

Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea: Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico

Practices of intimacy in contemporary theatre:
Dramaturgies of the real as scenic terrorism

Juan Manuel Urraco C.

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
juanurraco@hotmail.com

Resumen

Las Dramaturgias de lo real surgen de la crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí mismas y ante la insatisfacción de las nociones de teatro como construcción de ficción. En el siguiente artículo intentamos abordar cómo estas dramaturgias, explotando las posibilidades performativas de la intimidad contemporánea, se apasionan por explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, por (des)bordar la escena hasta dinamitarla, bajo el firme anhelo por devolverle al teatro su carácter de acontecimiento y de experiencia.

Palabras clave:

Intimidad – escena contemporánea – Dramaturgias de lo real.

Abstract

Dramaturgies of the real emerge from the crisis with traditional theatre, in which closed categories prevail, and from dissatisfaction with notions of theatre as fictitious constructs. In the following article we intend to address how these dramaturgies by exploiting the performative possibilities of contemporary intimacy, passionately explore the borders of fiction in the most literal sense, and exceed the scene until it explodes, all carried out with the desire to restore the character of experience and the “eventness” of theatrical performance.

Keywords:

Intimacy – contemporary stage – Dramaturgies of the real.

El asentamiento del simulacro y su consecuente pérdida de lo real, promulgado en gran parte por el uso de las nuevas tecnologías, son algunos de los efectos nocivos que se perciben cuando decidimos detenernos a observar los modos obscenos con los que el sujeto exhibe su intimidad en la actualidad, situación que pareciera arrastrarlo, muy a pesar suyo, a un constante estado de confusión y vacío. Dentro de este estado difuso en el que parece encontrarse el sujeto, lo que nos resulta peculiar es la añoranza y creciente atracción que existe por parte del campo del arte hacia lo real, fenómeno que, aunque abordado ya por diferentes autores¹, pone de relieve nuevos y complejos vínculos entre arte y contexto, a la vez que sugiere desplazamientos y expansiones cuyo análisis y reflexión se vuelve una tarea necesaria vías a querer comprender el estado vigente del arte. Simón Marchán Fiz en este sentido expone cómo

...probablemente, en ningún otro campo como en el artístico se trasluce este sentimiento, aun a sabiendas de que el arte en cuanto actividad desplegada en el orden simbólico nunca podrá aprehender lo real si no es a través de las renovadas veladuras de sus propias estrategias. 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. (34)

En esta dirección, Daniel Innerarity comenta como en paralelo con esa realidad construida por los medios, engañosa y artificial, crece también la exigencia de una realidad que se caracterice por la autenticidad, la naturalidad, la corporalidad o la espontaneidad, que aumenta justo en la medida en que precisamente los medios tratan de simular esas propiedades. El arte, o al menos un importante sector, alistándose a las huestes de este anhelo, se desnuda en busca de aquella realidad que exige como principio fundante recuperar la experiencia de los acontecimientos². Lo peculiar, y a lo que apuntamos en este trabajo, es a señalar cómo dicha búsqueda no solo se realiza en el campo de la intimidad, sino que lo hace además dentro del universo de la ficción; en palabras de Óscar Cornago "el arte se erige en una suerte de quirófano de la realidad" (23). Si echamos un ligero vistazo al ámbito de las artes escénicas contemporáneas, se vuelve fácilmente reconocible la destacada presencia de experiencias que, mediante 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 el que estamos inmersos, promoviendo de forma consecuente una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida, siempre con el acento puesto en la espectacularización de la intimidad de quien habla y se muestra.

1 Ver en obras citadas Foster, Hal; Debord, Guy; y, Baudrillard, Jean. También se puede consultar el artículo de Cecilia Hernández Tovar, "El significado del concepto de lo real". En *Acta Universitaria* 13 (2003): 30-34. Universidad de Guanajuato, México.

2 Erica Fischer-Lichte, advirtiendo sobre el desgaste en el concepto de "obra", va a dar 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.



