentido como instancia fundamental dentro de una estructura más compleja a la cual responde y pertenece.

En el capítulo anterior concluíamos provisionalmente con un planteo rotundo: ¿es posible un teatro sin teatro? ¿o todo lo que sube a escena se convierte irremediabilmente en ficción? La vida, en el Ciclo BIODRAMA es puesta en jaque y con ella la idea de verdad. BIODRAMA denuncia la forma en que nuestra cultura nos entrena para actuar en sociedad, no para vivir. Nos entrena para representar la vida, no para vivirla. Estas reflexiones son depositadas y denunciadas en el proyecto BIODRAMA, experiencia escénica que de alguna manera intenta cuestionar la existencia de la experiencia misma, a la vez que busca proponer alternativas posibles para recuperarla a partir de la dimensión performativa de la intimidad. BIODRAMA parecía ofrecernos algunos elementos útiles vías a responder a las preguntas expuestas, pero lo que resulta llamativo, es que más que arribar a una respuesta, a donde llegamos es a elaborar nuevos planteos: ¿qué hay de teatral en la vida? ¿para qué más teatro que el de la vida misma?

Poniendo en crisis la teatralidad, BIODRAMA nos obliga a cuestionarnos la verdad de lo que escuchamos, de lo que vemos, de lo que vivimos. Y de esta forma nos enfrentamos a la paradoja: ¿el ser se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo por ella? Ficción y realidad se mancomunan pulverizando sus límites, contaminándose, evidenciándose, provocando una serie de desbordes desde donde se genera una experiencia pausable de ser considerada emancipatoria. Experiencia de crisis en la que se evidencian las dificultades contemporáneas que atañen a la construcción de una subjetividad que ahora se revela nítidamente intervenida, controlada y manipulada en gran parte por los intereses dominantes de un orden global. Por otra parte, y tras el efecto de denuncia mencionado, BIODRAMA parece querer alertarnos sobre el poder emancipatorio de la intimidad, y sobre el peligro que supone la colonización progresiva de las zonas más públicas e íntimas de la existencia en manos del espectáculo y la industria del entretenimiento.

Intentando responder a los nuevos interrogantes que el Ciclo BIODRAMA ha dejado caer, y ante la necesidad de comprobar de primera mano las posibilidades escénicas de la intimidad en tanto performativa y emancipatoria, el siguiente paso de carácter conclusivo será involucrarnos como creadores de una experiencia teatral que partiendo de dicho planteo y utilizando como referente los supuestos elaborados a lo largo de esta investigación, intenta dar un paso más y llevarlos a un nuevo límite donde la vida ya no sube al escenario teatral, sino que la vida misma se convierte en escenario: PROYECTO BIOROOM.

IV.2) EL PROYECTO:

Metáfora de la interioridad, del cerebro, de la memoria, figura triunfante del imaginario romántico y más aún del simbolista, la habitación, es el testigo, la guarida, el refugio, el envoltorio de los cuerpos durmientes, amantes, reclusos, lisiados, enfermos o moribundos, átomo de la ciudad, espacio de la intimidad. Espacio en expansión cada vez más especializado, pieza creada por la urbanidad, por el sentido de la intimidad, por la evolución de la vida familiar y por la del propio individuo en particular, la antigua *cámara*, mejor conocida hoy día como *habitación* ha pasado a ocupar un lugar destacado y es precisamente esto lo que nos viene a recordar con gran maestría Michelle Perrot en su pieza *Historia de las alcobas* (2011)²⁸².

Las escenas habitacionales que va a describir Perrot dan vida al documento de unos interiores que ponen sobre el tapete a la sociedad entera. De la cámara real de Luis XIV a los dormitorios colectivos obreros; de las celdas monacales a los saloncitos de las preciosas; de las reclusiones amorosas a los cubículos de las prisiones; de los gabinetes de los escritores a los cuartos de las criadas, Perrot evocará los espacios íntimos para contornear sus significaciones sociológicas y políticas, mostrando la extrema importancia de estos espacios cerrados en el curso del desarrollo humano.

La lectura de estos recorridos por los recintos de la intimidad entra en diálogo con la presente tesis doctoral en donde nos proponemos problematizar sobre lo real en el campo de las artes escénicas contemporáneas. Este diálogo nos lleva a pensar en las posibilidades escénicas que desprende el husmear en alcobas ajenas en tanto espacios de intimidad, para comprender mejor el mundo que nos rodea. La habitación posee un aspecto doblemente escénico. Así nos lo recuerda Pierrot cuando expresa:

Por un lado, en el teatro, donde su rigor y las posibilidades de entrar y salir de ella han proporcionado un marco idóneo para innumerables piezas dramáticas, sobre todo en la época contemporánea, la cual no ha dudado en mostrar una cama. Y por otro en la vida misma, donde como nido y nudo que es, se ha manifestado siempre como un lugar de encuentros y de

²⁸² PERROT Michelle (2011) *Historia de las alcobas*. Ediciones Siruela. Madrid.

intercambios, de poder y de atracción, de ternura y de violencia...el individuo se retira a ella y en ella es y se ve abandonado.(Perrot:2011:446)

Partiendo de los supuestos que exponíamos anteriormente y en diálogo con las bases que dieron en su momento vida al ciclo teatral BIODRAMA (objeto de estudio de nuestra tesis, considerado referente de estas Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina), BIOROOM se propone en tanto indagación empírica final de la tesis en desarrollo, como un conjunto de intervenciones que pretende transformar esos lugares de intimidad y de uso cotidiano, como lo son las habitaciones; en escenarios temporarios y posibilitar al espectador un acceso subjetivo a espacios concebidos para la intimidad contemporánea del sujeto. Siguiendo las aportaciones de Pierrot:

La habitación representa además, un acceso a la ciudad, un primer paso a la inclusión social, un mínimo democrático, al mismo tiempo que una capacidad de retiro protectora y fundadora de la autonomía. En una sociedad cada vez más cuadrículada y controlada la habitación mantiene un último derecho al secreto. Ofrece las posibilidades de una isla, aunque sus potencialidades aumentan a causa de las tecnologías de la comunicación que colocan al mundo sobre la pantalla del ordenador. El viaje alrededor de la habitación se convierte en viaje alrededor del universo. (Perrot:2011:447)

Los espacios funcionales de una ciudad como pueden ser las casas y sus respectivas habitaciones no son lugares considerados turísticos. Existen en todas partes y son los que hacen que una ciudad funcione como tal. Son espacios reconocibles que tienen una existencia paralela en todo el mundo, con formas de comportamiento local. En este sentido las habitaciones se nos presentan como átomo, como célula que remite a todo aquello de lo cual forma parte, y de lo que es partícula elemental: el sujeto, la ciudad, la sociedad, el mundo..., es decir, la vida. Perrot nos recuerda que la habitación cristaliza las relaciones entre espacio y tiempo. Y en este sentido se presenta como posibilidad de *lugar* (parafraseando el concepto de *no-lugar* acuñado por Marc Auge) La habitación ha sido siempre un crisol de civilización, a la vez productora de normas, lugar para la creación y territorio para las experiencias.

La habitación es una caja, nos dice Perrot, real e imaginaria. Cuatro paredes, techo, suelo, puerta y ventanas estructuran su materialidad. Su tamaño, forma y decoración varían con el tiempo y con los ambientes sociales. Su cierre, al igual que un sacramento, protege la intimidad del grupo, de la pareja o de la persona. La habitación además lo protege a uno mismo, sus pensamientos, sus cartas, sus muebles, sus objetos. Como trastero acumula. Como defensa, repele al intruso. Como refugio, acoge. ¿Qué sucedería entonces si invirtiéramos estos parámetros? Que acogiera al intruso. Que ese “*gabinete de prodigios*” como le llama Perrot se abriese al otro. ¿Qué sucedería entonces si fuéramos invitados a husmear en algunas habitaciones reales en Barcelona?

Los anfitriones serían los huéspedes reales de esas habitaciones. No actores. Dispuestos a compartir intimidad. Las suyas, reales, sin ningún intento explícito de ficcionalizar. Las puertas se abren: Y nos encontramos con el otro, a la deriva de la soledad contenedora de su habitación. En las historias, en los sujetos y en las habitaciones la ciudad atraviesa, le da una identidad, una música particular. Y si, además, luego tuviéramos la posibilidad de entrar a habitaciones de Buenos Aires, Berlín, Nueva York, de cuanta ciudad quisiéramos? Una especie de muestra itinerante, que reemplazara los dispositivos escenográficos, dramaturgos y actores por personas, vidas reales y espacios reales.

De eso trata BIOROOM, de recuperar un tercio de la historia de la humanidad que jamás se ha escrito, puesto que es el resultado de sumar las ocho horas diarias que desde los reyes, reinas y pueblo llano han pasado en la cama a lo largo de sus vidas. Es como recuperar un resto de lo real, propio de ese entre darse las buenas noches y sentarse para desayunar donde la humanidad parece que dejara de existir. Y sin embargo, en aquellas horas ignoradas, y aparentemente perdidas, el hombre fue concebido y nació, procreó futuras generaciones y murió. BIOROOM es aventurarse en el dormitorio, es como entrar en un reino con sus costumbres propias, su lenguaje, sus incidentes y su actividad. BIOROOM es hospedarse por un momento en la vida del otro, en su intimidad, y desde ahí repensarse en la de uno mismo.

IV.3) LOS DIRECTORES Y SUS CÁPSULAS:

Para el desarrollo del proyecto e intentando escapar de cierta objetividad y unidireccionalidad peligrosa en pos de multiplicar posibles puntos de vistas, fueron convocados cuatro directores teatrales radicados en Barcelona, quienes junto al autor de la presente fueron los encargados de crear las cápsulas individuales correspondientes a esta primera edición del Proyecto BIOROOM en Barcelona.

DANIELA DE VECCHI

Licenciada en Interpretación por la Universidad Estadual de Campinas y graduada de la escuela oficial de Técnica Klauss Vianna (Gesto y Movimiento) de São Paulo. Post-graduada en Cine y Sociedad por la Universidad de Barcelona y Máster en Estudios Teatrales por el Institut del Teatre y la Universidad Autónoma de Barcelona donde cursa ahora el Doctorado en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales. Actualmente dirige *LAMinimAL: Teatro Sistémico*, grupo de investigación teatral residente en la Sala Beckett, que trabaja sobre los *Sistemas Minimalistas Repetitivos* (SMR). Es colaboradora directa del *Nuevo teatro Fronterizo* de José Sanchís Sinisterra.

La directora se interesó rápidamente por el universo que supone la intimidad de la pareja. La pareja como unidad compleja, dos vidas unidas por el mismo espacio habitacional, por el mismo lapsus de tiempo y espacio, como vínculo latente que ofrece un escenario siempre en construcción. El primer abordaje se realizó con Baby y Julián, pareja instalada en un piso en el barrio de Gracia que en medio del proceso creativo toma la decisión de separarse. Luego vino David y Sam, quienes a causa de su adelantado retorno a México no pueden continuar con la experiencia. Más tarde llegaría una pareja de chilenos que no ofrecen mínimas garantías para con la cápsula y finalmente aparecerán Mari Carmen y Luis, quienes asumiendo el desafío de BIOROOM, se postulan como instancia real de diálogo y síntesis respecto a las otras parejas que se fueron sucediéndose en este complejo proceso. Una sola particularidad ahora abre el juego y delimita el recorrido: Mari Carmen y Luis son padres adoptivos. Las reflexiones de la misma directora son útiles para acercarnos más a las aventuras de dicha experiencia, en la que destaca el factor conflictivo que supone contrastar todo el tiempo dos versiones sobre los mismos hechos:

Cuan difícil resulta contrastar las dos versiones de un mismo hecho... ¿Cuántas cosas escondemos detrás de una feliz relación? ¿Cuál es el límite soportable de la tolerancia? Meses de trabajo con distintas parejas, rotas, reforzadas, atemorizadas... hasta encontrarnos con Mari Carmen y Luis. Valientes, sinceros, cálidos y reales, muy reales. Unidos hace más de 30 años, 26 de los cuales dedicados a un proyecto común. Su hija, la más esperada, deseada, idealizada... “¿Mamá cómo es que no he salido de ti y sin embargo soy tu hija?”²⁸³

Entramos a su casa y lo primero con lo que nos encontramos es con los formularios y certificados de adopción enmarcados en la galería principal, donde será la propia hija adoptiva quien nos recibe y nos entrega una fotografía de sí misma de algún momento de su infancia. Accedemos luego a una sala que ofrece de entrada una sensación de santuario, ya que todas las paredes están cubiertas por retratos de diferentes tamaños de esta niña. Nos ubicamos alrededor de una mesa con tres sillas vacías, somos parte de ese salón familiar, en el cual minutos más tarde harán entrada Mari Carmen, Luis y Cristina (su hija). Mari Carmen posee una caja llena de fotos y recuerdos que se dispone a organizar. Luis con martillo y clavos en mano comienza a pedirnos azarosamente las fotos una a una y mientras recupera ese recuerdo puntual del pasado capturado en la fotografía, realiza un acto que resulta de una realidad aplastante: clava en una de las paredes una a una las fotografías, construyendo en vivo y en directo un mural cartográfico con las imágenes de su familia. Mari Carmen hace observaciones puntuales que contrastan, corrijen o desarrollan los recuerdos relatados por Luis. Cristina es mera observadora de estas secuencias y con su mirada nos recuerda la consciencia extrema de nuestra presencia. Luego de haberse construido el mural, será Mari Carmen quien comparte fragmentos de unas notas escritas en una agenda en la cual todos estos años ha registrado los miedos, las inseguridades, las sensaciones de ser una madre adoptiva que teme en un futuro ser rechazada por su hija. Testigos nosotros, Luis y la misma Cristina, Mari Carmen se ve impedida por la emoción y las lagrimas a continuar con la lectura de una carta escrita a su hija hace unos cuantos años. El público no tarda en intervenir, y se manifiestan expresiones del tipo: “tranquila”, “un vaso de agua”, “pobre”, etc. Finalmente a la par que la familia se dispone a iniciar un juego de cartas, donde se abren cervezas e invitan a patatas para todos los presentes, somos

²⁸³ Reseña elaborada por la directora para material de prensa de proyecto BIOROOM. Octubre de 2012.

oyentes de unas cintas de grabación donde Luis y Mari Carmen se explayan sobre algunas cuestiones que han sido insinuadas o mencionadas a lo largo de la performance. Performance que no tiene un claro final, ya que la gente aplaude y se lanza a “entrevistar” a estos padres, en el salón ya no hay nadie sentado, estamos deambulando por la casa, mientras bebemos y comemos, hablando con desconocidos, intercambiando sensaciones, haciendonos preguntas.

