

Como citar:

Urraco, J. M. (2014). Estrategias documentales en la práctica teatral contemporánea: el actor en los bordes de la escena teatral. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 11-24.

MONOGRÁFICO. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE LA ACTUACIÓN

ESTRATEGIAS DOCUMENTALES EN LA PRÁCTICA TEATRAL CONTEMPORÁNEA: EL ACTOR EN LOS BORDES DE LA ESCENA TEATRAL*

DOCUMENTARY STRATEGIES IN CONTEMPORARY THEATRE PRACTICE: THE ACTOR IN THE EDGES OF THE THEATRE SCENE

Juan Manuel Urraco**

** Dr. en Estudios
Teatrales. Licenciado
en Teatro. Profesor/
investigador de la carrera
de Teatro, Departamento
de Teatro y Departamento
de Educación Artística de
la Facultad de Arte de la
Universidad Nacional del
Centro de la Provincia de
Buenos Aires. Director de
teatro. Actor. Director de
Proyecto Bioroom.
E-mail: juanurraco@
hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre los desplazamientos y el colapso de los cimientos tradicionales de la escena teatral, en tanto instancias aparentemente transversales e inevitables a la hora de querer abordar las prácticas escénicas contemporáneas. Principalmente cuando se refiere a aquellas prácticas en auge que coquetean con lo documental, con las intermitencias de lo real y los universos no-ficcionales. Dichas prácticas, que aquí llamaremos *Dramaturgias de lo real*, están delimitando una nueva geografía en donde el actor pareciera desplegar su trabajo desde los bordes de la escena. A partir de repasar una serie de experiencias referenciales del campo teatral argentino, veremos cómo emerge un tipo de “dramaturgia de actuación” en primera persona que a la vez funciona como horizonte de teatralidad.

PALABRAS CLAVE

Estrategias, teatro, contemporáneo, escena, dramaturgia, real, documental.

ABSTRACT

This article reflects on the displacement and the collapse of the traditional foundations of the theater scene as far as apparently transverse and seemingly unavoidable instances when trying to address the contemporary performing practices, mainly when it refers to those practices at their peak that flirt with documentary, with flashes of real and non-fictional universes. Such practices, here called dramaturgies of reality, are defining a new geography where the actor seems to display his work from the edges of the scene. After reviewing a series of referential experiences from the Argentinian theatrical field, the emergence of some sort of “drama of *actuation*” in first-person, that works as a forecast of theatricality can be seen.

KEY WORDS

Strategies, contemporary theatre, scene, dramaturge, real, documentary.

* Recibido: 28 de abril 2014, aprobado: 13 de junio de 2014

INTRODUCCIÓN

Atentos al auge de aquellas tendencias que van definiendo en la última década la producción de las artes escénicas, se vuelve necesario y oportuno reflexionar sobre ciertas estrategias y prácticas documentales que, poniendo el acento en la teatralidad de la vida cotidiana, lo doméstico y lo íntimo, proponen una serie de desplazamientos que repercuten directamente sobre el trabajo del actor y sobre aquellas categorías estructurales más convencionales del hecho teatral.

El teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado dice Carol Martín (2010), 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”. Los indefinidos límites de la esfera de lo público y lo privado contribuyen a complejizar el panorama en cuestión. Por todo esto, actualizar las categorías que refieren a este fenómeno de las prácticas documentales contemporáneas se vuelve una tarea tan compleja como necesaria.

DRAMATURGIAS DE LO REAL

La categoría de *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012), emerge de considerar diversas reflexiones desarrolladas en la tesis doctoral: *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo*, donde se

advierte sobre ciertos desplazamientos respecto a determinadas prácticas dramáticas actuales, a la vez que se denuncia cierta insuficiencia terminológica a la hora de abordar dicha transformación. En esta dirección es que se propone utilizar la categoría operativa de *Dramaturgias de lo real*, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramáticas 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.

Experiencia, intimidad y cuerpo encarnan 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*. En este sentido, y suponiendo todo un desafío epistemológico para la academia; las *Dramaturgias de lo real* aparecen más cercanas a una idea de *Teatro Perdido* (Dubatti, 2003) 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 (2009) ya en los primeros experimentos de vanguardia del dadaísmo, y en las alegorías de Baudelaire. Quizás lo específico de estas nuevas configuraciones 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 el carácter mentiroso, obscuro y falso propio de la realidad en la que el sujeto se encuentra.