Bioroom. Cápsula 5. Dirección: Cristina Gamíz Caurín. Performance: José Gamiz Pérez.

Si observamos las actuales y complejas dramaturgias escénicas, se vuelve inminente reconocer el cruce que se cuece entre la escritura y la vida, el arte y la simple experiencia humana, definiendo un espacio performativo en tanto presentacional más que representacional; donde se mezcla la condición humana y lo social, el individuo y su entorno, un espacio íntimo que se proyecta del sujeto hacia los otros a través de su "corporeidad"³, en una constante búsqueda de experiencias que contribuyan a los intentos de (re)ubicar el arte en el terreno de los acontecimientos. Un espacio donde lo real irrumpe en el teatro para dinamitarlo a partir de una intimidad que ahora muestra un sólido carácter performativo.

La intimidad como espectáculo

En los días que corren en un mundo conectado, estamos sometidos a la vigilancia constante de los propios dispositivos que empleamos, a la vez que se crea una cultura de la exposición de lo privado. En la era de la individuación, hay que mostrarse. El profesor Zygmunt Bauman explica las nuevas tendencias de las redes informáticas a exponer la vida privada de los individuos como

³ Coincidimos aquí con el uso que hacen Duch y Melich del término "corporeidad" cuando expresan: "Cuando afirmamos que el cuerpo es corporeidad queremos señalar que es alguien que posee conciencia de su propia 'vivacidad', de su presencia aquí y ahora, de su procedencia del pasado y de su orientación hacia el futuro, de sus anhelos de infinito a pesar de su congénita finitud. [La corporeidad] constituye la concreción propia, identificante e identificadora, de la presencia corporal del ser humano en su mundo, la cual, constantemente, se ve constreñida al uso y al 'trabajo'". En *Escenarios de la corporeidad*. 2/1. Madrid. Trotta. 2005. 240. Impreso.

una especie de “exposición pública del yo interior” (*Vida* 14). En el terreno de la psicología, esta exposición de lo privado, de proyección de lo “íntimo” hacia lo exterior, puede describirse con el término “extimidad”. El psicoanalista Jacques Lacan 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” (46). 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 son una tendencia sobre la que varios sociólogos vienen reflexionando; denuncian la invasión de la vida pública por la expansión de lo privado, situación que es considerada por pensadores como Christopher Lasch y Richard Sennett como “narcisismo público” o “tiranía de la intimidad”.

Siguiendo las reflexiones aportadas desde el campo de la filosofía por Daniel Innerarity, 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 las que puedan identificarse los sujetos y construir su subjetividad. Según el autor, nos encontraríamos ante un fenómeno de privatización de lo público y de politización de lo privado, donde a partir de una –citando a José Miguel Marinas– “extroversión de lo íntimo” (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” (33). El autor, siguiendo las perspectivas de Hannah Arendt, Richard Sennett, Philippe Ariès y Georges Duby, denuncia 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 y la sociología (a la que se le pueden sumar otras posturas del campo jurídico y periodístico), José Luis Pardo 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 y 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 su propia banalización. Pardo destaca dos estrategias de destrucción de la intimidad: la primera consiste en convertirla en publicidad; la segunda, en 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.

Independiente de si la llaman “extimidad”, “narcisismo público”, “tiranía de la intimidad” o “esfera íntima total”, todos coinciden en destacar que tanto lo privado como lo íntimo desplegado en el espacio público se hizo espectáculo, abriéndose a las cámaras de la cotidianidad banal.

Dichas aportaciones ayudan a describir una sociedad actual que se define sustancialmente tanto por su carácter narcisista como por un vaciamiento de la esfera privada y consecuente pérdida de intimidad, lo que conlleva a una profundización de la ya acentuada extinción de lo real. Mostrarse como sea es la divisa que predomina en nuestra época, y esto lleva a que se trastoque la relación público/ privado/ íntimo. La investigación desarrollada por Paula Sibilia *La intimidad como espectáculo* es un gran 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 actual tiranía de la intimidad promueve cultivarla, pero en cuanto 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 solo existe lo que se ve y donde la realidad solo se puede definir a partir de las observaciones y remite constitutivamente a símbolos y ficciones.