CRISTINA GAMÍZ CAURÍN

Se ha formado como actriz de la mano de diferentes instituciones y profesionales. Ha trabajado en diferentes espectáculos en el Teatre Romea, Teatre Borrás, Sala La Planeta, Sala Muntaner, Sala Beckett, Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Tantarantana, Versus Teatre, Teatre Lliure, etc. Formó parte del colectivo catalán *La Fura dels Baus* y del grupo musical *ENNUVOLA*. Funda junto al artista Benet Rossell la *Compañía de Teatro Efímero* e integra la *Compañía Teatro de Cerca*, con la cual realizan “*Que te vaya bonito*” en los terrados de Tárrega.

En esta cápsula la intimidad de la familia se presenta como universo constitutivo. La directora siempre mantuvo como asunto pendiente el realizar un trabajo escénico con su familia. Probó el gusto con una performance que realizó ella misma a modo biográfico, donde su abuela, presente y participativa espontáneamente de la presentación, terminó ocupando un lugar central e inesperado. Creyendo imprudente invadir la habitación donde su abuela vivía, principalmente por el reciente fallecimiento de su abuelo, es que se decidió por escoger a su padre.

El proyecto de cápsula que parte como todos de la base de trabajar en la habitación real de la persona elegida, en este caso realiza un largo desplazamiento a medida que evoluciona el concepto y el contacto directo con el material de trabajo, llegando finalmente a utilizarse como espacio habitacional el taller mecánico donde José, el padre de Cristina, había trabajado (vivido y dormido) un importante lapsus de su vida.

Lo primero que nos encontramos es a José, quien se encuentra realizando de forma imaginaria una secuencia de acción que refiere al trabajo con el torno. Lo que

resulta interesante es el umbral en el que se encuentra, ya que mientras ejecuta la acción sin entender muy bien los motivos de porqué lo hace (acción que claramente ha sido marcada por la directora) José habla con su mujer o con los asistentes de cápsula, entre risas cómplices.

Como buen anfitrión lo primero que hace es darnos la bienvenida e invitarnos a compartir un pica pica de quesos y fiambres junto a una copa de vino. Al acercarnos a la mesa nos encontramos con una pizarra llena de fotos de diferentes casas. En simultáneo a que compartimos este momento gourmet José nos explica los diferentes “bioroom” por los que ha transitado a lo largo de su vida, a través de donde se cuelan los recuerdos, las anécdotas, los amigos de la infancia, las despedidas, los reencuentros.

En torno al torno José va explicando el funcionamiento de una maquinaria que conoce muy bien: su vida y el torno. El paralelo entre ambas se incita y construye todo el tiempo. En el taller además están presente familiares, amigos de toda la vida, mujer e hijas, quienes sintiéndose en la intimidad de una reunión de amigos no se limitan a la hora de intervenir, de preguntar y bromear sobre la vida de José.

La representación se hace presente cuando José y esposa, reconstruyen frente a nosotros la forma en la que se conocieron en un baile. Mediados por fotografías de su juventud que se proyectan en la pared, la pareja mantiene breves diálogos, simulan tomar una copa en una barra y realizan un baile que acaba con un beso. Beso que ya no entra en el terreno de la ficción, porque tras el aplauso inminente de los presentes, se percibe la emoción, los sentimientos, la historia que se alberga detrás de ese beso. También resulta llamativo los constantes paralelos que José confiesa respecto del momento de presentación a los momentos cuando ensayaba solo con su hija: *“Antes no se me secaba tanto la garganta, acercarme un vaso de agua”*.

Al igual que la cápsula anterior el final no es claro, no hay un cierre, se diluye y se extiende por lo que imprevistamente luego sucede entre los presentes. Más vino, más quesos y más interactuar.

MARC CHORNET ARTELLS

Estudia Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra, Dirección y Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona. Director y escritor de diferentes espectáculos. Es ayudante de dirección de Magda Puyo y de Xavier Martínez. Como docente ha impartido talleres de teatro para maestros, adolescentes, nenes y talleres de expresión para colectivos discapacitados. Es el director del proyecto *El Teatre Blanc*.

Su interés estuvo ligado desde un primer momento a la historia y cultura catalana. Primero a través de la figura de Nuria Cadenes. En 1988, cuando tenía dieciocho años de edad, Nuria Cadenas fue detenida junto con otras tres personas armadas en las inmediaciones de la Residencia de Oficiales del ejército en Barcelona. Todos fueron acusados de intentar perpetrar un atentado contra la Residencia. En octubre de 1990, la Audiencia Nacional condenó a los cuatro detenidos por pertenencia a banda armada, un delito de estragos en grado de tentativa, y tenencia ilícita de armas con el agravante de haber borrado su número de serie. En el caso de Nuria Cadenas, el Tribunal Supremo la absolvió dos años más tarde de la pertenencia a Terra Lliure, por falta de pruebas, pero confirmó el resto de delitos. Así, fue condenada a seis años de prisión. Las noticias de la residencia actual de Nuria en la ciudad de Valencia coartó repentinamente la continuidad del proyecto. Es así que el director en la búsqueda de la persona con quien trabajar conoce a Juliette, una joven francesa que había captado la atención de Marc por ser una especialista de la discografía de Olvidi Montllor, músico nacido en Valencia, quien desarrolló desde los años sesenta su tarea musical en Barcelona, convirtiéndose en un músico vanguardista e innovador. Reflexiona el director²⁸⁴:

Juliette es una joven francesa que aparece en Barcelona hace unos años con la intención de estudiar coreografía. Cuando se llega a un lugar, siempre se marcha de otro. ¿Inquietud de conocer o necesidad de huir? Qué es lo que se pretende olvidar o dejar atrás, que es lo que siempre formará parte del equipaje personal de uno mismo. Por la parte que huye... ¿Cómo se convive con el pasado si éste no se puede borrar, si este se ha convertido "objeto de estudio"? ¿Cómo la vivencia íntima se puede relacionar

²⁸⁴ Reseña elaborada por el director para material de prensa de proyecto BIOROOM. Octubre de 2012.

con un análisis científico? Cómo el documento puede o no hacer justicia a la vida? ¿Qué parte de nosotros puede llegar a ser patológica? ¿Cuántas patologías son mucho más comunes de lo que nos parece? Por la parte que llega... ¿Cómo ven los ojos de alguien extranjero nuestra ciudad, nuestra sociedad, nuestra nación, nuestra vivencia política...? ¿Todo aquello con lo que convivimos es tan natural como nos parece? ¿Qué madurez social tenemos? ¿Qué grado de apertura real al mundo tiene esta ciudad? ¿Cómo nos ven desde fuera, como nos queremos ver desde dentro... ¿Qué partes de nosotros mismos queremos olvidar, como si no fueran nuestros?

Al llegar somos un grupo de desconocidos, en la puerta de un edificio en el que nunca hemos estado antes, con personas con las que intuimos iremos a compartir algo que no sabemos muy bien como será. En el aire se percibe desde un principio un ambiente de extrañeza. Al subir unas escaleras de 4 pisos es la misma Juliette quien nos recibe al entrar al piso y quien pide nos quitemos los zapatos. Una vez adentro lo primero que hace es invitarnos a recorrer los ambientes de su casa mientras comparte algunos detalles prácticos de la dinámica que la misma posee.

Entre zumo de tomate con condimento francés y una *quiche* que ella misma ha cocinado para nosotros empezamos a conocer a Juliette. El espacio es muy pequeño y no hay lugar para diferenciar posibles espacios escénicos, estamos todos en el mismo lugar y todos participaremos de la experiencia y de su construcción. De entrada Juliette solicita un técnico que controlará el sonido y un lector que citará unas líneas en francés (como pueda) cuando ella lo solicite. Entre juegos y acciones que resultan cotidianas, Juliette establece directamente una relación con nosotros y nos empuja a exponernos al igual que ella. Nos olemos. Nos vemos. Respondemos y preguntamos. No hay lugar para huir de ninguno de los sentidos. Mediante una danza improvisada con un tema elegido por alguien de los presentes al azar (entre los miles que tenía en su ipod), Juliette consigue de forma nada violenta, levantarnos de los sillones y ponernos a realizar una serie de movimientos, haciendo “el ridículo” frente a desconocidos, una danza grupal, imprevista, un ritual con el cuerpo, que luego se vuelve silencioso y nos desplaza hacia otra habitación, en donde Juliette volverá a tomar el protagonismo al realizar una danza sobre su propia cama, mientras nosotros alrededor escuchamos a Olvidi y miramos fotografías proyectadas en el respaldo de su cama.

JAVIER VAQUERO OLLERO

Comienza a formarse en danza contemporánea y teatro en diferentes academias de Madrid y cursos intensivos en Andalucía. Participa del curso académico de Danza Contemporánea impartido por la Universidad Miguel Hernández de Altea, Alicante. Luego se traslada a Rotterdam (Holanda) para cursar el título superior en Danza Contemporánea impartido por CODARTS.

Desde entonces ha trabajado con diferentes creadores, mayoritariamente de Holanda, Conny Janssen Danst, Ann van der Broek, Marta Reig Torres, Dylan Newcomb, Arno Schuitemaker, etc., y fuera de Holanda, Hofesh Shechter, Aimar Pérez Gali, Xavier Li Roy. Actualmente desarrolla su trabajo como creador y pedagogo, a la vez que trabaja en un proyecto práctico titulado “*Danzas Primitivas*”.

La cápsula de Javier estará centrada, al igual que Cristina, en una relación personal. Laura y Javier se conocen en 1987. El mismo año en el que Whitney Houston lanza su segundo álbum en solitario *Whitney* que llegó a ser el primer álbum de una artista femenina en debutar en el puesto número uno de los Estados Unidos. Laura y Javier cursaron y discurrieron la mayor parte de sus vidas juntos en un contexto escolar hasta que sus decisiones en relación a sus carreras les separaron geográficamente en 2002. Años muy importantes en sus vidas que compartieron muy cercanos el uno del otro. Durante estos mismos años, Whitney, un referente en su educación, había pasado de tener una exitosa carrera profesional a caer en un declive como artista y persona por culpas de las drogas.

Laura y Javier se vuelven a encontrar en la misma ciudad (Barcelona) en 2010 por razones sentimentales y profesionales, y se embarcan en un reencuentro más allá de lo que fue su relación años atrás. Por esta época Whitney esta hecha una verdadera piltrafa, aun así consigue hacer lo que será su última gran gira bajo el título de *I look to you*. Finalmente en 2012 Laura y Javier se reencuentran no solo en una misma ciudad sino en una misma casa. El encuentro será en 2012, año en el que Whitney muere. Esta cápsula es un encuentro entre Laura y Javier, y un homenaje a su intimidad y a Whitney Houston.

La propuesta gira en torno a esa intimidad que todos, o al menos toda una generación marcada por los años 80, en algún momento de nuestras vidas hemos desplegado cuando nos hemos encerrado en el cuarto para bailar a escondidas y creernos nada más y nada menos que una verdadera estrella del pop. Laura sin miedos y sin tapujos se asume Whitney, y nos lo comparte. Pero no de forma espectacular, sino por el contrario sencilla, verdadera, inacabada, fresca.

Entre varios momentos de este tenor, Laura y Javier comparten una serie de emails, desde donde revelan todo lo que ha sucedido en el proceso de construcción de esta cápsula. Todo queda a la vista: las decisiones, las preguntas, los miedos. El trabajo se complejiza y se vuelve más profundo cuando el proceso creativo se hace carne a partir del testimonio que lo pone de relieve. Las acciones dejarán de tener un vanal sentido, cuando los protagonistas generosamente comparten con sus emails detalles de sus vidas, la intimidad de su amistad, la confianza de expresar estados, amores, desamores, pérdidas, familia, trabajo e inquietudes. Todo lo cual termina proyectándose en los diferentes bailes íntimos que Laura, y hacia el final también Javier por medio de una web cam, realizarán en trance por la música de Whitney Houston.

JUAN MANUEL URRACO

Magíster en Estudios Teatrales (2009) por la Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Pompeu Fabra y el Institut del Teatre; Licenciado en Teatro (2006), Profesor de Teatro (2005) y Profesor de Juegos Dramáticos (2003) por la Universidad Nacional del Centre de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN-Argentina). Actor y Director Teatral. Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN en las cátedras de Pedagogía Teatral y Dirección y Producción Teatral. Investigador del *Centro de Investigaciones Dramáticas* (CID) de la UNICEN. Pedagogo teatral en instituciones públicas y privadas. Sus últimos trabajos como director teatral y como actor "*Psicosis 4.48*" (Director-2008) "*Restos 7 AM*" (Director-Actor-Dramaturgo - 2009) "*Lectures In Love*" (Actor-2011) "*Íntimo: (Re)construcciones de mierda de otras vidas insignificantes*" (Director-Dramaturgo-2011) los últimos tres estrenados en Barcelona, forman parte de una investigación en torno a lo biográfico y la intimidad como material escénico.

Su cápsula estuvo definida por la relación circunstancial que el director estableció con Sara, una joven transexual y prostituta brasileña. Sara le habilitó un universo totalmente desconocido que le resultó por demás fascinante y pertinente para su BIOROOM, en tanto que trabajar con el campo de lo transexual le suponía una compleja paradoja entre la realidad y la ficción. Difícil siempre intentar definir el ser algo que no eres, o convertirte en algo que quieres ser, porque lo que eres no te identifica.

La transexualidad, definida por Wikipedia, es una identidad transgénero que define la convicción por la cual una persona se identifica con el género opuesto a su género biológico, por lo que desea vivir y ser aceptado como una persona del género opuesto. La transexualidad supone una discordancia entre la identidad de género y el género biológico. Niños que se creen niñas. Niñas que se creen niños. Pero para el director la transexualidad contiene algunas aristas más complejas, profundas y existenciales sobre las que desea desplegarse.

El duro proceso por el que Sara debe transitar desde la niñez hasta la reciente adultez de veintitrés años se convierte en un fascinante depósito íntimo cargado de recuerdos, de dudas, miedos, presiones y dificultades. Pero por sobre todo, su sola existencia en el mundo supone un accidente, plantea una pregunta clave (pausable de asociarse a los alegatos de la teoría *Queer*) ¿somos lo que somos por orden de la naturaleza o por formas socialmente variables de desempeñar determinados papeles?

Judith Butler ha ejercido una gran influencia dentro de la teoría Queer por proponer una concepción del género imitativa y representativa. Para Butler todo lo que somos es una imitación, una sombra de la realidad. La heterosexualidad forzosa se presenta, a modo de ejemplo, como lo auténtico, lo verdadero, lo original. Para Butler “ser” lesbiana, gay, transexual es una forma de imitación, un nulo esfuerzo por participar en la fantasmática plenitud de una heterosexualidad *naturalizadora*. En este sentido la heterosexualidad debe asumirse como una repetición coercitiva y obligada de los fantasmas ontológicos “hombre” y “mujer”, que exigen ser los fundamentos normativos de lo real. El sujeto no elige la actuación del género libremente, sino que tal representación de la heterosexualidad es obligatoria, bajo amenaza de sufrir castigo y violencia por cruzar las fronteras del género. Con todo esto la pregunta que se aparece

entonces es: ¿Sara supone una ficción, una mala y fallida versión de lo real? ¿Sara forma parte de una realidad distorsionada? ¿O por el contrario es tan real como peligrosa en tanto que pone en evidencia una serie de normas y patrones estandarizados instalados y reproducidos para mantener el control?