El artista ha pasado muchos años, muchos siglos construyendo ficciones y ahora una fuerte tendencia busca, más que entretener, encontrar un punto de expresión sincera, que permita mantener viva la llama de la experiencia misma, el acontecimiento del encuentro. La utopía de los acontecimientos. Lejos de adherirse a este mundo cada vez más individualizado y a las leyes de consumo que van detrás de placeres efímeros, cierta parte del teatro contemporáneo se propone redescubrir las relaciones humanas, dentro de estos nuevos patrones de comportamiento que dialogan con lo íntimo, lo doméstico y lo cotidiano.

Estos diálogos y desplazamientos, que delinean un lenguaje que se sostiene sobre aquellos universos de carácter no ficcional, ponen en valor un tipo de “*dramaturgia de actuación*” en primera persona que a la vez funciona como horizonte de teatralidad. ¿Cuáles son las particularidades y propiedades de este horizonte?, ¿cómo es su funcionamiento y cuál la relación que se establece entre estas prácticas

documentales contemporáneas y la labor del actor? A continuación, repasaremos algunos ejemplos recientemente desarrollados en Argentina por medio de los cuales intentaremos realizar algunas aproximaciones.

PROYECTO ARCHIVOS

Proyecto Archivos es 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; *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; *La bruja y su hija* (2012), trabajo que se 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; y por último *Maruja Enamorada* (2013), donde la actriz revive todas sus relaciones amorosas mientras construye su historia familiar. Acerca de *Proyecto Archivos*, la misma 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. Tomo ese mundo, hago un procedimiento, le pongo mi mirada y después muestro la sustancia que resulta. (Santillán, 2008, párr. 3)

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.

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. (Tellas, web oficial)



Tres filósofos con bigote, 2004-2006

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)

CIUDADES PARALELAS

En el año 2010 y acompañado por la artista argentina Lola Arias, el director alemán integrante de *Rimini Protokoll*, Stefan Kaegi, invade 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.

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, transformando 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. (Pitrola, 2010, parr. 3)



Hotel (Lola Arias)

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 comenta Lola Arias:

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? (Pitrola, 2010, parr. 14)



© Tanja Dorendorf / T+T Fotografie

Estación de Tren (Mariano Pensosti)

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, parr. 18)

PROYECTO BIROOM

El *Proyecto Bioroom*, una idea original de Juan Urraco que surge como instancia empírica de la tesis doctoral ya citada, y que lleva ya dos ediciones (1^o edición Barcelona, 2012; y 2^o edición Buenos Aires,

2014) se propone como un conjunto de intervenciones que pretende transformar esos lugares de intimidad y de uso cotidiano, como lo son las habitaciones, en escenarios temporarios; posibilitando al espectador un acceso subjetivo a espacios concebidos para la intimidad contemporánea del sujeto. Según el programa del ciclo:

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, en Buenos Aires, en Berlín? (Urraco, 2012, p.



Bioroom trata de aventurarse en el dormitorio, entrando 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. El hacer teatro en las habitaciones reales de las personas permite en primera instancia corromper de entrada muchos de los códigos tradicionales del teatro convencional encargados de consolidar