Intervenciones de la intimidad performativa

Frente a este escenario de espectacularización e incipiente banalización del espacio íntimo, y tras el intento de vislumbrar las posibles incidencias y relaciones que se formulan actualmente entre lo real, lo íntimo y el arte, apuntamos en primer lugar a desplazar aquellas nociones que están sentenciando el concepto de *intimidad* al definirla como algo inexpresable e incommunicable, sin relación alguna con el lenguaje y el sentido, que solo se experimenta auténticamente (o supremamente) en soledad, cuando toda relación con otro está excluida. Por el contrario, proponemos concebir cómo 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 en el que cada uno se multiplica en otros. Tal como lo estudia José Luis Pardo, 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” (145). Se erige sobre un sustrato común: “...la trama de nuestra historia común”, que hace que “la vida nos sepa y nos suene porque nos la sabemos de memoria”; “la comunidad y no la soledad es la fuente de la intimidad” (270). Se evidenciaría entonces una dimensión social y colectiva que hace aprehensible para los demás la proyección discursiva de mi intimidad en cuanto acto performativo. Tomando en consideración las reflexiones de Pierre Nora, la intimidad asociada a un posible lugar de la memoria refiere no a una representación del pasado, sino a un fenómeno siempre actual que impone un vínculo vivido con el presente eterno; es decir, refiere a una experiencia performativa. Con esto, la intimidad considerada potencialmente comunicable y ligada a la experiencia de vida que su propia naturaleza implica, se presenta entonces como posibilidad de acceder a lo realmente real, a la experiencia concreta (biográfica y singular) a la que más adelante hará referencia José A. Sánchez y por la cual se hace posible intervenir la realidad y establecer un diálogo con lo real, es decir, un diálogo con el otro⁴.

4 Kenneth Gergen afirma que el yo, como eje que nos sostiene, se esfuma en el entramado de relaciones en el que está inserto, pues este solo puede existir en relación con el otro. Esta perspectiva que propone el autor nos permite dialogar con el concepto de lo real que propone José A. Sánchez.



Bioroom: Cápsula 4. Dirección: Marc Chornet. Performance: Juliette Louste.

A partir de lo anterior y pese a la dominante prostitución y banalización de la intimidad, creemos que existen algunos medios alternativos que, de una manera a menudo tan imaginativa como rebelde, tratan de encontrar resquicios en el aparato rival, usando similares canales y soportes –solo que de otra manera, con otra perspectiva y otros objetivos–, para tratar de establecer a partir del espacio íntimo un diálogo con lo real y, de esta forma, erigir un discurso alternativo capaz de contradecir el discurso dominante, de desmontar sus mentiras y manipulaciones.

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”, “un simulacro”. Se busca lo realmente real. O por lo menos algo que así lo parezca, como bien expresa José A. Sánchez a la hora de reflexionar sobre la necesidad de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada *realidad* y liberar, al mismo tiempo, a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella (318).

Si consideráramos que el espacio íntimo implica de por sí un vasto conjunto de experiencias biográficas que provienen del campo de lo real, podríamos pensar que son esas mismas experiencias las que, (re)construidas por un yo en un espacio de convivio y en un aquí y ahora, podrían habilitar el acceso e intervención del sujeto a la realidad. Esta situación explicaría el poder que se le confiere al espacio íntimo en las nuevas prácticas dramáticas, como también la creciente atención y el interés que desde diferentes ámbitos se proyectan sobre este a la hora de construir subjetividades. A lo que apuntamos es a considerar cómo el arte, reconociendo el carácter material y performativo propio de la intimidad, accede a lo real en el plano escénico, atendiendo a la intimidad

no como algo que se representa sino como algo que se hace, como una forma de estar en el espacio, asumiendo de esta manera sus propias experiencias ya no en términos de reproducción mimética, sino de producción de lo real, de la vida, de lo social.