La cápsula se presenta en forma de exposición de los restos de un trabajo que no llegó a su fin, por la única razón y capricho de estar trabajando con lo real. Ante la partida inminente de Sara a Londres, la cápsula se construye a partir de los fragmentos y desechos que quedan del trabajo. Así, a partir de una cartografía sobre su vida, elaborada por la artista plástica Lisa Kral, se presentan desde las fotografías y relatos de la infancia de Sara, cuando todavía era Jorge Augusto; pasando por un cuarto real que alberga sus pelucas, pestañas, maquillajes, en el cual se proyecta sobre una cama las imágenes de ella durmiendo, hasta llegar a un video final que comparte registros audiovisuales de las diferentes partes del proceso de trabajo de BIOROOM con un mensaje final grabado por Skype desde Londres donde la misma Sara saluda al director y se disculpa por el rotundo ausentismo el día de la presentación.

Uno de los que consideramos grandes «aciertos» de este Proyecto, fue el trabajar en espacios domésticos reales. Si bien conscientes de que existió en primera instancia por parte de los huéspedes ciertos aires de susceptibilidad, temor y fragilidad respecto al tacto y dinamismo con la que los directores intervinimos dichos espacios, lo cierto es que una vez superada esta instancia, las posibilidades dramáticas y los elementos potenciales que estos espacios habitacionales nos ofrecieron fueron infinitos.

El hacer teatro en las habitaciones reales de las personas permitió en primera instancia corromper de entrada muchos de los códigos tradicionales del teatro convencional encargados de consolidar el aspecto ficcional de la escena, del cual pretendíamos tomar distancia desde un principio. En BIOROOM el espectador no se desplaza a un teatro, no se sienta en una butaca; el espectador no tiene que guardar silencio cuando se apagan las luces porque no hay luces, no hay sonido, o mejor dicho hay otros pero que se muestran mucho más anarquistas, imprecisos e impredecibles y que forman parte de lo cotidiano y de la naturaleza de los espacios habitacionales que impone sus propias reglas y dinámicas. El espectador está sentado a medio metro del performer, a su lado, pegado, prácticamente en el “escenario”, a veces también

configurándolo ya que está dentro de la “escenografía”, forma parte de ella, sentado en el suelo, en un cojín, en una silla, con una copa de vino en la mano o sentado en un ángulo en el que ve también a los demás espectadores. El espacio habitacional irrumpe de entrada sobre la cuarta pared y la hace añicos, invita al “público” a sumergirse en el fango de la escena, y viceversa; invita a la escena a sumergirse en el fango del público. Unos y otros se parecen demasiado. La vida se expande y se hace presente de la misma forma en la totalidad del espacio habitacional, que cobija a performers, técnicos y espectadores de igual modo, sin privilegios.

BIOROOM intenta romper ese código convencional que tan a salvo deja al espectador. En este sentido el acto de representar supone un acto de acuerdo colectivo. Cuando un espectador va a un teatro, compra la entrada, entra, se sienta, se quita la chaqueta, charla un rato, se apagan las luces y comienza un espectáculo que sabe que no le va a amenazar, que sabe que le deja en el patio de butacas. BIOROOM intenta destruir esa capa racional a la que sabemos que se va a agarrar el espectador por hábito y costumbre. Cuando el espectador no se puede agarrar a dichos patrones de comportamiento estandarizado, instalados por mutuo acuerdo por las partes involucradas, lo que sucede es que se da margen a la emergencia del miedo. Miedo a no controlar, de la a(tensión) que se multiplica a causa de la incertidumbre, de la intriga, del propio desconocimiento de una experiencia que se presenta desconocida. Todos, performers, técnicos y público, como sujetos participantes de la experiencia es como si caminaran sobre una fina capa de hielo, donde puede que en cualquier momento se derrita y sin tener nada desde donde agarrarse, caigan en un universo de emociones, en un acto de comunión sensorial y humana, en un estado de sitio de la intimidad.

La intimidad concierne al territorio de la experiencia y está se proyecta, más allá del propio relato y de la presencia del cuerpo del testigo, a través de los restos y fragmentos que acogen estos espacios y que potencian el relato de la experiencia. En este sentido la particularidad excepcional aquí es hacer posible que dichos restos de realidad se expresen en estado puro como una multiplicidad de la experiencia subjetiva, íntima, sentimental, cotidiana e histórica del sujeto/huésped, que la habitación vuelve posible por ser el trastero que recoge y alberga todos esos fragmentos. Fragmentos que ahora se expresan sobre la experiencia del afuera, del otro, del colectivo con el que se convive.

Lo real nos abofeteaba a la vez que mostraba su costado más anárquico e indomable. Simultáneamente a que el proyecto comenzara a tomar forma, empezó a hacerlo también una crisis social y económica sin precedentes en España, que cobraría dimensiones drásticas nunca antes imaginada. Este fenómeno que en un primer momento parecía inofensivo en tanto no entorpecía ni afectaba directamente a BIOROOM, proyecto pensado desde un principio con bajos requisitos presupuestarios, terminó por convertirse progresivamente en un condicionante tan determinante como peligroso. La crisis se expandió afectando y atravesando cualquier espacio imaginable, cualquier rincón y trozo de vida. La intimidad de las personas y los espacios habitacionales correspondientes, materia prima de nuestros procesos creativos, no sería una excepción de tal avasallamiento.

Y digo «peligroso», por el poder paralizante que puede suponer una crisis, por los nuevos desafíos que esta plantea, por las reglas de juego que cambian todo el tiempo y sin previo aviso y que por tal exigen al artista (en tanto sujeto dentro de una sociedad también en crisis) desarrollar la capacidad de resiliencia, de resistencia, de buscar todo el tiempo soluciones, nuevos caminos, horizontes que permitan continuar y sostener en el tiempo y ante tamaña adversidad proyectos estéticos específicos. Sabíamos desde un principio que como “artesanos” hundíamos las manos en una materia difícil, arcilla peligrosa que seguramente se escabulliría por nuestros dedos. Sin embargo lo cierto es que nunca llegamos a suponer que la aventura nos empujaría a tamaña travesía. Para los creadores del Proyecto BIOROOM, lo real de una crisis socioeconómica se presentó como fundamento de nuevas reglas, a la vez que como creador de nuevas formas, que obligaron al lenguaje dramático en construcción a reinventarse todo el tiempo.

El primer gran cimbronazo, dando por descartado de ante mano los ya habituales invitados de honor: “la escasez de recursos” y “la cooperación artística”, vino de la mano de la cápsula que estaba a cargo de Daniela. La directora que se había dispuesto desde hacia ya unos meses a trabajar en la intimidad de una joven pareja residente en un piso del barrio de Gracia, jamás imaginaria que la ruptura literal de la pareja sería una opción a tener en cuenta en mitad de un proceso creativo que se estaba caracterizando por la fluidez y apertura de las personas involucradas.

Luego le tocó el turno a Cristina. Cuando todas sus (pre)ocupaciones estaban concentradas en intervenir con un extremo cuidado y tacto, instalando a la vez cierta distancia con la persona elegida para su cápsula, en tanto que está era su propio padre; aparece en agosto de 2012 la noticia de que el espacio habitacional, en su caso particular y de forma excepcional era un taller mecánico donde el padre había trabajado toda su vida y vivido (incluso dormido) con cierta frecuencia, entra en quiebra y se ve obligada a cerrar definitivamente sus puertas.

Dos semanas después del anterior acontecimiento mencionado, y a menos de un mes de estrenar el ciclo BIOROOM, me dí cuenta que nadie estaba exento a las “jugarretas” de lo real. En esta oportunidad Sara, la transexual prostituta brasilera con quien trabajaba mi cápsula desde antes del verano, me anunciaba que se marchaba de forma inminente a vivir a Londres, en tanto el mercado de la prostitución en España no estaba rindiéndole el dinero necesario para vivir.

Tampoco Javier se vió exento a este tipo de situaciones al enterarse que Laura, la persona con la que construía su cápsula, debía abandonar el piso donde vive desde hace años porque no puede permitirse seguir pagando la renta. O Marc quien debe asumir sobre la hora que Juliette se ve obligada a aceptar una oferta de trabajo fuera de Barcelona, lo que le impide estar presente en todas las presentaciones programadas en un principio. Situaciones que afortunadamente ambas quedan en el anecdotario y se ven resueltas en tanto los hechos se llevan a cabo inmediatamente una vez acabado el Proyecto BIOROOM.

Cada vez que inocentemente creíamos haber logrado dominar a la fiera, lo real se manifestaba recordándonos el fracaso que suponía querer insistir en ello. De forma cruel y contundente nos devolvía su cara más cruel, más cruda y amarga. Un revés. Un cachetazo en seco. La realidad se hacía presente a la vez que establecía uno de los principales principios de la experiencia, lo que los artistas rusos de Teatr.doc denominan «*Principio Budista*», refiriéndose a la manera en que la materia misma siempre será la que determinara el rumbo y los elementos constitutivos de cada realización escénica.

Las diferentes cápsulas de BIOROOM parecen orientarnos hacia una posible respuesta al reconocer que en gran parte todo lo que vemos en nuestro entorno es fruto

de una percepción equivocada, donde todo es pausable de ser imitado, representado, actuado. A partir del convivio íntimo de los cuerpos, la experiencia de la existencia es puesta en cuarentena, y con ella la verdad del ser, la de su identidad y la de su comunidad. Como expone David Le Breton:

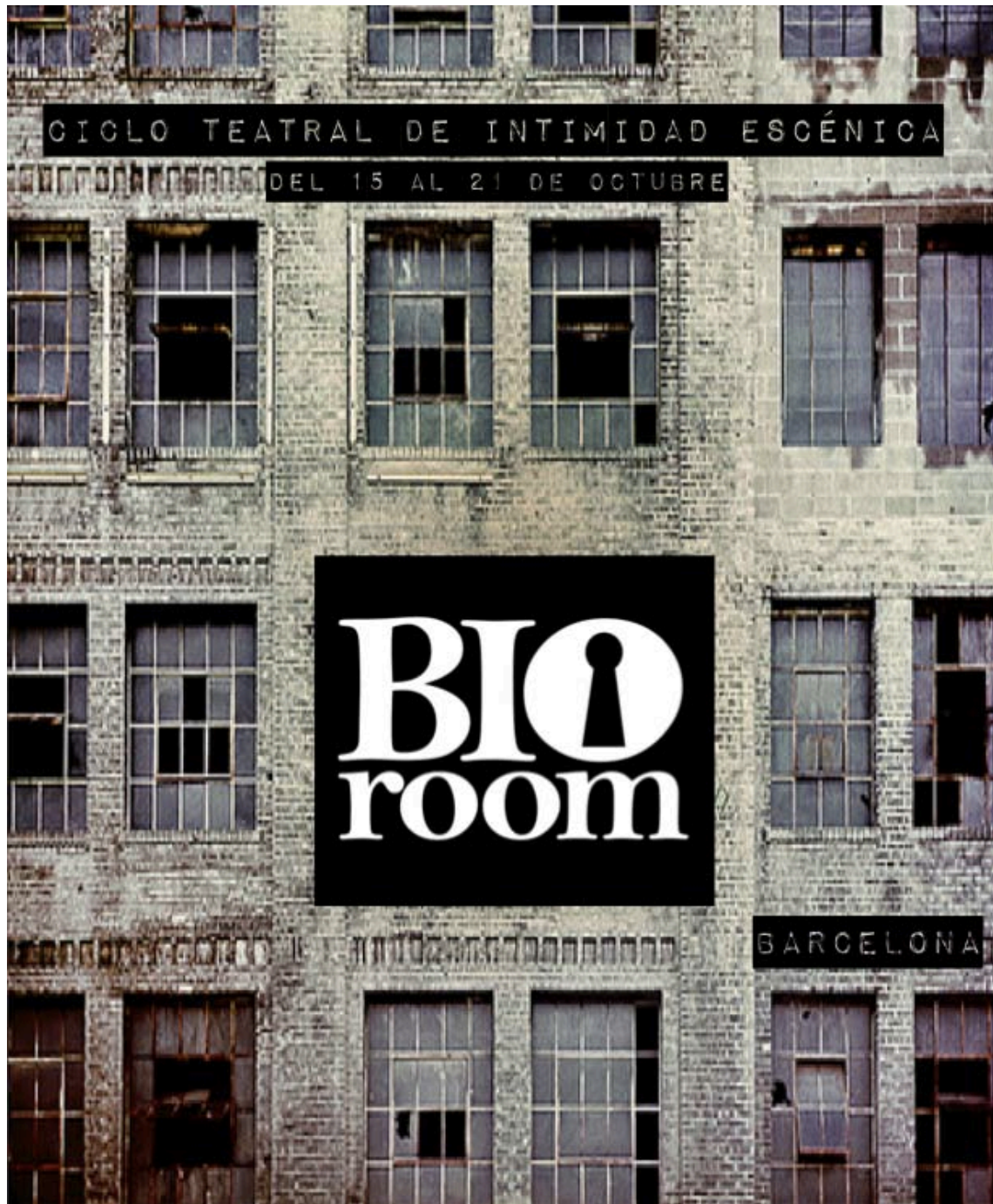
No hay una verdad sobre el ser, no hay una verdadera persona, sino innumerables versiones de la misma persona. Lo que nos transforma son los contextos, que fabrican lo que somos. Hay en nosotros miles y miles de personajes posibles que quizá no conoceremos nunca, porque sólo determinadas circunstancias podrían hacerlos aparecer. Somos una presencia humana. Para mí no existe el espíritu por un lado y el cuerpo por otro. La condición humana es una condición corporal. Hay una inteligencia del cuerpo así como hay una corporalidad del pensamiento.²⁸⁵

BIOROOM, como parte del conjunto de las **Dramaturgias de lo real**, se revela como práctica dramática que, excediendo los registros tradicionales escriturarios, utiliza el cuerpo como sede y la corporeidad como espacio de fuga y vehículo catalizador de la anhelada experiencia. Siguiendo los aportes de Le Breton, en la búsqueda de lo real, es que el sujeto busca límites físicos que le permitan encontrar la sensación de lo real que actualmente le está faltando. Frente al universo de lo virtual, el cuerpo se presenta como resistencia, como frágil límite, como espacio vulnerable que conserva el verdadero sabor de la vida, del mundo, de la intimidad. A partir de él es que se despliegan las prácticas que abordamos.