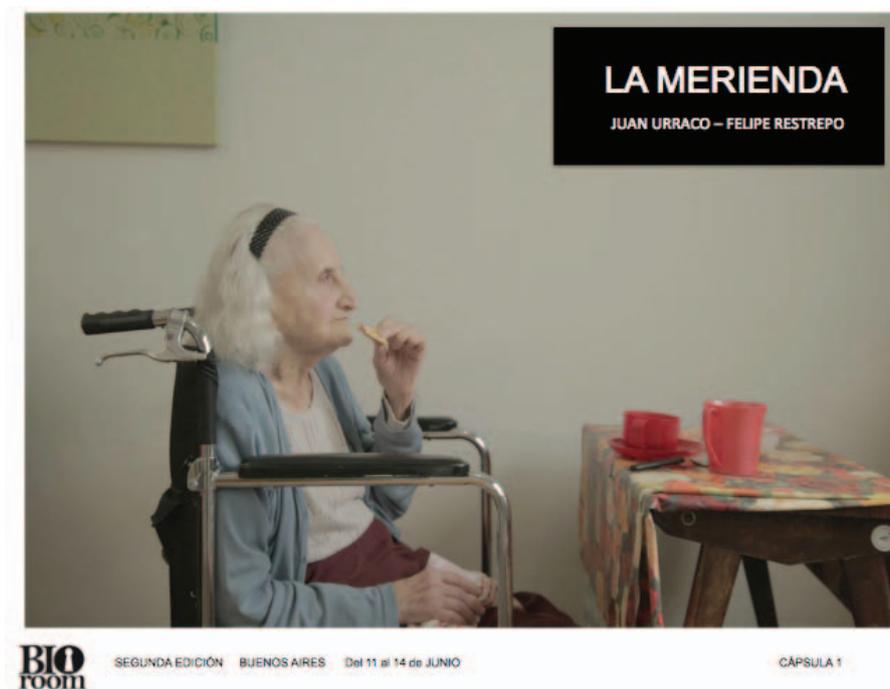
el aspecto ficcional de la escena, del cual el proyecto pretendía tomar distancia desde un principio. En *Bioroom* el espectador no se desplaza a un teatro, no se sienta en una butaca; el espectador no tiene que guardar silencio cuando se apagan las luces porque no hay luces, no hay sonido, o mejor dicho 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 irrumpie 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, artistas 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.

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 en *Bioroom* 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.



Las diferentes cápsulas¹ 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 plausible de ser imitado, representado, actuado: la memoria, los recuerdos, el pasado y nuestro presente. 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

¹ A la manera del proyecto archivístico de Andy Warhol, *Time Capsules*, aquí las actividades adquieren la forma de cápsulas que reúnen experiencias y trayectorias diversas.

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. (Funes, 2010, párr. 4)

EL ACTOR EN EL BORDE

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 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"² 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 mixtura 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 la cual considera citando a Michel Foucault (1984, p. 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.

² 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 & Melich, 2005, p. 240).

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 está aquí, un "puente" físico entre lo que fue y lo que es, el mito de una recuperación "real" del pasado en tiempo presente. (Cornago, 2009, parr. 7)

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 A. Sánchez (2007) expone cómo 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.

Será Óscar Cornago nuevamente quien realice su aporte exponiendo:

Este actor, testigo de sí mismo, no nace como cuestionamiento de la posibilidad del sentido o los sentidos de la historia, sino en primer lugar como una difícil afirmación de otro tipo de posibilidad que es la posibilidad de la actuación, no del sentido, ni siquiera de su cuestionamiento, sino la afirmación de una capacidad física de hacer público y en público, de ser historia cara a cara frente al otro, historia en tiempo presente. Para ello no se recurre a la discusión, rechazo o distanciamiento (lo que tan a menudo se ha llamado "deconstrucción") de lenguajes o modos de representación que han llegado desde el pasado, como era el caso en el teatro posdramático, sino al desarrollo sobre la escena de una dimensión fundamentalmente humana que es la de su capacidad política, en un sentido antropológico, su capacidad de ser singular frente al otro, de mostrarse en función de un aquí y un ahora, de ser verdad en relación a un contexto preciso y concreto de comunicación, de ser contingente. (Cornago, 2011, p. 34)

Por su parte Cecilia Palmeiro (2010) va a señalar 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 cómo estas técnicas ya no son reproductoras, sino productoras de realidad. En esta dirección pretendemos

evidenciar cómo la realidad se produce ahora en un entretejido de discursos. Los procedimientos se diseminan por la realidad, invaden otros territorios. La dramaturgia se desterritorializa, atraviesa los límites específicos de la escena teatral que tradicionalmente la contenía. Nuevos bordes se vuelven zonas de máxima productividad y cuestionamiento.

Estas *Dramaturgias de lo real* a la vez que parecen presentar nuevos desafíos para el actor, profundizan la necesidad de experimentar e indagar sobre las nuevas ramificaciones del trabajo del actor en la construcción escénica contemporánea. Sobre estos bordes desde donde el actor produce y se despliega escénicamente. El cuerpo del intérprete es primordial, pero no para individualizarlo, sino como instrumento para construir con él a partir de la pura percepción. Se trata de dejar a un lado los pensamientos sobre la escena e intervenir sobre lo que genera ese cuerpo en ese espacio en un determinado momento, ordenado a la percepción del todo y en contacto con otros cuerpos, para componer en la escena, siendo parte del suceso. Cambia la naturaleza del actor, que ahora se abre a una dimensión en la que es puro proyecto.