El espacio biográfico (Leonor Arfurch) que le corresponde al sujeto, albergado en el espacio íntimo, trasciende al yo al establecer un espacio compartido y de complicidad con el otro, desde donde la narración de la experiencia biográfica, unida al cuerpo y a la voz de la persona a quien pertenece, da lugar a una presencia real y colectiva del sujeto en la escena del pasado (Sarlo 33). 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 las nuevas dramaturgias que se apoderan de la escena teatral deseosa de establecer un diálogo con el campo de lo real, y que proponemos llamar *Dramaturgias de lo real*.

Dramaturgias de lo real

Dichas prácticas dramáticas pareciera que intentan recuperar la escena perdida a la cual se refiere Baudrillard⁵; recuperar, por ende, este yo, esta noción de existencia, de realidad tan anhelada, lazos más contundentes para restablecer el diálogo con el campo de lo real, con el otro, con lo otro. Frente a un contexto caracterizado por cierta usurpación de la teatralidad, donde casi todo puede ser catalogado como falso, como apariencia o construcción, sostenemos que el teatro y sus prácticas dramáticas se redefinen volviendo a pensar la singularidad de su lenguaje, en pos de conservar la intimidad frente un contexto que la devora, la banaliza y espectaculariza. Las Dramaturgias de lo real reafirman su carácter viviente, performativo, territorial, físico, de cuerpos presentes, su carácter social de encuentro real, oponiéndose al carácter definitivo de la intermediación técnica. Estas prácticas pregonan alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que en su acto de desnudez se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas: el fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real. En este sentido, en las nuevas prácticas lo que importa no es tanto la construcción estética, sino el encuentro humano, el convivio que se produce dentro de esa construcción y que vuelve sobre uno como un espejo y reflejo (Baudrillard, *Cultura y Simulacro*), y logra que uno mismo se esté escuchando a través de la reunión con los otros. Dice Dubatti: “No vamos al teatro solamente a ver obras. Vamos también a ver trabajo, a estar con los otros y con nosotros mismos” (en Martyniuk). Ese “estar con los otros y con nosotros” implica entonces establecer un diálogo con lo real, con el otro. Con la intimidad. Estar en intimidad lejos de ser un acto privado y solitario, supone un acto colectivo que juega con los difusos límites de lo público y lo privado.

5 En *Cultura y simulacro*, 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. 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.

Por sus dinámicas, estas prácticas dramatúrgicas parecen presentarse –frente al auge del neoliberalismo, los mercados y la globalización– como una herramienta de formación de subjetividades alternativas, emancipadoras. Nuestra observación intenta destacar cómo esta intervención, esta zambullida en el fango de lo cotidiano por parte del arte, pretende, fundamentalmente, encontrar alternativas a los modos dominantes de configurar subjetividad en la actualidad, los cuales, con el único fin de conseguir un efecto homogeneizador en la sociedad, son transmitidos de manera violenta y disfrazados de aparente realidad por los medios de comunicación y las nuevas tecnologías que utilizan, lo cual nos aleja cada vez más de lo realmente real, es decir, nos aleja del otro, de nosotros mismos.

Anteriormente, mencionábamos la relevancia que el convivio teatral posee en tanto el mismo se asume como participación productiva de nuevos modos de habitabilidad del mundo, generadora de saberes técnicos, prácticos y autoemancipatorios, surgidos en estos espacios de creación cultural que constituye a estas Dramaturgias de lo real como espacios de subjetivación que delimitan nuevos modos de organizar la realidad y por tanto de transformarla. Las Dramaturgias de lo real 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. En este sentido, las Dramaturgias de lo real se presentan como una alternativa, en tanto posibilidad y oportunidad de organizar y transformar la realidad, capaces de confrontar el proceso de globalización y el estado difuso en el que parece encontrarse el sujeto hoy.