BIOROOM decide no instalarse en un lugar apocalíptico, no se conforma con revelar la tragedia, el simulacro y la mentira, por el contrario busca alternativas y fisuras desde donde se hace posible contribuir a la emancipación del sujeto. La vida se muestra como representación, lo real como cachetazo, como accidente y la intimidad como un pasaporte que permite tomar consciencia de todo ello y derribar esta «cuarta pared» que se ha expandido del escenario tradicionalmente teatral, hacia todos los rincones de la vida misma.

²⁸⁵ FUNES Mercedes “David Le Breton: Internet es el universo de la máscara”. En *Diario La Nación*. Domingo 18 de julio. Buenos Aires. 2010

IV.4) PROGRAMA Y CALENDARIO DEL PROYECTO BIOROOM



PROYECTO BIOROOM

Metáfora de la interioridad, del cerebro, de la memoria, figura triunfante del imaginario romántico y más aún del simbolista, la habitación, es el testigo, la guarida, el refugio, el envoltorio de los cuerpos durmientes. Espacio en expansión cada vez más especializado, pieza creada por la urbanidad, por el sentido de la intimidad, por la evolución de la vida familiar y por la del propio individuo en particular, la antigua *cámara*, mejor conocida hoy día como *habitación* ha pasado a ocupar un lugar destacado en el curso del desarrollo humano.

BIOROOM se propone, dentro de un proyecto escénico más amplio que indaga sobre las intermitencias de lo real en el campo de las artes escénicas; como un conjunto de intervenciones que pretende transformar esos lugares de intimidad y de uso cotidiano como lo son las habitaciones, en escenarios temporarios y experiencias que le permitan al espectador un acceso subjetivo a espacios concebidos para la intimidad contemporánea del sujeto. Siguiendo las aportaciones de Pierrot: *En una sociedad cada vez más cuadrículada y controlada, la habitación mantiene un último derecho al secreto. Ofrece las posibilidades de una isla, aunque sus potencialidades aumentan a causa de las tecnologías de la comunicación que colocan al mundo sobre la pantalla del ordenador. El viaje alrededor de la habitación se convierte en viaje alrededor del universo. (Perrot:2011:447)*

En este sentido las habitaciones se nos presentan como átomo, como célula que remite a todo aquello de lo cual forma parte, y de lo que es partícula elemental: el sujeto, la ciudad, la sociedad, el mundo ... es decir la vida.

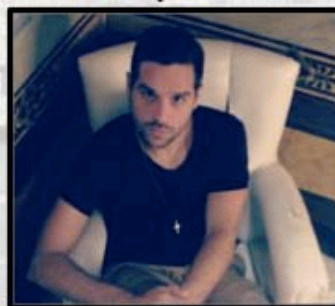
La habitación es una caja nos dice Perrot, real e imaginaria. Cuatro paredes, techo, suelo, puerta y ventanas estructuran su materialidad. Su tamaño, forma y decoración varían con el tiempo y con los ambientes sociales. Su cierre,

al igual que un sacramento, protege la intimidad del grupo, de la pareja o de la persona. La habitación además lo protege a uno mismo, sus pensamientos, sus cartas, sus muebles, sus objetos. Como trastero acumula. Como defensa, repele al intruso. Como refugio, acoge.

¿Que sucedería entonces si invirtiéramos estos parámetros? Que acogiera al intruso. Que ese "gabinete de prodigios" se abriese al otro. ¿Que sucedería entonces si fuéramos invitados a husmear en habitaciones reales en Barcelona, a dialogar con la intimidad del otro?

Los anfitriones serían los huéspedes reales de esas habitaciones. No actores. Dispuestos a compartir intimidad. Las suyas, reales, sin ficcionalizar. Las puertas se abren: Y nos encontramos con el otro, a la deriva de la soledad contenedora de su habitación. En las historias, en los sujetos, en las habitaciones y en los restos de lo real la vida atraviesa, le da una identidad, una música particular que quizás nos suene cotidiana.

De eso trata BIOROOM, de aventurarse en el dormitorio, entrar en un reino con sus costumbres propias, su lenguaje, sus incidentes y su actividad. BIOROOM es hospedarse por un momento en la vida del otro, en su intimidad, en lo real y desde ahí repensarse en la de uno mismo y en la de la comunidad a la cual pertenece.



Juan Manuel Urraco Crespo
Octubre de 2012

DIRECTORES



DANIELA DE VECCHI

Licenciada en Interpretación. Master en Estudios Teatrales. Actualmente realiza su Doctorado en Filología Catalana y Estudios Teatrales, a la vez que dirige *LAminimAl*: Teatro Sistémico, grupo de investigación teatral residente en la Sala Beckett, que trabaja sobre los Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR). Es colaboradora del *Nuevo Teatro Fronterizo* de José Sanchis Sinisterra. Su BIOROOM se despliega entre la intimidad de una pareja de inmigrantes.

CRISTINA GAMÍZ GAURÍN

Estudia técnica Meisner. Su formación como actriz se completa de la mano de diferentes profesionales. Formó parte del colectivo catalán *La Fura dels Baus* y del grupo *ENNUVOLA*. Funda junto al artista Benet Rossell la Compañía de *Teatro Efímero* e integra actualmente la *Compañía Teatro de Cerca* y la Compañía *La Ida* donde desempeña tareas de dirección. Su BIOROOM se instala en la intimidad de su propia familia, concretamente en José, su padre.

MARC CHORNET ARTELLS

Licenciado en Comunicación Audiovisual. Estudia Dirección y Dramaturgia en el Institut del Teatre y cursa el Doctorado en Artes Escénicas. Director y escritor teatral. Como docente ha impartido talleres de teatro para maestros, adolescentes, niños y talleres de expresión para colectivos discapacitados. Su BIOROOM se construye sobre Juliette, francesa radicada en Barcelona.

JAVIER VAQUERO OLLERO

Se forma en danza contemporánea y teatro en diferentes academias de Madrid y Andalucía. Ha trabajado con diferentes creadores, mayoritariamente de Holanda. Actualmente desarrolla su trabajo como creador y pedagogo, a la vez que trabaja en un proyecto práctico de investigación titulado *Danzas Primitivas*. Laura, compañera de piso y amiga desde la infancia será su pasaporte a la intimidad.

JUAN MANUEL URRACO CRESPO

Master en Estudios Teatrales. Licenciado en teatro. Actor y Director Teatral. Docente e investigador de la Facultad de Arte de la UNICEN (Argentina). Pedagogo teatral en instituciones públicas y privadas. Secretario de la revista digital de teoría y crítica teatral *CUERPO DEL DRAMA*. Creador y curador del Proyecto BIOROOM, experiencia escénica que surge de su tesis doctoral en Estudios Teatrales *Dramaturgias de lo real en las artes escénicas contemporáneas*, con tutoría de la Dra. Mercé Saumell Su cápsula emerge a partir de la presencia-ausencia de Sara, transexual brasilera radicada en Barcelona.

EVENTO PATROCINADO POR



Generalitat de Catalunya
**Departament
de Cultura**



Diputació
Barcelona
xarxa de municipis

Institut del Teatre

**LAS
GARDENIAS**

GITCE

Grupo de Investigación en Técnicas
Corporales para la Escena

Centro de Investigaciones Dramáticas - FACULTAD DE ARTE
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES



UERPO DEL DRAMA
REVISTA ELECTRÓNICA DE TEORÍA Y CRÍTICA TEATRAL

**ESPACIO
PRÁCTICO**

CONTACTO

Los días, horarios y espacios domésticos de las cápsulas deben consultarse en

www.bioroombarcelona.tumblr.com

www.facebook.com/Bioroom

Para asistir a las cápsulas deben hacerse reservas previamente a bioroombcn@gmail.com

ENTRADA GENERAL 5 EUROS - CAPACIDAD DE AFORO 15 PERSONAS.

OCTUBRE 2012

CRONOGRAMA BIOROOM

Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado	Domingo
15	16	17	18	19	20	21
INAUGURACIÓN 20 HS CÁPSULA 1 JUAN URRACO C. (BORNE)		20 HS CÁPSULA 2 JAVIER VAQUERO O. (BORNE)	20 HS CÁPSULA 2 JAVIER VAQUERO O. (BORNE) 21 HS CÁPSULA 4 MARC CHORNET A. (POBLE SEC)	20 HS CÁPSULA 2 JAVIER VAQUERO O. (BORNE) 20 HS CÁPSULA 3 CRISTINA GAMÍZ C. (POBLE NOU) 21 HS CÁPSULA 4 MARC CHORNET A. (POBLE SEC)	21 HS CÁPSULA 3 DANIELA DE VECCHI (GÓTICO) 21 HS CÁPSULA 4 MARC CHORNET A. (POBLE SEC)	20 HS CÁPSULA 5 CRISTINA GAMÍZ C. (POBLE NOU) 20 HS CÁPSULA 3 DANIELA DE VECCHI (GÓTICO)



MAPA ÍNTIMO DE BARCELONA

-  **CÁPSULA 1** : Carrer Tarros 3 – Borne // Director: Juan Urraco
-  **CÁPSULA 2** : Carrer del Metges 20 [3º-1] – Borne // Director: Javier Vaquero Ollero
-  **CÁPSULA 3** : Carrer del Parc 3 [1º-1] – Gótico // Director: Daniela De Vecchi
-  **CÁPSULA 4** : Carrer Grasas 24 [4º-1] – Poble Sec // Director: Marc Chornet Artells
-  **CÁPSULA 5** : Carrer de Pallars 74 – Poble Nou // Director: Cristina Gamíz

BIO FOODS CÁPSULA 1 : Carrer Tarros 3 – Borne
 Director: Juan Urraco Crespo

BIO FOODS CÁPSULA 2: Carrer del Metzges 20 (3º - 1)- Borne
 Director: Javier Vaquero Ollero

BIO FOODS CÁPSULA 3: Carrer del Parc 3 (1º - 1)- Gòtico
 Director: Daniela De Vecchi

BIO FOODS CÁPSULA 4: Carrer Grasas 24 (4º -1)- Poble Sec
 Director: Marc Chornet Artells

BIO FOODS CÁPSULA 5: Carrer de Pallars 74 - Poble Nou
 Director: Cristina Gamiz Caurín

INTIMIDAD ESCÉNICA MEDITERRANEA

BIO room

DEL 15 AL 21 DE OCTUBRE

BARCELONA

CONCLUSIONES FINALES:

CACHETAZOS DE INTIMIDAD

“*Lo real se ha puesto de moda*” mencionó una colega en mi *Facebook* al tiempo que me encontraba desarrollando esta investigación. Ciertamente afligido, reparé inmediatamente en la dudosa originalidad de este trabajo y paso siguiente me puse a elaborar (a modo de consuelo) un listado compuesto por una serie de categorías que, hasta no hacía mucho tiempo atrás, habían estado en la cima de los discursos académicos y artísticos y que hoy se revelaban paradójicamente en desuso y fuertemente cuestionadas por éstos. Reflexión: la verdad siempre parcial era un criterio contemporáneamente irreversible. Aceptando lo inevitable, la calma regresa a mi, y logro continuar con el camino iniciado, consciente ahora del previsible destino de este puñado de reflexiones.

Antes de intentar concluir esta investigación, siempre de forma parcial, inacabada e inconclusa, me gustaría mencionar algunos aspectos que creo relevantes para llegar a comprender de fondo su dinámica, su carácter y el punto de llegada alcanzado. En esta dirección creo importante destacar la forma en que esta investigación se construye a partir de una serie de preguntas (probablemente poco originales) sobre el vínculo establecido entre categorías tales como lo real y la ficción, tradicionalmente resueltas por otras disciplinas mediante respuestas que resultan, a mi entender y como *teatrística*, generalmente distantes, algo imperfectas e inmateriales. En este sentido y lejos de pretender dicha perfección, por otra parte inalcanzable en tanto el Teatro Documental (y las **Dramaturgias de lo real** como parte suya) se presenta como una respuesta por sí misma imperfecta²⁸⁶; el valor de esta tesis de investigación reside principalmente en la ambigüedad desde la cual parte y se despliega: abordar lo real desde el campo de la ficción. Su verdadero aporte se inscribe en la óptica escénica desde donde la tesis se desarrolla, en su intento por abordar lo real desde su materialidad escénica, utilizando el terreno de la escena teatral como lugar desde donde se hace posible poner en evidencia su carácter ambiguo, difuso y desdelimitado. Éste es el viaje que propongo en esta tesis de investigación: abordar lo real, dentro del teatro, acercar dos categorías aparentemente opuestas: lo real y la ficción. Marcos que aunque a primera instancia antagónicos, ahora se ponen a dialogar para dar cuenta de algunas aristas de un experimento con riesgo, que

²⁸⁶ Martín Carol expone: “*Finally, what is real and what is true are not necessarily the same. A text can be fictional yet true. A text can be nonfictional yet untrue. Documentary theatre is an imperfect answer that needs our obsessive analytical attention especially since, in ways unlike any other form of theatre, it claims to have bodies of evidence*”. “Bodies of Evidence” en *Dramaturgy of the real on the World stage*. Palgrave Macmillian. Nueva York. 2010. Pp: 24

propone entender el hecho teatral en los complejos bordes del siglo XXI principalmente como *experiencia de intimidad*, como posible terreno de convivio entre lo real y la ficción, en tanto espacio de subjetivación y lugar de resistencia.

En la introducción del trabajo exponíamos una serie de planteos que aparecían al momento de reflexionar sobre determinadas prácticas teatrales contemporáneas que se destacaban por moverse en los difusos límites de dichas categorías: ¿La vida misma en el teatro? ¿El teatro en la vida misma? ¿Teatro sin teatro? ¿Real? ¿Ficción? ¿El arte siempre como artificio? ¿La intimidad como experiencia teatral? Llegados a este punto de la investigación, creemos contar con algunas claves que hacen posible abordar dichos planteos y que a continuación compartimos de forma provisional y conclusiva.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 1

A lo largo de estas páginas se pudo advertir la dificultad contemporánea por encontrar la verdad absoluta sobre las cosas, situación que ha generado en los *teatristas* una notable necesidad por tensar los límites de la escena, empujándolos a buscar por fuera de la ficción rastros de una realidad todavía exenta de simulacro y alteraciones, desplazamientos que le permitan, frente al fenómeno de extensión de la teatralidad, redefinir y porque no, salvaguardar al teatro de la etiqueta de mercancía y mero espectáculo. La puesta en espectáculo del mundo real genera en consecuencia sobre los escenarios actuales, el deseo de verdad. Vías a saciar esta demanda, y tal como se han ido citando a lo largo de esta investigación, son diversos los experimentos escénicos que pueden alistarse a este movimiento, abordado desde finales de los años 80 dentro del encuadre correspondiente al giro performativo, interesado por mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano, con la vida misma, zambullirse en la intimidad de los sujetos, en la inmediatez de la existencia en búsqueda de verdades, de restos de lo real.