Proyecto Archivos, Ciudades Paralelas y Proyecto Bioroom, en sintonía con muchos de los creadores actuales, abordan la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. Para ello las fronteras son territorios híbridos, donde lo real se transforma en ficcional por suceder en el mismo espacio de representación. Lo ficcional puede serlo, más allá de que sea real, por la propia verdad escénica. Pero, ¿cómo generamos

hoy esa verdad? La respuesta es muy distinta a la de hace 10 años, por lo que nos vemos obligados a repensar los mecanismos que usamos para actualizar estas categorías cuando casi todo se ha vuelto representación.

En este caso podemos vislumbrar cierto abandono de lo individual en favor del entramado, para ser parte de un sistema superador que ya no se (pre) ocupa de reproducir la realidad sino de producirla, de modo que se justifique el acontecimiento del encuentro. Cuando se actualizan las coordenadas a través de las cuales el arte reflexiona sobre lo real se recupera el sentido del arte como medio. Porque allí es donde el hombre se refleja. Es una invitación a pensar en el sentido político de esta forma de construcción de lo real.

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 y lo doméstico, 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 puesta en espectáculo del mundo real parece generar en consecuencia sobre los escenarios actuales, el deseo de verdad o al menos su cuestionamiento. Vías a saciar esta demanda, son diversos los experimentos escénicos que pueden

alistarse a este movimiento, interesado por mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano, zambullirse en la intimidad de los sujetos, en la inmediatez de la existencia en búsqueda de zonas fronterizas que colocan al actor en un aquí y ahora político, que indaga y cuestiona desde los bordes de la escena teatral alternativas posibles para restablecer la relación con el otro. Como bien dirá Cornago:

Lo que se discute no es ya el sentido o los sentidos de la historia, de la historia de la obra o de la historia política, una historia que llega a la escena como algo previamente escrito, que era el campo de batalla del teatro posdramático o de la (pos)modernidad, sino la probabilidad o improbabilidad de la actuación aquí y ahora de la que el testigo da testimonio con su cuerpo, la posibilidad de un haber sido que puede volver a ser. (Cornago, 2011, p. 35)

REFERENCIAS

- Cornago, Ó. (2009). Actuar de "verdad". La confesión como estrategia escénica. *Revista de Estudios em Artes Cênicas*, 13, 99-112. Recuperado de <http://artesesencicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=314>
- _____. (2011). Actuar de "verdad". El actor como testigo de sí mismo. Fragmentos del original en revista DDT. Documento de Danza y Teatro, Barcelona, [en prensa].
- Dubatti, J. (2003) El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado, Buenos Aires, Atuel.
- Duch, LL. & Mélich, J.C. (2005). *Escenarios de la corporeidad*. 2/1. Madrid: Trotta.

- Foucault, M. (1984). *Historia de la sexualidad. II. El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
- Funes, M. (2010, 18 de julio). David Le Breton: Internet es el universo de la máscara. *Diario La Nación*. Buenos Aires.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, C. (2010). *Dramaturgy of the real on the world stage*. Palgrave Macmillan. Basingstoke.
- Palmeiro, C. (2010). Escrituras contemporáneas: tecnología y subjetividad. *Viso, Cuadernos de estética aplicada*, 8.
- Pitrola, M. (2010). Lola Arias y Stefan Kaegi: La ciudad: usos teatrales. *Revista de letras y artes Otra Parte*, 22.
- Sánchez, J.A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Santillán, J.J. (2008) Como poner la vida sobre el escenario. *Diario Clarín*, p. 12. 31 de Junio. Buenos Aires.
- Tellas, Vivi (2008) "Vidas prestadas". En Suplemento Radar. *Diario Página 12*. Domingo 24 de Agosto, Buenos Aires.
- _____ página web www.archivotellas.com.ar
- Urraco, J.M. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: una escritura con sede en el cuerpo*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