Dinamitas escénicas

Son diversas las experiencias vinculadas a estas prácticas escénicas de lo real que pueden recogerse en diferentes puntos del globo y que atestiguan esta tendencia en auge que aboga por la dinamitación de la escena a partir de lo real y de los usos que brinda la dimensión performativa de la intimidad. Prácticas que constituyen una gama de obras únicas, que ayudan a componer una visión del medio por el cual a partir de escenarios presentacionales nos entendemos (o intentamos entendernos) hoy en día, alguno de los cuales, a modo de muestrario, intentaremos plasmar rápidamente a continuación.

Alemania: Rimini Protokoll

Con la caída del Muro de Berlín en 1989, y la turbulenta reunificación, todo cambió radicalmente. Ante esto, el teatro alemán retomó una dimensión política. Por otro lado, comenzaban a surgir nuevos medios como Internet, aparecía *Gran Hermano*, y la pregunta era cómo reaccionar ante esos fenómenos que aplastaban el teatro, y lo hacían ver como una pintura representativa del

Siglo XVIII. A principios de los noventa, el neo-teatro documental se dividió en distintas vertientes. Repasa Brus:

Hay muchas ramas y formas estéticas: proyectos que enfocan en cuestiones históricas, política, biografía, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, y servicios en un mundo globalizado. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos, y otros mezclan lo testimonial y ficcional. Asimismo, hay obras con actores profesionales que dan la voz a los documentos o testimonios; y otras en las que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad. (“El teatro documental”)

Dentro del abanico de estas nuevas vertientes, Rimini Protokoll es uno de los referentes imposibles de obviar en lo que se refiere al teatro alemán actual. Los integrantes del colectivo de directores teatrales Rimini Protokoll se conocieron en los años noventa, mientras estudiaban en el *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la Universidad de Gießen (Alemania), una especie de escuela de elite del teatro alemán de vanguardia. Rimini Protokoll está compuesto por Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzl, quienes bajo este sello desarrollan sus proyectos. Nadie que intente definir el trabajo del colectivo teatral puede pasar por alto las nociones de realidad y ficción, pues Rimini Protokoll extrae su material de la vida real. Luego de exhaustivas investigaciones, cada proyecto se desarrolla a partir de la situación concreta y específica de un lugar determinado. El grupo suele elaborar sus producciones de la mano de actores que hacen de sí mismos, a quienes han de llamar “especialistas”. Aquí, es cuando queda en evidencia la dificultad de la separación, precisamente por los desplazamientos, interdependencias y superposiciones entre realidad y ficción: no se sabe a ciencia cierta dónde comienza el teatro y dónde concluye la realidad, no se lo puede saber y tampoco se supone que se lo sepa. El teatro de Rimini Protokoll no enfrenta a la audiencia con el escenario sino que amalgama ambas esferas a través de configuraciones experimentales que una y otra vez se renuevan. Lo que se trata de indagar en estos experimentos es la percepción, el conocimiento del mundo y, sobre todo, los seres humanos. Se trata, en especial, de quebrar el complejo entramado de nuestra realidad y mostrarlo en sus distintas facetas para así poder cuestionarlo.

Reino Unido: El verbatim. Tricycle Theatre

A partir de los años noventa en Gran Bretaña, un teatro más vinculado a lo documental, a lo biográfico ha ido adquiriendo importancia gracias a autores como David Edgar, Michael Frayn, Robin Soans, Esther Wilson y David Hare, quien con su obra *Stuff Happens (Cosas que pasan, 2004)*, se considera el iniciador de un nuevo y pujante movimiento: el *verbatim*. Nicolas Kent, director del Tricycle Theatre de Londres y uno de los grandes impulsores de esta corriente escénica, afirma que el *verbatim* es una nueva forma de dramaturgia, relacionada con el teatro documental, donde las obras consisten en palabras y opiniones reales. La expresión *verbatim* se traduce como “al pie de la letra” o “palabra por palabra”. El *verbatim* introduce una nueva forma de dramaturgia donde las obras se hacen utilizando las palabras y las opiniones reales de las personas, en lugar de basarse en el diálogo entre personajes de ficción. Es una manera de adecuar el teatro a los tiempos, de enfatizar en lo efímero una forma artística viva, compro-