PROYECTO BIROOM: CÁPSULA 1

Durante el siglo XX, hemos descubierto que existe teatralidad en todo tipo de ritual, desde la liturgia de una iglesia, hasta los rituales profesionales o ciertos manierismos de los políticos cuando suben al estrado, y esto no ha hecho más que complejizar la tarea de los artistas, quienes empezaban a percibir como sus estrategias escénicas eran usurpadas y apropiadas por otros sectores y espacios que excedían al meramente artístico. Todas estas «*manipulaciones de la realidad*» en el siglo XXI, a través de las nuevas tecnologías, multiplican su rendimiento convirtiéndose en ficciones en alza que invaden incesantemente nuestro cotidiano, generando en los sujetos/espectadores una voraz demanda de verdad, a la vez que serias dificultades para con los procesos de construcción de subjetividad, en tanto que parece ser un lujo, en estas sociedades cada vez más mediatizadas y *virtualizadas* llegar a discernir qué es real y qué es ficción; o bien que los dramas, los sentimientos, los conflictos y acontecimientos que se producen entre los individuos sean reales, no postizos o producto de un guionista, de una industria o de un simulacro.

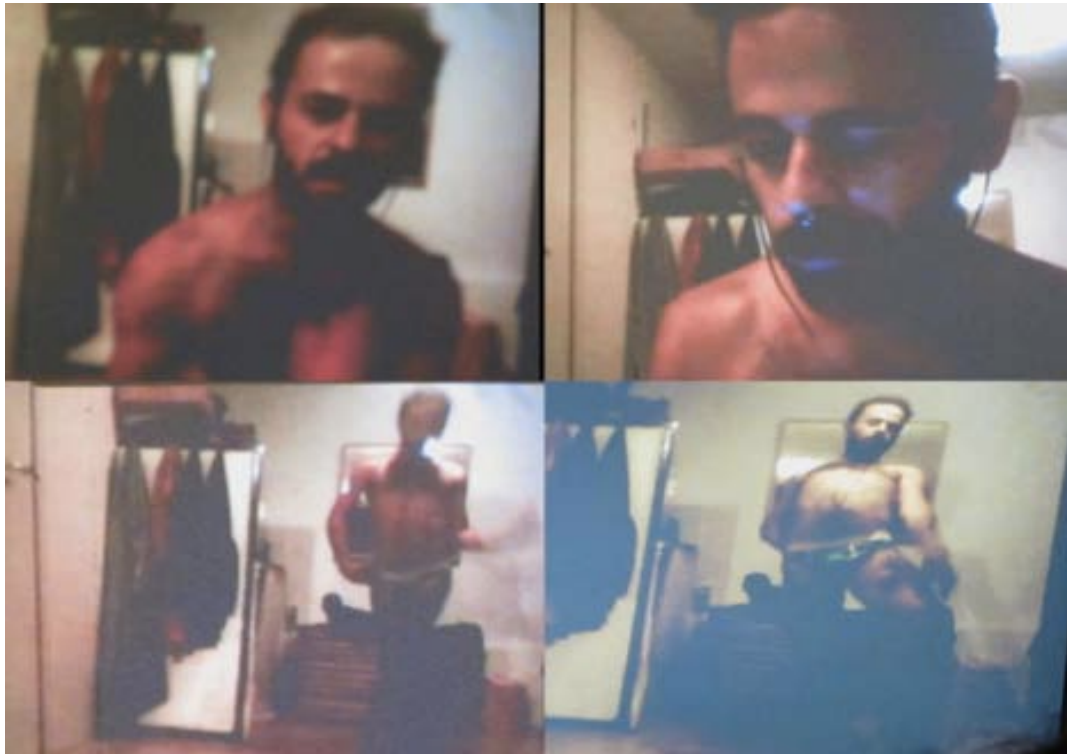
El artista ha pasado muchos años, muchos siglos construyendo ficciones y ahora una fuerte tendencia busca a partir de prácticas como las **Dramaturgias de lo real**, más que entretener, encontrar un punto de expresión sincera, que permita mantener viva la ilusión de la posibilidad de cambio, de transformación, la llama de la experiencia misma, el acontecimiento del encuentro. La utopía de los acontecimientos. El espíritu de lucha y resistencia del arte.

Ante la dificultad contemporánea por conseguir definir límites claros entre las fronteras de lo real y la ficción, será la proximidad y convivencia de estas categorías en el contexto de las **Dramaturgias de lo real**, su rasgo fundante, la ambivalencia que les une, lo que permita desprender una categoría de existencia de los acontecimientos que no sólo está determinada por la alternativa de lo verdadero y lo falso sino, sobre todo, por una apertura hacia lo posiblemente experimentado aquí y ahora. Ya no se trata únicamente de comunicar y exhibir verdades, sino de insertarlas dentro de un espacio de subjetivación, de un lugar y tiempo específico que permita hacer sentir con el otro algo vivido, algo sentido y experimentado en el orden de lo corporal y de lo colectivo, sin mediaciones técnicas (o bien consciente de la presencia de ellas).



PROYECTO BIROOM: CÁPSULA 2

En este sentido la relevancia de estas **Dramaturgias de lo real** reside justamente en un anacronismo, que simultáneamente le salva y le condena. La exigencia del encuentro en un espacio y tiempo compartido, que abre la posibilidad de intercambios de ciclo autopoieticos de retroalimentación en una situación que de entrada permite convivir con lo real y la ficción, a la vez que marcar una saludable distancia para con las dinámicas de velocidad y virtualización propias del sistema de producción en masa y del simulacro. Ahora el tiempo no solo se rige por el instante, sino que permite detenerse, dar piruetas hacia el pasado y hacia el futuro, a través de la presencia de cuerpos reales en las que el tiempo y el espacio se hacen carne. El cuerpo se presenta entonces como sede de estas prácticas dramáticas donde las corporeidades se encuentran, se asientan, se observan, se tocan, se comparten, se reconocen, se diferencian, se disponen a íntimar.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 2

El encuentro íntimo de los cuerpos se impone como rebelión frente a la era de la soledad y el desencuentro contemporáneo, estampa que Gabriel García Márquez con sabiduría y simpleza lograba esbozar en el *Drama del Desencantado* citado en la introducción de este trabajo. En esta línea se encuentra el horizonte de esta tesis, la cual desea desplegarse en los complejos bordes del siglo XXI entendiendo la intimidad como un dispositivo escénico, colectivo y emancipador.

Huyendo del “exitismo” de los principales dispositivos del Espacio Biográfico contemporáneo (encargados en su mayoría de ejercer la prostitución de la intimidad), estas **Dramaturgias de lo real** consiguen que su limitado auditorio, aunque se trate de una pequeña parte de la humanidad, se plantee si lo real es siempre lo verdadero, o si lo verdadero es siempre real, colaborando de esta manera en la reconstrucción de la memoria y en la anticipación de su destino mediante un dispositivo colectivo que se construye a partir de experiencias de intimidad y que decide tomar distancia de ciertas cristalizaciones, mitos y patrones estandarizados por un orden global, para contrarrestarlas, corroborarlas o simplemente para cuestionarlas.

Así, desde nuestra perspectiva y considerando el enfoque desarrollado en la Primer Parte de esta investigación, la intimidad al ofrecer una dimensión performativa hace posible pensar en el teatro fundamentalmente como un acontecimiento íntimo, un fenómeno marcado por una naturaleza efímera y relacional que, más que “obra de arte”, ofrece la posibilidad de experiencias compartidas, se define como práctica performativa que opera en la esfera de la intimidad, de lo social, de la corporeidad constituyendo una forma genéticamente dependiente de su contexto socio-político e ideológico, práctica marcada por el potencial de formación de comunidad, de un nosotros.

En el marco de la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer Lichte, las **Dramaturgias de lo real** permiten ser entendidas en tanto realizaciones escénicas como experiencias de intimidad generadoras de espacios, de intersticios en contrapunto con la realidad cotidiana, que no representan una realidad virtual, ficcionalizada, espectacularizada (o no solamente), sino otras posibilidades de experimentar lo que pueda ser la realidad, otras formas de construir subjetividad. Las **Dramaturgias de lo real** se presentan de esta manera como acontecimientos, reforzando su capacidad de transformación en tanto que logran acceder a lo real desde la escena, poniendo en evidencia la ficción y el simulacro a partir de una experiencia íntima, que lejos de pretender establecer límites claros sobre dichas categorías, se regodea en la confusión, en la ambigüedad y lo transitorio de ellas, colocando al espectador, como bien dice Fischer Lichte, en un estado en *betwixt and between*, en una *experiencia de crisis* resultante del choque entre marcos aparentemente opuestos o distintos, que vive en primer lugar como transformación.

Así, entendíamos y desarrollábamos en el Capítulo I que lo real en el teatro permite abordarse ya no desde su condición metafísica, sino desde su materialidad, desde lo concreto: el cuerpo y el encuentro. La intimidad performativa de la experiencia teatral. 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 sólo se experimenta auténticamente (o supremamente) en soledad, cuando toda relación con otro está 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. A partir de aquí es que nos resulta oportuno considerar el comportamiento escénico, las posibilidades que brinda la dimensión performativa del espacio íntimo en tanto estrategia por medio de la cual el arte intenta recuperar la experiencia: la escena, la relación con el otro, el lugar desde donde intenta restablecer el anhelado vínculo con lo real y reconquistar la realidad.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 3

Dentro de estas coordenadas es hacia donde evolucionó el presente trabajo de investigación, abocado ahora a indagar sobre esta apertura de la escena, sobre los puentes que las prácticas dramatúrgicas establecen actualmente con la vida cotidiana, con los contextos históricos y sociales en busca de una «*experiencia umbral*», que según nuestra hipótesis: *reivindica a partir de un dispositivo teatral que se instala entre los difusos límites de la ficción y lo real, un presente, un aquí y ahora por el cual poder*

liberar a la realidad de su carácter virtual, a la vez que establecer un marco desde donde se hace posible pensar en la emergencia de experiencias de intimidad que encargadas de desplegar nuevas coordenadas para con los procesos de construcción del sujeto (alternativas a las dominantes), permiten recuperar y/o reconstruir identidades que en la aldea global se muestran bajo una situación de “amenaza”.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 3

Esta Primer Parte nos permitió describir las nuevas formas del teatro documental que surgen en diferentes puntos del globo desde los años 90, y que, contrarrestadas al documento retórico más completo hasta la fecha, redactado por Peter Weiss en los años 60 sobre los procedimientos y la finalidad del teatro documental; no hacen otra cosa que advertir la singularidad, evolución y especificidad de sus principales elementos constitutivos y por tal, el distanciamiento que existe actualmente respecto a las bases de Weiss. A saber: la selección de temáticas, las fuentes documentales utilizadas, el trabajo de investigación siempre abierto e imprevisible, la relación establecida con el público y el performer (y entre estos dos), la relación con el tiempo, el espacio, y las nuevas

tecnologías. Las dinámicas planteadas entre realidad y ficción. Y las posibilidades performativas exploradas en el campo de la intimidad, entendida ésta como depósito de restos de lo real, de testimonios, memorias, recuerdos, desechos que al compartirse se desplazan hacia una dimensión colectiva.

Asumiendo estas **Dramaturgias de lo real** como un fenómeno teatral específico y múltiple que actualmente se desarrolla en diferentes puntos del globo a través de dinámicas y estrategias de escenificación que varían según el contexto y la singularidad del sistema teatral desde la cual emergen, es que en la Segunda Parte nos dedicamos a conocer el comportamiento de las mismas en la singularidad de la escena teatral argentina, para poder responder a los siguientes planteos: ¿Cómo se problematiza lo real en la escena teatral argentina? ¿Qué particularidades suponen estas **Dramaturgias de lo real** dentro del contexto teatral argentino contemporáneo?

Así, una vez realizado el itinerario, que incluía no solo el período correspondiente a nuestro objeto de estudio (el Ciclo BIODRAMA), sino el período más amplio que supone la apertura democrática del país hasta nuestros días (Postdictadura); podíamos apreciar la manera en la que en Argentina, en una sociedad saturada de limitaciones, mentiras y representaciones, donde la extensión de la teatralidad por fuera del teatro queda nítidamente en evidencia a través de la creciente y desdelimitada hipertrofia de la política, un sector del teatro argentino parte de una aceptación del carácter irremediablemente falso de toda representación y de una aceptación a las condiciones adversas. De esta falsía girando a velocidad creciente y de esta imposibilidad de producción a gran escala, nace una verdad poética con la suficiente realidad como para proyectarse más allá del escenario.

Frente a la usurpación socio-política de los procedimientos tradicionalmente asociados al hecho teatral, y obligado a redefinirse y pensar en la singularidad de su lenguaje para subsistir de las garras del espectáculo banalizado y mercantil; el teatro y lo real renuevan sus vínculos, ubicando ahora su horizonte en el de las prácticas de intimidad del hombre contemporáneo. Esta verdad poética, otorga una especial valoración de la propia experiencia, con particular atención en la exploración de las aristas íntimas del yo. El actor/performer atraviesa todos los materiales de la escena con su nerviosidad, con sus posibles corporales, desde donde el material dramatúrgico sea

autobiográfico o no se percibía intervenido por la condición real del actor en tanto sujeto, es decir por su corporeidad, por su historia, habilitando una experiencia de intimidad de la cual el espectador es testigo, a la vez que participe activo y físico, con su corporeidad y con su historia.

En esta dirección y considerando el recorrido realizado en el Capítulo II, concluíamos parcialmente exponiendo cómo el teatro argentino de la postdictadura (1983-2009), supone un periodo en el que la tendencia se inclina hacia un arte de contornos más amplios y difusos, que ya no es, o por lo menos no sólo, reproducción o reflejo de la realidad, de la vida, de un texto; sino y sobre todo producción de lo real, de la vida, de lo social, situación que convierte a la Argentina en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes. Las prácticas escénicas argentinas (compartiendo algunos elementos culturales y un pasado histórico traumático con el resto de Latinoamérica), se asumen como estrategias singulares de resistencia frente a los modelos dictatoriales y represivos del pasado y frente a la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes y sus males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. Definiendo una constante búsqueda dentro del arte y especialmente en el desborde de sus límites, de subjetividades emancipadoras desde donde hacer visibles los traumas del cuerpo social “nacional” y “latinoamericano” condenado a la invisibilidad y al silencio. El modelo argentino se desarrolla dentro de un contexto caracterizado por un absoluto rechazo a la hipertrofia política en tanto que todos los teatristas han sufrido en carne propia el caos económico, social y moral. Algunos vivieron la dictadura militar y la guerra de Malvinas. Otros más asistieron al despilfarro *menemista* de la década de los noventa y los más jóvenes evolucionaron entre la visión desenfrenada del capitalismo y su posterior vaciamiento de las garantías mínimas constitucionales. Todas estas etapas constatan una y otra vez las prácticas peligrosamente mentirosas utilizadas por la clase política nacional dentro de una constante y cada vez más sutil e invisible manipulación de la realidad.

Las **Dramaturgias de lo real** despliegan una forma diferente de reunirse para hacer teatro compuesta por una serie de estrategias de escenificación específicas, elaboradas con la intención de obligar al sujeto a abandonar su posición de espectador pasivo para saltar al escenario, para formar parte de él y ser sujeto también protagonista de la propia historia y de los acontecimientos. Aquí el hombre contemporáneo se

constituye en principal fuente documental, se presenta como «*archivo*» contenedor de un valioso testimonio individual sobre los acontecimientos de la vida, que mediante la intimidad performativa es plausible de percibirse relacional, vincular y colectiva.

En este sentido y como reacción emancipatoria por parte del arte, advertíamos en el Capítulo III, como BIODRAMA intentaba establecer un vínculo con lo real a través de un punto de vista microsociedad, o sea, con una mirada privilegiada en lo corriente de las experiencias de vida de los sujetos, donde lo fascinante era observar como lo corriente se volvía extraordinario, y lo extraordinario, a menudo partía de lo común. Es así que podíamos entender el teatro como experiencia de intimidad, donde el hecho de compartir vertiginosamente los dramas personales, hace posible una dimensión pública y colectiva que expone el destino de una sociedad determinada. Dicha participación productiva de nuevos modos de habitabilidad del mundo, generadora de saberes técnicos, prácticos y autoemancipatorios surgidos en estos espacios de creación cultural, es lo que constituía a estos BIODRAMA como espacios de subjetivación que delimitan nuevos modos de organizar la realidad y de pensarnos en un futuro.

BIODRAMA se presentaba de este modo como dispositivo que permite la construcción de modos alternativos de subjetivación, donde los creadores involucrados se acercan a los fenómenos de la memoria, a los relatos de experiencia, al testimonio de visiones subjetivas a través de una experiencia de intimidad performativa y emancipadora. En este sentido se revelaba el poder reparador que las **Dramaturgias de lo real** tienen sobre las identidades lastimadas por la obscenidad del simulacro y la sumisión sobre algunas comunidades ejercida por el orden mundial, en tanto supone una alternativa en los modos de organizar la mirada, de decidir donde “hacer foco”, de intervenir en nuestra percepción de la realidad.

Se sostiene desde la escena (y principalmente en sus desbordes) cómo los hechos de la vida de cada persona, hechos individuales, singulares e íntimos, construyen la historia, aquella que veíamos amenazada por el instante y la simultaneidad de las sociedades contemporáneas. Historia que hace posible recuperar el vínculo entre el artista y lo real ante la consciencia del espacio teatral como experiencia de intimidad. Ante la consciencia del cuerpo como espacio donde se inscriben los fenómenos políticos, económicos, sociales e ideológicos. Historia que habilita la experiencia desde

donde lo otro sigue siendo pensable y posible. Lo otro. Lo real. La experiencia siempre transformadora. La experiencia de la intimidad.

En esta dirección, y habiendo profundizado sobre las experiencias concretas que configuran el Ciclo BIODRAMA y sobre los lenguajes que los artistas involucrados despliegan fuera de los marcos de dicha experiencia, advertíamos sobre un teatro que tematiza su vínculo con la realidad, entendida como las formas estéticas de hacer, de ser y habitar el mundo del hombre ordinario en su intimidad, como un proceso de mútuas referencias en el que pierde sentido la dicotomía realidad/ficción, con el fin principal de recuperar la condición de acontecimiento del hecho teatral, que se le había arrebatado. Las **Dramaturgias de lo real** suponen una manera de hacer “ficción” bajo la máscara de la fidelidad hacia lo real. En tanto registro escriturario cae inevitablemente en fantasías de lo real. Pero ahí no reside su fuerza, ni su valor. Sino en su acontecimiento, en la incapacidad misma de preservar y contener en un registro todos los elementos diversos que participan en la construcción del texto, sobre un escenario, en un lugar teatral y que por otra parte existen fuera del teatro, independientemente de él.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 4

En el capítulo II concluíamos provisionalmente con un planteo rotundo: ¿Es posible un teatro sin teatro? ¿O todo lo que sube en escena se convierte irremediabilmente en ficción? BIODRAMA parece ofrecernos algunos elementos útiles, algunas vías para responder a estas preguntas. Pero lo que resulta llamativo, es que más que arribar a una respuesta llegamos a otra pregunta: ¿Qué hay de teatral en la vida? ¿Para qué más teatro que el de la vida misma? Poniendo en crisis la teatralidad, BIODRAMA nos obliga a cuestionarnos la verdad de lo que escuchamos, de lo que vemos, de lo que vivimos. Y de esta forma nos enfrentamos a la paradoja: ¿El ser se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo por ella?

En la Tercer Parte de esta investigación, intentando responder a este nuevo interrogante que el Ciclo BIODRAMA deja caer, y ante la necesidad de comprobar de primera mano el comportamiento escénico de la intimidad, decidimos involucrarnos como creadores en una experiencia teatral que partiendo de dicho planteo y utilizando como referente los supuestos elaborados a lo largo de esta investigación, intenta dar un paso más radical para llevarlos a un nuevo límite donde la vida ya no sube al escenario teatral, sino que la vida misma se convierte en escenario: Proyecto BIOROOM.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 4

Las cinco cápsulas que conforman el proyecto BIOROOM, si bien atravesadas por algunos intereses y coordenadas comunes, suponen un contenedor de investigación y experimentación escénica singular e inacabado respecto a las posibilidades performativas de la intimidad que cada uno de los creadores convocados se ha encargado de indagar y desplegar. Las cápsulas se presentan como fracción, como parte de un todo por demás complejo, pero lo suficientemente ricas en composición como para poder evidenciar tanto «el todo» al cual pertenecen como la complejidad contemporánea que las define. En este sentido, BIOROOM se presenta como una muestra, como evidencia, testimonio y testigo de las intermitencias de lo real en la escena teatral actual a partir de la presencia performativa de lo íntimo.

Los espacios íntimos son los habitados sin máscaras o protocolo, son los lugares del desnudarse, de lo profundo, de lo intrínseco. Cada habitación plantea formas distintas, singulares respecto a las prácticas de construir intimidad. La particularidad de BIOROOM es que estos lugares íntimos ya no solo pertenecen a la proyección individual del sujeto, sino que suponen espacios de confrontación con ese otro, el otro que se vuelve cercano, familiar o cómplice. La riqueza de BIOROOM está justamente en ello, en considerar la importancia de la relación que el habitante establece con el espacio habitacional en la construcción de la intimidad, y en la relación simultánea que otros pueden establecer con esta relación en el contexto de una experiencia con dimensiones colectivas.

En su constitución aparece la naturaleza posmodernista de estas prácticas, donde lejos de haber una gran historia o una construcción sistemática de lo real, lo que se ofrece es una precomposición a partir de fragmentos, de restos que, puestos juntos, dan un sentido. La subjetividad conforma, de ese modo, una experiencia que se desplaza entre lo íntimo, lo cotidiano y lo público. Cotidiano que ante la mirada del otro se percibe extraordinario, extraño, significativo. Experiencia de una escenificación de la subjetividad que no puede ya centrarse en el Yo, puesto que solamente es posible como multiplicidad de su devenir sobre lo sensible, sobre la materialidad misma de su constitución que ahora se comparte con otros. Lo íntimo se revela así como visible y lo visible como experiencia escénica comunitaria y sensible.



PROYECTO BIOROOM: CÁPSULA 5

Experiencias de intimidad que pese a ser colectivas y públicas al igual que las que impone el mercado y las nuevas tecnologías, marcan la diferencia por el uso emancipatorio que despliegan a partir de la dimensión performativa de la intimidad. Las **Dramaturgias de lo real**, renunciando a los tradicionales objetivos didáctico comunes a Piscator y Weiss, se presentan como un espacio de cuestionamiento, de contraste, constatación y denuncia que no impone una lectura ni un juicio, sino que expone en un mismo espacio y tiempo la “realidad de las cosas” y los derivados de sus propias y contemporáneas manipulaciones, dejando que sea el otro quien elabore sus propias conclusiones. Las **Dramaturgias de lo real** desean empujar al sujeto hacia un acercamientos reflexivo del mundo, que ahora es percibido como complejo y ambiguo, y por tal exige poner en cuarentena los mitos y las creencias habituales de las cosas, evidenciando hasta que punto todo puede ser relativo, incluso sus apreciaciones, su existencia, incluso la experimentación de su propia condición de ser.

En este sentido estamos convencidos de la meta de transformación que subyace en estas experiencias escénicas que se construyen a partir de la dimensión performativa de la intimidad, al proponerse en tanto experiencia de intimidad como un dispositivo de articulación de la subjetividad con lo social, donde se incita al reposicionamiento del hombre en su mundo, a establecer nuevos vínculos con el otro, a recuperar la necesidad de ligarse, de pertenecer a una comunidad para producir y participar activamente de los acontecimientos. La experiencia de estos acontecimientos íntimos da lugar a lo real, pero más importante todavía queda abierto a la fantasía, a la desterrada ilusión, aquella que como expresaba Butler permite imaginarnos a nosotros mismos y a los demás de manera diferente.



PROYECTO BIROOM: CÁPSULA 5

La hegemonía cada vez más abrumadora de las nuevas tecnologías van modelando la experiencia, cuando no la extinguen, e imponiendo la idea de un estado de simulacro generalizado. Estas prácticas escénicas que se abordan, en tanto espacio de resistencia, se proponen explotar las posibilidades performativas de la intimidad a la vez que recuperar la vida personal como experiencia única, con el fin de perturbar la hegemonía adquirida por el espectáculo en los sujetos y en las sociedad actuales. Hablar de ellas, reconocerlas, registrar su existencia y relevancia supone un desafío a la vez que una obligación para nosotros como investigadores de las artes escénicas. De ahí el interés por llevar adelante esta investigación.

Su relevancia queda entonces en tanto único trabajo existente hasta la fecha que, atendiendo problemáticas contemporáneas globales de gran vigencia en los escenarios actuales, decide reflexionar extensamente sobre el conjunto total de experiencias resultantes del ciclo BIODRAMA, abordando el proyecto en su totalidad, desde sus partes constitutivas, en relación a un sistema teatral que lo alberga y le da sentido a la vez que singularidad e identidad. En este sentido el trabajo supone una contribución respecto a los estudios sobre prácticas teatrales documentales latinoamericanas en el siglo XXI.

Reconocer las posibilidades performativas del espacio íntimo, y la escena Argentina (y latinoamericana) como territorios específicos donde se despliega este fenómeno; abre de por sí mismo un abanico extenso de cara a posibles y futuras continuidades de esta investigación. El hecho de entender y aceptar el espacio íntimo como lugar escénico donde lo real habita y convive con la ficción supone un terreno por demás fructífero, propicio para reflexionar sobre una serie de planteos contemporáneos de naturaleza ambigua, difusa y que resultan vital en tanto se entiende que la realidad convive cada vez más con la ficción porque, en realidad, lo real también convive con lo surrealista.

En contra de la producción mediática de realidades, donde la perfección técnica nos arroja a un estado “más real que lo real”, será el cuerpo nuevamente el que se ofrece como sede, como territorio de intimidad, como testigo de la presencia de lo real, del pasado, del presente y del futuro. Tiempo y espacio hecho carne, espacio de rebelión, de lucha y resistencia que no quiere que le arranquen la ilusión de la realidad. **Dramaturgias de lo real** que surgen de él como contragolpes del espectáculo. Como bofetadas de lo real, o dicho a lo “argentino” como: cachetazos de intimidad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

FUENTES CRÍTICAS

AA.VV.: Registros dramáticos y apuntes técnico/creativos de los diferentes proyectos incluidos en el Ciclo BIODRAMA. Material de consulta. Centro de Investigación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.

AA.VV.: *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Coord. Oscar Cornago. Continta me tienes. Madrid. 2011.

AA.VV.: *Nuevo Teatro Argentino*. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires. 2002.

AA.VV.: *Nueva Dramaturgia de Buenos Aires*. Casa de las Américas, Madrid. 2001.

ANDERSON, Perry *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona. 2000.

ARENDT, Hannah “La esfera pública y la esfera privada”, en *La condición humana*, Ediciones Paidós, Barcelona. 1993.

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

ARIES, Philippe y DUBY, Georges *Histoire de la vie privée V. de De la première Guerre Mondiale a nos jours*, Seuil, Paris. 1999.

AUGÉ Marc *Los no lugares: espacios del anonimato*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1993.

AUSTIN L., John *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona. 1998.

BADIOU, Alain “El cine como experimentación filosófica”. En *Pensar el cine 1, Imagen, ética y filosofía*. Compilador Yoel, Gerardo. Ediciones Manantial, Buenos Aires. 2004

BARBERO, Jesús Martín *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura económica. México. D.F. 2002

BARTÍS, Ricardo *Cancha con Niebla*, Editorial Atuel. Buenos Aires. 2003

BAUDRILLIAR, Jean *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairos, Barcelona. 1984.

-----“El éxtasis de la comunicación”. En *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona. 1997.

-----*El crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona. 1996

BAUMAN, Zygmunt *Vida de Consumo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2007

-----*Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets Editores, Barcelona. 2007.

BAURET, Gabriel *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca. 1999.

BERGER, John *Modos de Ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2000.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires 1986.

BIAGINI, Hugo y ROIG, Arturo *Diccionario del pensamiento alternativo*. Editorial Biblos. Bs. As. 2008

BOURRIAUD, Nicolás *Postproducción*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2004.

BUTLER, Judith *Undoing gender*. Routledge. New York. 2004

-----“Performative Acts and Gender Constitution: and Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. En *Performing, Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*. Sue Ellen- Case (Ed.) Londres. 1990.

CANDAU, Jöel *Antropología de la memoria*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 2002.

CATANI, Beatriz *Acercamientos a lo real: textos y escenarios*. Ediciones Artesdelsur. Buenos Aires. 2007.

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

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Colecc. Transiciones, Barcelona. 1999.

DE CERTAU, Michael *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Mexico. 1999.

DE TORO, Alfonso “Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos” en *De la colonia a la postmodernidad*. Editorial Galerna. Buenos Aires. 1992.

DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires. 1995.

DEBRAY, Règis *El estado seductor*, Manantial, Buenos Aires. 1995.

DEKOVEN, Marianne *Utopia Limited*. Durham, NC, and London: Duke University Press. 2004.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana *Escenarios liminales. Teatralidad, performances*

y política. Editorial Atuel. Buenos Aires. 2007.

DUBATTI, Jorge *Otro teatro después de Teatro Abierto*. Libros del Quirquincho. Coquena Grupo Editor. Buenos Aires. 1990.

-----*Teatro '90. El Nuevo Teatro en Buenos Aires*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires. 1992.

-----*Battato Barea y el Nuevo Teatro Argentino*. Planeta. Buenos Aires. 1995.