metida, donde el público participa como un testigo de las argumentaciones presentadas sobre una materia. El *verbatim*, heredero del teatro documental de los años sesenta, incluye las obras de tribunales producidas por el Tricycle Theatre tales como *El color de la justicia* (1999), que trata sobre el asesinato de un adolescente negro llamado Stephen Lawrence, o *Hablándole a los terroristas* (2005), de Robin Soans, donde todos los personajes, juegos y las palabras involucradas en la obra proceden de hechos, lugares y personas reales. David Rush describe este tipo de realismo como “un estilo que no intenta representar la vida en el escenario, ya que es en realidad vivida por los miembros de la audiencia” (191).

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

Canadá: Oonagh Duncan, compañía Oyster Productions

Oyster Productions es una compañía canadiense, de Toronto, cuya finalidad es: contar historias para explorar su comunidad y ampliar su mundo. Oonagh Duncan es graduada de la East 15 Acting School en Londres, Inglaterra. Para su proyecto de tesis de maestría, Oonagh ha creado y realizado una obra original de teatro basado en entrevistas con miembros de su pequeña comunidad de Debden, Inglaterra. Su espectáculo *Talk Thirty to Me* (2007), se realizó a partir de entrevistas a personas de veintinueve años que manifiestan cómo se sintieron al estar por cumplir los treinta años de edad. La producción estrenada en el Fringe Festival de Toronto el 4 de julio de 2007, implicaba más de medio centenar de personas de veintinueve años que fueron entrevistadas para este proyecto. En dichas entrevistas hablaron de la celulitis, el sexo en la web, los bebés y las deudas. Cada palabra del espectáculo es literal, demostrando que la verdad, según sus propias palabras, “es más extraña –y más divertida– que la ficción”. Kendra, Vanessa, Damien, Jake, Tim, Ben, Mira y Sam son ocho de ellos, quienes están siendo entrevistados al respecto. En *Talk Thirty to Me*, los personajes sienten su tic-tac del reloj, discuten sobre la búsqueda del amor en Internet, el reloj biológico, la deuda del estudiante y la muerte.

Polonia: Teatr Ósmego Dnia

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

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



Programa de mano del Ciclo Teatral *Bioroom*. Concepto y curaduría: Juan Manuel Urraco.

el barco de Eneas, el Mayflower o una balsa cubana hecha precipitadamente que va a la deriva hacia la costa de Florida. *Arka* empieza con la llegada de unos novios. Se celebra una boda con música y alegría desbordantes, de aire zingaro, regada con abundante alcohol y en la que los novios son festejados. Una boda que termina súbitamente, con la irrupción de unos bárbaros que lanzan llamaradas por la boca subidos a un vehículo infernal que persigue al público. Es entonces cuando la alegría se transforma en tragedia con una escena de belleza insuperable. Se trata de un teatro donde los artistas utilizan los archivos secretos que el gobierno comunista mantiene entre 1975 y 1983, detallando la información sobre sí mismos, sus contactos y amigos. Esta información está relacionada con algunos mensajes personales que los artistas escribieron en ese momento. Hay momentos de una atmósfera confesional muy dolorosa. Los expedientes, que presentan duros y dolientes testimonios, ponen en escena un complejo universo estético y político en el que se enfrentan a una dura realidad.