-----*Poéticas Argentinas del siglo XX*. Compilador **Jorge Dubatti**. Editorial Belgrano, Buenos Aires. 1998.

-----*El teatro Laberinto: ensayos sobre el teatro argentino*. Editorial Atuel. Buenos Aires. 1999.

-----*Nuevo Teatro, Nueva Crítica*. Editorial Atuel. Buenos Aires. 2000.

-----*El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires. 2002.

-----*El teatro Jeroglífico: Herramientas de poética teatral*. Editorial Atuel. Buenos Aires. 2002^a.

-----*Macocos Banda de Teatro, Teatro Deshecho I, Flora Y Fauna De la creación Macocal*. Editorial Athuel. Buenos Aires, 2002b.

-----*El convivió teatral*. Atuel. Buenos Aires. 2003.

-----*Teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires. 2003^a.

-----*Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores. Buenos Aires. 2005.

-----*El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Atuel. Buenos Aires. 2005^a.

-----*Filosofía del teatro I*. Atuel. Buenos Aires. 2006.

-----*Teatro y producción de sentido político en la Postdictadura. micropoéticas III*. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires. 2006^a.

- Historia del Actor*, Ediciones Colihue, Buenos Aires. 2008.
- DUCH, LL., MÉLICH, J.C.** *Escenarios de la corporeidad. 2/1*. Trotta. Madrid. 2005
- ECO, Umberto** *Obra Abierta*. Planeta De Agostini, Barcelona. 1992.
- FERRAL, Josette** *Acerca de la teatralidad*, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires)/Nueva Generación. Buenos Aires. 2003
- FISCHER-LITCHE, Erika** *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid. 2011.
- Semiótica del teatro*. Arco/Libros S. L. Madrid. 1999.
- FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris** *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2009.
- FOSTER, Hal** *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Ediciones Akal. Madrid. 2001
- FREIRE, Silka** *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. Al margen, La Plata. 2007
- GARCÍA CANCLINI, Néstor** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2001.
- *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, Buenos Aires. 2006
- GARRAMUÑO, Florencia** *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2009.
- GEIROLA, Gustavo** *Teatralidad y experiencia política*. Ediciones Gestos. California. 2000.
- GERGEN, Kenneth** *El yo saturado*. Paidós. Barcelona. 1992.
- GIDDENS, Anthony** *La Transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, trad. de Benito Herrero Amaro, Cátedra, Madrid. 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy** *Hacia un Teatro pobre*. Editores Siglo XXI. Madrid, España. 1970.
- HERRMANN, Max** *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlín. 1914.
- INNERARITY, Daniel** *El nuevo espacio público*, Editorial Espasa Hoy, España. 2006.
- JAGUARIBE, Beatriz** *O choque do real*. Rocco, Rio de Janeiro. 2008.

- JAUSS, Hans-Robert** *La literatura como provocación*, Península, Barcelona. 1976.
- LACAN, Jaques** *Seminario XI Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Editorial Paidós, Buenos Aires. 1986
- Seminario 16. De un Otro al otro*. Barcelona: Paidós. Barcelona. 2008.
- LASCH, Christopher** *The culture of Narcissism*, Norton, Nueva York. 1978
- LEJEUNE, Philippe** “El pacto autobiográfico”, en AA.VV.; *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplemento 29 de *Anthropos*, Barcelona. 1991.
- LEÓN, Federico** *Registros. Teatro reunido y otros textos*. , coord. y ed. Jorge Dubatti, Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles** *La era del vacío*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Anagrama, Barcelona. 2009.
- MAFFESOLI, Michel** *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Siglo XXI. Madrid. 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón** “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual”. En *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ediciones Paidós. Barcelona. 2006.
- MARINAS, José Miguel** *Lo íntimo y lo público. Una tensión de la cultura política europea*. Biblioteca Nueva, Madrid. 2005.
- MARTIN, Carol** *Dramaturgy of the real on the world stage*. Palgrave Macmillan. Basingstoke. 2010.
- MUSCARI, María José** *Teatro. José María Muscari*. Editorial Colihue. Colección Colihue Teatro. Serie Dramaturgias argentinas. Buenos Aires. 2009.
- PANSERA, Claudio y DUBATTI, Jorge** *Cuando el arte da respuestas*, Ediciones Artes Escénicas, Buenos Aires. 2005.
- PARDO, José Luis** *La intimidad*. Valencia: Ediciones Pre-Textos. 1996.
- PAVIS, Patrice** *Diccionario del Teatro*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1996
- El análisis de los espectáculos*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 2000.
- PAVLOVSKY, Eduardo** *Teatro Completo* . Ed. Atuel. Buenos Aires. 1997.
- PELLETIERI, Osvaldo** *Teatro Argentino de los 90*. Editorial Galerna, Buenos Aires. 1992.

-----*Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno.* Editorial Galerna. Buenos Aires. 1994.

-----*Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio.* Editorial Galerna, Buenos Aires. Argentina. 1994^a

-----*La dramaturgia en iberoamericana: Teoría y práctica teatral.* Galerna, Buenos Aires. 1998.

-----*Teatro argentino y crisis (2001-2003).* Eudeba, Buenos Aires. 2004.

PERROT, Michelle *Historia de las alcobas.* Ediciones Siruela. Madrid. 2011.

PISCATOR, Erwin *El teatro político,* Hondarribia, Hiru. 1929.

PRIETO, Adolfo *La literatura autobiográfica argentina,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1982.

RUIZ, Borja *El arte del actor en el Siglo XX.* Ediciones Artezblai. 2008.

SÁNCHEZ, José Antonio *Dramaturgias de la imagen.* Murcia, servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla, La Mancha. 1994

----- *Prácticas de lo real en la escena contemporánea;* Visor Libros. Madrid. 2007.

SARLO, Beatriz *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Siglo XXI. Buenos Aires. 2005.

-----*Escenas de la vida posmoderna; Intelectuales, arte y videocultura.* Ariel. Buenos Aires. 1994.

SCHECHNER, Richard *Performance. Teoría y prácticas interculturales.* Libros del Rojas, UBA. Buenos Aires. 2000.

SENNETT, Richard *El declive del hombre público,* Península, Barcelona. 1983

-----*El Artesano,* Anagrama, Barcelona. 2009.

SERRANO, Raúl *Dialéctica del trabajo creador del actor.* Cartago, México. 1982.

-----*Tesis sobre Stanislávski.* En la educación del actor. Escenología, México. 1996.

SIBILIA, Paula *La intimidad como espectáculo,* Fondo de Cultura Económica de España, Buenos Aires. 2008.

SONTAG, Susan *Ante el dolor de los demás,* Alfaguara, Madrid. 2003.

SUBIRATS, Eduardo *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna.* Siruela, Barcelona. 1997.

TABACHNIK, Silvia "Escándalo y post-política. El menemismo en escena(s)" en *DeSignis 2. La comunicación política, transformaciones del espacio público.* Gedisa. Buenos Aires. 2002.

TRASTOY, Beatriz *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina,* Nueva Generación. Buenos Aires. 2002.

TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla *Los lenguajes no verbales en el Teatro argentino.* UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. 1997.

UBERSFELD, Anne *La escuela del Espectador.* Editorial Belén. Paris. 1996

-----*Diccionario de términos claves del análisis teatral.* Colección Teatrolgia. Edit. Galerna. Buenos Aires. 2002.

ULANOVSKY, Carlos *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en Argentina.* Editorial Planeta. Bs. As. 1999.

VALENZUELA, José Luis *Antropología Teatral y Acciones Físicas.* Impresora del Plata, Buenos Aires. 2000.

VATTIMO, Gianni *La sociedad transparente.* Paidós, Barcelona. 1990.

VERÓN, Eliseo "Mediatización de lo político. Estrategias, actores y construcción de colectivos", *En Gauthier, Gosselin y Mouchon: Comunicación y política.* Gedisa. Barcelona. 1998.

VILLEGAS, Juan "Utilización y refuncionalidad del discurso crítico hegemónico: el caso del teatro latinoamericano" en *Texte Kontexte Strukturen,* Tübingen: Gekurtstag Von Gunter Nan. 1987.

-----"De canonización y recanonización: la historia del teatro latinoamericano" en *De la colonia a la postmodernidad.* Editorial Galerna / IITCL. Buenos Aires. 1992.

VIRILIO, Paul *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual.* Ed. Manantial, Buenos Aires. 1996.

-----*La máquina de visión.* Cátedra, Madrid. 1998.

WEINRICHTER, Antonio *Desvíos de lo real: el cine de no ficción.* T&B Editores. Madrid. 2004.

WEISS, Peter "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre" *World Theatre 17.* 1968.

WOLTON, Dominique *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión.* Barcelona: Gedisa. Barcelona. 1995.

REVISTAS ESPECIALIZADAS

AA.VV. *Drama contemporani: Alemanya i Quebec.* Revista PAUSA N° 32. *Quadern de Teatre Contemporani.* Sala Beckett. Barcelona. 2010.

AA.VV. *La reconquesta de la realitat en el teatre contemporani.* Revista PAUSA N° 33. *Quadern de Teatre Contemporani.* Sala Beckett. Barcelona. 2011

AA.VV. *Dirección Teatral: seis creadores y un lenguaje común.* Cuaderno N°1 del *Picadero.* Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires. 2003.

AA.VV. *El cuerpo del intérprete.* Cuaderno N° 3 del *Picadero* Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires. 2004.

AA.VV. *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre.* *Études teatrales* N° 51/52. Coordinado por Jean Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette y Georges Banu. Université Catholique de Louvain. Bélgica. 2011.

AA.VV. *Usages du "document". Les écritures teatrales entre réel et fiction.* *Études teatrales* N° 50. Coordinado por Jean Marie Piemme y Véronique Lemaire. Université Catholique de Louvain. Bélgica. 2011.

BAYER, María "Ya tuvimos bastante violencia" Entrevista a Vivi Tellas. En *El interpretador, literatura, arte y pensamiento* N° 28. Septiembre. Buenos Aires. 2006

CATALÁN, Alejandro "Producción de Sentido Actoral". *Teatro XXI.* N° 12 *Revista del GETEA.* Fac. de Filosofía y Letras. Argentina, Buenos Aires. 2001.

-----"El actor como escenario". En *Revista Conjunto* N° 136 *abril-junio.* Casa de las Américas. La Habana. 2005.

CHAUD, Mariana "La misteriosa vida de los lectores". En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires.* N° 84. Mayo. Buenos Aires. 2006.

CORNGAGO, Óscar "Actuar de "verdad". La confesión como estrategia escénica." En *Revista de Estudos em Artes Cênicas* (Universidade do Estado de Santa Catarina), N° 13. 2009.

-----"El teatro de los muertos o los espacios de la ausencia". En *Revista Teatro al Sur.* N°31 Diciembre. Buenos Aires. 2006.

-----"La verdad de una mentira. Sobre La forma que se despliega de Daniel Veronese". En *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.* Universidad de Barcelona. 2004.

DAULTE, Javier "A proposito de Nunca estuviste tan adorable". En *Revista del*

Complejo Teatral de Buenos Aires. Nº 78. Noviembre. Buenos Aires. 2004

DUBATTI, Jorge “Fundamentos para un modelo de análisis del texto dramático” en *Anuario La Escalera*. Editorial EST de la UNC. Tandil, Buenos Aires. 1996.

-----“Hacia el análisis de un texto dramático: Imagen de E. Pavlovsky” en *Anuario La Escalera*, Editorial EST de la UNC. Tandil, Buenos Aires. 1997

-----“El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”, *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, Nº 16 (enero-abril). Buenos Aires. 2006.

DURAN, Ana “El dolor de exponer el dolor”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 87. Octubre, Buenos Aires. 2006.

FERRAL, Josette “Para un estudio genético de la puesta en escena” *Teatro XXI. Nº 10 Revista del GETEA*. Fac. de Filosofía y Letras. Argentina, Buenos Aires. 2000.

FISCHER LICHTÉ, Erika y ROSELL, Jens “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. En *Revista Apuntes, Nº 130*. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2008.

FISCHER LICHTÉ, Erika "Experiencia estética como experiencia umbral". En *Revista Teoría del Arte, nª 18*, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. 2010.

GIANERA, Pablo “La ficción y el riesgo”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 81. Julio. Buenos Aires. 2005.

GIGENA, María Marta Ficciones de la experiencia. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº98. Junio, Buenos Aires. 2009.

HERREN, Alejandra “Hablar de animales, hablar de nosotros”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 70. Mayo. Buenos Aires. 2003.

IRAZÁBAL, Federico “La rara elegancia del fracaso”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº93. Mayo, Buenos Aires. 2008

-----“La lógica del caos”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº92. Septiembre, Buenos Aires. 2007.

LETTIERI, Pablo “Formas de Mirar”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 72. Agosto. Buenos Aires. Entrevista completa archivada en el Centro de Investigación de Teatro y Danza del Teatro San Martín. 2003.

-----“La forma que se despliega”. En *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 71. Buenos Aires. 2003^a.

-----“Simples deseos”. Entrevista con Luciano Suardi. *La Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Nº 68. Agosto, Buenos Aires. 2002.

LINS, Daniel (org.) *Caderno de Subjetividade*. Papirus. Campinas. 1997.

NOVARO, Marcos “Crisis de representación, neopopulismo y consolidación democrática”, *Revista Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales UBA, Buenos Aires. 1995.

PACHECO, Carlos “La Organización Negra o cómo estimular al público”. *ESPACIO de crítica e investigación Teatral*, AÑO 4, Nº 6 y 7. Ed. ESPACIO, Buenos Aires. 1990.

PALMEIRO, Cecilia “Escrituras contemporáneas: tecnología y subjetividad”. En *Viso, Cuadernos de estética aplicada* Nº 8. Junio. Brasil. 2010

PAULS, Alan “La bestia humana”. En *Suplemento Radar. Diario Página 12*. 16 de Marzo. Buenos Aires. 2003.

PAVIS, Patrice “¿De donde viene la puesta en escena y hacia donde va?” *Teatro XXI. Nº 18 Revista del GETEA*. Facultad de Filosofía y Letras UBA. Buenos Aires. 2004.

PITROLA, Marcelo “Lola Arias y Stefan Kaegi: La ciudad: usos teatrales”. En *Revista de letras y artes Otra Parte*. Nº 22. Verano 2010/2011. Buenos Aires. 2010

ROBINSON, William “¿ el capitalismo global en jaque? Crisis estructural y rebelión popular internacional.” En *Revista América Latina en Movimiento*, No. 471, Diciembre. Quito, Ecuador. 2011

ROMERO HERNÁNDEZ, Yasmín y GALINDO SOSA, Raúl “El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz” En *Revista Espacios Públicos*, año/vol. 10, número 020 Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México. 2007

SAEZ, Luís, “¿Será posible una dramaturgia para mimos?, en *Revista Picadero*, año 3, Nº 10, Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, 2004

SÁNCHEZ, José A. “La representación de lo real”. Publicado en catalán: “La representació d’allò real”, en *DDT*, Barcelona, 2007, en *Radicals Lliure (DDT 10)*. 2007

SCHER, Edith, “Hoy el Actor está más cerca de la Ceremonia que del Espectáculo”, en *Revista Picadero*, año 1, Nº 4, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires. 2001.

SOSA, Cecilia “La Maquina del tiempo”. En *Suplemento Radar, Diario Página 12*. 17 de Noviembre, Buenos Aires. 2002.

TELLAS, Vivi “Vidas prestadas”. En *Suplemento Radar. Diario Página 12*. Domingo 24 de Agosto, Buenos Aires. 2008.

TOVAR HERNÁNDEZ, Cecilia “El significado del concepto de lo real”. En *Acta Universitaria*, año/volumen 13, suplemento. Universidad de Guanajuato, Mexico. 2003

CONFERENCIAS, CONGRESO, COLOQUIOS, TALLERES

PARDO, José Luis “Un secreto a voces. Aporías, equívocos y falacias en torno a las relaciones entre lo íntimo y lo público”. *Debate La transformación de la intimidad*. Organizado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, del 27 de Junio al 13 de Julio, Barcelona. 2011

ROLNIK, Suely *¿El arte cura?* Quaderns Portatils en www.macba.es, 2001.

SIBILIA, Paula “De la introspección a la hiperconexión. La intimidad como espectáculo del siglo XXI”. *Debate La transformación de la intimidad*. Organizado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, del 27 de Junio al 13 de Julio, Barcelona. 2011

SIERRA, Germán “15 minutos de fama”. Jornadas *La intimidad como espectáculo*(2011), Organizado por Casa América Catalunya, del Martes 22 al Jueves 24 de Marzo, Barcelona. 2011.

TELLAS, Vivi “La familia es lo primero”. Jornadas *La intimidad como espectáculo*(2011), Organizado por Casa América Catalunya, del 22 al Jueves 24 de Marzo, Barcelona. 2011.

----- “Teatro de Familia” Workshop. Sala Porta4, del sábado 19 al 21 de Marzo. Barcelona. 2011.

URRACO CRESPO, Juan Manuel “Teatro íntimo: en busca del espacio biográfico performativo”. Laboratorio/montaje dictado en el mes de Junio/julio en Porta4, Barcelona. 2011.

VIDEOGRAFÍA

Registro audiovisual de los diferentes proyectos incluidos en el Ciclo BIODRAMA. Material de consulta. Centro de Investigación de teatro y danza del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Registro audiovisual del workshop y la performance final dictado por Vivi Tellas “*teatro de familia*”. Porta4, Barcelona. Material propio.

Registro audiovisual del taller y la performance surgida de “*Teatro íntimo: en busca del espacio biográfico performativo*”. Laboratorio/montaje dictado por Juan Urraco en el mes de Junio/julio en Porta4, Barcelona. Material propio.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ANÓNIMO Entrevista a Analia couceyro. *Revista Digital Territorio Teatral* N° 3. Septiembre. 2008. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n3_05.html

BRUS, Roland “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

CORNAGO, Óscar “Texto de Óscar Cornago para room”. *Sismo, festival de creación in situ*. 2011. Disponible en: www.teatron.com

----- “Registros de la actuación o las lógicas acuáticas de Federico León”. 2006. Disponible en *Archivo virtual de Artes Escénicas*: <http://artesescenicas.uclm.es>

-----“¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, En *telondefondo. Revista de Teoría y Práctica Teatral*, año 1, n° 1, julio 2005. Disponible en: www.telondefondo.org

DÍAZ, Silvina “El modelo antropológico en el Teatro emergente de Buenos Aires”. 2007. Disponible en: <http://www.iigg.fsoc.uba.ar>

DUBATTI, Jorge “Porque hablamos de Posdictadura”. 2009. Publicado en: <http://www.teatroenlaargentina.com.ar>

-----“Poéticas y fundamento de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires”. En *Revista Digital Dramateatro*. 2008. Disponible en: www.dramateatro.com

HANNERZ, Ulf *Conexiones transnacionales. Cultura, personas, lugares*. Ediciones Cátedra, Madrid. Trad. María Gomis. 1998. Publicada en *Revista de Libros* 27, 1999.

HERNÁNDEZ SANJORGE, Gonzalo “Reflexiones sobre la construcción del sujeto en la era post cartesiana”. En *Revista electrónica de filosofía A parte rei*. N° 26. Marzo. España. 2003.

IMBERT, Gerard “Telebasura: de la Telerrealidad a la Teleficcion” En *Diario El Pais*, Sección Sociedad. Publicado el 10 de enero de 2005. España. Disponible en Web: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Telebasura/telerrealidad/teleficcion/elpepiscoc/20050110elpepiscoc_11/Tes

LANZAC, Carmen “Tu extimidad contra mi intimidad”. En *Diario El Pais*. Sección Sociedad. España. Publicado el 24 de Marzo de 2009. España. Disponible en Web: http://www.elpais.com/articulo/sociedad/extimidad/intimidad/elpepiscoc/20090324elpepiscoc_1/Tes

MOXEY, Keith “Nostalgia de lo real. La problemática de la historia del arte en los

estudios visuales”. En *Los Estudios Visuales en el siglo 21. Revista Estudios Visuales. N°1*. Diciembre de 2003. Disponible en: www.estudiosvisuales.net

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

PAGNONI BERNS, Fernando Gabriel “Ficcionalizar la ficción: virtualidad y reconstrucción en dos obras actuales”. En *telondefondo. Revista de Teoría y Práctica Teatral, n° 13*, julio 2011. Disponible en: www.telondefondo.org

PERALES, Liz Entrevista a Rafael Spregelburd "Mis actores no componen personajes". 1999. Disponible en: http://www.elcultural.es/versión_papel/TEATRO/18146/Rafael_Spregelburd

REINOSO, Susana “La biografía se abre paso entre los géneros literarios”. *Diario La Nación*. Sección Cultura. Publicado el 6 de Octubre de 2003. Buenos Aires. Disponible en Web: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=533355

SAGASETA, Julia Elena “La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro”. En *Revista digital Telon de Fondo. N°3*. Julio. 2006. Disponible en: www.telondefondo.org

-----“Intromisiones, cruces, relaciones, entre lo ficcional y lo real” En *Revista Territorio Teatral N°3*. Septiembre 2008. Disponible en: www.territorioteatral.org.ar

SCHEININ, Norma Adriana “La ficción que no cesa: reflexiones sobre los límites del arte teatral”. En *Revista Telon de fondo N°1*. Agosto de 2005. Disponible en: www.telondefondo.org

TORRALBA ROSELLO, Francesc “La homogenización cultural”. En *Diario Digital Forum Libertas*. 18 de Abril. 2007. Disponible en: www.forumlibertas.com

TRASTOY, Beatriz “La dramaturgia autobiográfica en el teatro contemporáneo”. 2008. Disponible en: Archivo Virtual de las Artes Escénicas: <http://artescenicassuclm.es/index.php?sec=texto&id=144>

-----“El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea”. En *Orbis Tertius N° 12*. Agosto. Buenos Aires. 2006. Disponible en: www.orbistertius.unlp.edu.ar

VACCAREZZA, Virginia “Dictadura y subversión: dictadura militar y la representación del enemigo subversivo” En *Historia del Siglo XX*. 2010. Disponible en: <http://virginia-vaccarezza.suite101.net>

WORTMAN, Ana “El desafío de las políticas culturales en Argentina”. 2007: Disponible en: www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf

NOTAS PERIODÍSTICAS

AIRA, César “El dandi con un solo traje”. *Babelia, El País*. Edición digital. España. 2002.

BERMUDEZ, Ismael “Lo que la década del 90 nos dejó” En *Diario Clarín*. Domingo 4 de Febrero. Buenos Aires. 2001.

BONELLI, Marcelo “Corralito: la trama secreta de una resolución que dejó varias heridas”. En *Diario Clarín*. Lunes 8 de Abril. Buenos Aires. 2002.

CABRERA, Hilda “Los chicos nos devuelven algo que mantenemos oculto”. En *Diario Página 12*. 25 de Octubre. Buenos Aires. 2005

-----“En Argentina los ciclos se abortan o se acortan”. *Diario Página 12*. Sección espectáculo. 26 de Julio. Buenos Aires. 2002

CONSENTINO, Olga Entrevista a Ricardo Bartís: “Hay que deshacerse del éxito”, *Clarín suplementos, espectáculos artes y estilo*, 9 de enero, 1993.

COSTA, Ivana “Necesidad y urgencia” En *Diario Clarin*. 26 de Julio. Buenos Aires. 2002

CRUZ, Alejandro “Largo viaje de una noche hacia un día”. En *Diario La Nación*. Viernes 6 de Noviembre. Buenos Aires 2009

-----“El biodrama del bíceps”. En *Diario La Nación*. 7 de Julio, Buenos Aires. 2007

-----“Retrato de la vida íntima de un pueblo”. En *Diario La Nación*. Lunes 9 de octubre. Buenos Aires. 2006

-----“El mundo emotivo infantil”. En *Diario La Nación*. 2 de noviembre. Buenos Aires. 2005

-----“La vida de un intérprete en primer plano”. En *Diario La Nación*. 29 de Junio, Buenos Aires. 2005^a

-----“Se estrena una nueva página de Biodrama”. En *Diario Página 12*. Sábado 12 de Julio. Buenos Aires. 2003.

-----“Arengo, en busca de la identidad”. En *Diario La Nación*. 17 de Octubre. Buenos Aires. 2003^a.

-----“Se estrena una obra del ciclo Biodrama”. *Diario La Nación*. 26

de Julio. Buenos Aires. 2002.

DOBRY, Hernán “Israel admite que ya mato a los sospechosos del atentado”. En *Diario Perfil*. Domingo 14 de Marzo, Buenos Aires. 2010.

DUBATTI, Jorge Entrevista a Ricardo Bartís: “Ricardo Bartís baja de cartel un espectáculo en pleno éxito”, *El cronista*, 20 de septiembre de 2000

DURAN, Ana “Una mirada con ojos nuevos”. En *Diario Clarin*. Viernes 28 de octubre. Buenos Aires. 2005

ESPINOSA, Patricia “Original: el zoológico, en la óptica de los animales”. En *Diario Ámbito Financiero*. Buenos Aires, Martes 4 de Marzo. 2003.

-----“Vidas Reales inspiran ingenioso ciclo teatral”. *Diario Ámbito Financiero. Sección espectáculos*. 26 de Julio. Buenos Aires. 2002.

FONTANA, Juan Carlos “Tratando de capturar lo efímero”. En *Diario La Prensa*. Jueves 12 de Octubre Buenos Aires. 2006

-----“Las indelebles marcas de infancia”. En *Diario La Prensa*. 29 de Octubre. Buenos Aires. 2005

FUNES, Mercedes “David Le Breton: Internet es el universo de la mascara”. En *Diario La Nación*. Domingo 18 de Julio. Buenos Aires. 2010

GRANOVSKY, Martín “Saqueos, muertos y cacerolazos. Y el fin de Cavallo”. En *Diario Página 12*. 19 de Diciembre. Buenos Aires. 2001.

GUTIERREZ, Alfredo “Las dos caras de Evita que cambian de acuerdo al discurso de Cristina”. En *Diario Clarín*. 12 de Marzo. Buenos Aires. 2012.

HOPKINS, Cecilia “Un culto poético para el cuerpo”. En *Diario Página 12*. Sabado 14 de Julio. Buenos Aires. 2007.

-----“El quinto capítulo de la serie de los Biodramas”. En *Diario Página 12*. 12 de Julio. Buenos Aires. 2003.

IMBERT, Gerard Telebasura: de la Telerrealidad a la Teleficción” En *Diario El País*, Sección Sociedad. Fecha: 10/01/2005. España. 2005

IRIGARAY, Juan Ignacio “El efecto funeral impulsa la imagen de Cristina de cara a las elecciones”. En *Diario El Mundo*. 31 de Octubre. España. 2010.

LANZAC, Carmen “Tu extimidad contra mi intimidad”. En *Diario El País*. Sección Sociedad. España. 2009.

LUQUE, Ricardo “Los conflictos sociales: graves episodios en dos provincias. Tensión en Rosario por intentos de saqueo a supermercados”. En *Diario La Nación*. 15

de Diciembre. Buenos Aires. 2001.

MARTYNIUK, Claudio Entrevista a Jorge Dubatti. “El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción”. *Diario Clarín*. 5 de marzo. Buenos Aires. 2006.

PACHECO, Carlos “Otra prometedora historia del Ciclo Biodramas”. En *Diario La Nación*. 14 de Octubre, Buenos Aires. 2004.

QUIROGA, Annabella y MUSCATELLI, Natalia “Cada día en Argentina hay 2.000 nuevos pobres”. En *Diario Clarín*. 23 de Noviembre, Buenos Aires. 2001.

RAGO, María Ana “La vida en el escenario”. En *Diario Clarín*. Miércoles 13 de Octubre, Buenos Aires. 2004

REINOSO, Susana “La biografía se abre paso entre los géneros literarios”. *Diario La Nación*. Sección Cultura. Lunes 6 de Octubre de 2003. Buenos Aires. 2003.

SANTILLAN, Juan José “Como poner la vida sobre el escenario”. En *Diario Clarín*, Jueves 31 de Julio. Buenos Aires. 2008.

-----“La lectura voraz”. En *Diario Clarín*. Martes 4 de Abril. Buenos Aires. 2006

SCHER, Ariel “El mundial pieza clave de la dictadura”. En *Diario Clarín*. 24 de Marzo, Bs As. 2006.

SEOANE, María “Raúl Alfonsín: el símbolo de la democracia” En *Diario Clarín*. Miércoles 1 de Abril, Buenos Aires. 2009.

VENTURA, Adrián “Fueron anuladas las leyes del perdón”. En *Diario La Nación*. Miércoles 15 de Junio. Buenos Aires. 2005.

S/A “AMIA: 17 años sin justicia.” En *Diario La Nación*. Lunes 18 de Julio. Buenos Aires. 2011

S/A “Santa Fe: Vanrell condenado a cinco años de prisión: fue por la compra irregular de juguetes en 1990”. En *Diario La Nación*. Viernes 8 de Noviembre. Buenos Aires. 2002.

S/A “Una causa olvidada: sentencia por los guardapolvos”. En *Diario Página 12*. Viernes 13 de Mayo. Buenos Aires. 2005.

S/A “Aprobó diputados la pesificación de deudas hasta 100 mil dólares” En *Diario La Nación*. Domingo 6 de enero. Buenos Aires. 2002.

S/A “La Capital aislada por los piquetes”. En *Diario La Nación*. Jueves 6 de Febrero.
Buenos Aires. 2003