España: Roger Bernat

Roger Bernat nació en Barcelona en 1968. Sus primeros espectáculos fueron protagonizados por héroes que, si bien no salían de ninguna escuela, tenían cosas que contar. Con estos primeros espectáculos llegaron premios y reconocimiento a nivel nacional. Más tarde trabajó con personas de la calle. Inmigrantes pakistaníes e indios, taxistas, adolescentes, que quizás no tenían nada que contar pero sí encarnaban a ese "otro" del que siempre queremos saber algo. Fue con

estos trabajos que empezó a realizar giras en el extranjero. Hace un par de años dejó de hacer castings para centrarse en la figura del público. Los únicos actores iban a ser los espectadores que asistieran cada noche a la representación. Algunos de sus espectáculos son *10.000 Kg* (1997), *Confort Domèstic* (1997), *Àlbum* (1998), *Bones Intencions* (2003), *LALALALALA* (2003), *Amnèsia de Fuga* (2004), *Tot és perfecte* (2005) y *Rimuski* (2008).

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

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

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

Argentina: Biodramas

Fue la creadora argentina Vivi Tellas quien en un momento clave de su carrera se preguntó: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?, ¿un campo que solo está ligado al cine, porque el teatro parecería que todo lo ficcionaliza, arma una historia que no es verdadera? Con intenciones de responder el planteo crea y coordina el proyecto *Biodramas*, ciclo de experimentación teatral que iniciara en el año 2002 y culminara en el año 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires. La misma Vivi Tellas declara que la primera motivación generadora de este gran ciclo es su interés por el trabajo de los directores, considerados por ella cabezas de equipo, y generadores de elencos y grupos, responsables de armar mundos, y de promover la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre cómo surge la idea del ciclo, la misma Vivi Tellas comenta:

Propuse el proyecto que se llama "Biodramas, biografías escenificadas" con el intento de investigar lo documental en teatro, un 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 cómo 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. (En Bayer)

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

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.

Terrorismo escénico

Desde algunas experiencias escénicas que nos trasladan hacia el Siglo XIX, como pueden ser 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 ochenta asociadas al tratamiento del SIDA; hasta experiencias actuales como *She's lost control* (2010) de Rita Marcalo (Portugal), el colectivo She She Pop (Alemania), proyecto *Bioboxes* (Canadá), proyecto *On the Road: A Search for the American Character* de Anna Deavere Smith, (EE.UU), Angélica Liddell (España), colectivo Grupov (Bélgica), Teatr.doc (Russia), Proyecto *Ciudades Paralelas* de Lola Arias y Stefan Kaegi (Argentina - Alemania), Compañía Puctum (Argentina), *Ciclo Teatral de intimidad escénica Bioroom* de Juan Urraco (España - Argentina), entre otras, nos permiten suponer que si bien el fenómeno no se supone como algo meramente novedoso⁶, sí lo son sus propuestas, búsquedas y procedimientos. El teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado (2), dice Carol Martin, al mismo tiempo que, para bien o para mal, hay una gran expansión de las ideas sobre la “realidad”. Tal como se puede 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”.

Estas experiencias realizadas en diferentes partes del mundo, reflejan intentos aislados por rescatar en el campo de las artes escénicas los discursos locales sobre lo real y las formas en que estos discursos continúan practicándose en el contexto mundial. Si se observan las prácticas artísticas contemporáneas, la emergencia del documentalismo, la acción política, la atención al

6 El propio José A. Sánchez deja en claro la manera en que muchos de los procedimientos utilizados por estas prácticas actuales de lo real no son nuevos, sino que heredan formas y procedimientos ensayados o madurados durante el periodo posmoderno, aunque con intenciones bien distintas que le otorgan especificidad y singularidad respecto a prácticas documentales de otras épocas.



Bioroom: Cápsula 3. Dirección: Daniela De Vecchi. Performance: Luis Codina.

contexto específico, en definitiva, el alejamiento de la ilusión, podríamos afirmar sin ningún tipo de complejos que nos encontramos en la era de un arte de la realidad que pretende alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real, un arte de la vida cotidiana que en su acto de desnudez se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas. El fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real y de escenarios presentacionales.

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

En crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí mismas, ante la insatisfacción de nociones de teatro como construcción de ficción y "en contra" del sostenimiento de esa ficción, estas Dramaturgias de lo real se apasionan por explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, por (des)bordar la escena e invadirla con restos de lo real, inmolando la escena con elementos bárbaros y una actitud escénica terrorista. 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 ese espacio de ficción y donde el teatro es pensado como un lugar de experiencia y acontecimientos. En este sentido, insistimos

en 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 de los restos y residuos de lo real del sujeto, que, albergados en la memoria, son absorbidos como materia prima por estas prácticas dramaturgias y compartidos con el otro en una experiencia íntima, corporal, presente, transformadora, colectiva y estética. Ofreciendo nuevas coordenadas para mirar al otro, para mirarse a sí mismo y a la comunidad a la cual se pertenece.

Reconocer las posibilidades performativas del espacio íntimo abre de por sí un abanico extenso de cara a posibles y futuras investigaciones. El hecho de entender el espacio íntimo como lugar escénico donde lo real además habita y convive con la ficción supone, entonces, un terreno especialmente contemporáneo y por demás fructífero, propicio para intentar resolver una serie de planteos de naturaleza ambigua, difusa y, por qué no, vital.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. Impreso.
- Ariès, Philippe y Georges Duby. *Histoire de la vie privée V. De la Première Guerre Mondiale à nos jours*. París: Seuil, 1999. Impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1984. Impreso.
- . "El éxtasis de la comunicación". *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988. 9-23. Impreso.
- . *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de Consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- . *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. Impreso.
- Bayer, María. "Ya tuvimos bastante violencia". *El interpretador, literatura, arte y pensamiento* 28 (2006). Recurso electrónico. 12 Nov. 2012.
- Bernat, Roger. "Hacer cosas con personas". *Ciberians. Archivo de cultura contemporánea*. Recurso electrónico. 1 Dic. 2012.
- Brus, Roland. "El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades". *Hoy la Universidad digital*. Universidad Nacional de Córdoba. Recurso electrónico. 29 Nov. 2012.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2005. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Segunda edición. Valencia: Edición Pre-Textos, 2008. Impreso.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva Teatología*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Duncan, Oonagh. "10 questions: Oonagh Duncan". *Theatre is territory*. Web. 16 Ago. 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Forsyth, Alison y Chris Megson. *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.

- Foster, Hal. *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- Gergen, Kenneth. *El yo saturado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.
- Imbert, Gerard. "Telebasura: de la telerrealidad a la teleficción". *El País*, Sección Sociedad. Web. 10 Ene. 2011.
- Innerarity, Daniel. *El nuevo espacio público*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006. Impreso.
- Lacan, Jaques. *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1986. Impreso.
- . *Seminario XVI. De un otro al otro*. Barcelona: Editorial Paidós, 2008. Impreso.
- Lanzac, Carmen. "Tu extimidad contra mi intimidad". *El País*, Sección Sociedad. Web. 24 Mar. 2012.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. Nueva York: Norton, 1978. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. "Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual". *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2006. 29-60. Impreso.
- Marinas, José Miguel. *Lo íntimo y lo público. Una tensión de la cultura política europea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- Martin, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Martyniuk, Claudio. "El teatro argentino se lleva bien con la insatisfacción". *Suplemento Zona, Clarín*. Web. 5 May. 2011.
- Nora, Pierre. "Entre memoria e historia: La problemática de los lugares". *Cholonautas. Sitio web para el desarrollo de las ciencias sociales en Perú*. Web. 14 Ago. 2012.
- Ordóñez, Marcos. "Roger Bernat está en otro lado". *Diario El País*. Web. 15 Nov 2012.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Ediciones Pre-Textos, 1996. Impreso.
- Rush, David. *A Student Guide to Play Analysis*. Carbondale: Southern Illinois Printing Press, 2005. Impreso.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros, 2007. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1983. Impreso.
- . *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990. Impreso.

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 16 de mayo de 2013