

# **Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida**

Juan Manuel Urraco Crespo

## **Resumen**

En este trabajo me propongo abordar aquella zona de la dramaturgia contemporánea argentina que, emergiendo por fuera de las reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme con la vida, planteando la pregunta sobre 'lo real' y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir de la aproximación al Proyecto Biodrama, se intentará poner de relieve una dimensión fronteriza, política, social y estética de la dramaturgia teatral contemporánea argentina.

Palabras clave: Teatro contemporáneo, teatro documental, dramaturgias de lo real, Biodrama, Argentina.

## **Abstract**

### **Notes on the Dramaturgy of the Real in Argentina. Biodrama: the Theater of Life**

In this work I intend to address that area of the Argentina contemporary dramaturgy that emerging out of the more traditional rules, accompanies the needs of those scenic practices that seek to establish a stronger link with life, addressing the question about what is real and about how the man represents himself. From the approach of the Project Biodrama, is trying to highlight a border dimension, political, social and aesthetic of the contemporary argentinian theatrical drama.

Key words: Contemporary theater, documentary theater, dramaturgies of the real, Biodrama, Argentina.

## Introducción

Durante los últimos años, ha circulado con fuerza dentro del campo teatral contemporáneo la idea de que existe un nuevo teatro de lo real. El amplio conjunto de experiencias que dicho fenómeno alberga, si bien no pertenece a un único género con rasgos claros y delimitados, sí participa de una misma tendencia, de un gesto contemporáneo dispuesto a teatralizar la categoría de lo real en los escenarios actuales. En el marco de este amplio conjunto de experiencias, mi investigación se orienta, desde hace varios años, hacia un objeto más específico denominado “dramaturgias de lo real” (Carol Martín 2010), el cual pretende albergar a aquellas prácticas escénicas vinculadas al nuevo teatro documental y a las intermitencias de lo real en la escena contemporánea.

Luego de consultar diversas fuentes,<sup>1</sup> 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. Para ello, se vuelve indispensable contemplar la complejidad 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. En esta dirección, las apreciaciones realizadas por Cecilia Tovar Hernández 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 éstas:

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

---

<sup>1</sup> Por citar algunos de los más relevantes: Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*; Hal Foster, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo* y Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

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 (2003, 30-34).

En relación con lo anterior, la categoría de dramaturgias de lo real 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” (Urraco 2012), en la cual se advierte sobre ciertos desplazamientos de 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 al vigente desvanecimiento 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 aquella oportunidad, veíamos cómo las nuevas formas del teatro documental que emergen en distintos países desde los años noventa ponen de relieve las limitaciones que dicha categoría presenta a la hora de aplicarse a un contexto actual. La expansión y contaminación de los principales elementos constitutivos del teatro documental y el distanciamiento que existe actualmente respecto a las bases establecidas por Peter Weiss en los años sesenta, nos obligan a repensar enfoques y categorías de análisis más ajustados y acordes a la complejidad que vive la escena documental actual. Weiss establece como elementos constitutivos del teatro documental 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 así como las posibilidades *performativas* exploradas en el campo de la intimidad.

En este sentido, las dramaturgias de lo real suponen una categoría que, a diferencia de la noción de teatro documental, no intenta en primera instancia encapsular y distinguir a un determinado conjunto de prácticas escénicas específicas de otras, sino que —acorde a estos tiempos de des-definición y des-delimitación actual, de cruce y contaminación entre géneros, entre las artes y entre éstas y la vida— pretende poner el acento

sobre el conjunto de aquellas estrategias escénicas (implementadas por las artes escénicas contemporáneas) a la hora de dialogar con lo real en estos tiempos de convulsión y confusión.

### **Contra la espectacularización del arte**

Según Carol Martin (2010), el teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado, al mismo tiempo que, para bien o para mal, hay una gran expansión de las ideas sobre la realidad. Con el crecimiento del mundo virtual, lo real ya no es una simple afirmación de la presencia, y la actualidad cultural se muestra cada vez más compleja si se la compara con otras épocas, donde no había más que 'lo verdadero' y 'lo representado'. Si nos detenemos a observar en la cotidianeidad de nuestros días, se puede advertir fácilmente la dificultad que prevalece a la hora de intentar definir la verdad absoluta de las cosas, en tanto parece estar casi todo intervenido por la simulación y el espectáculo, ya anunciada hace un tiempo atrás por Baudrillard, entre otros. Este panorama empañado y nebuloso, aunque contando ya con una importante trayectoria, parece seguir generando 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.

La incipiente y desproporcionada puesta en espectáculo del mundo real con la que convivimos a diario, lejos de someter a las artes escénicas a las leyes de un sistema voraz y aparentemente vital, parece generar sobre los escenarios actuales el deseo de verdad, o al menos su cuestionamiento. Las vías para saciar esta demanda son los diversos experimentos escénicos que emergen en diferentes puntos del globo, con un interés por zambullirse en lo cotidiano y en la intimidad de los sujetos, en la inmediatez de la existencia. Estas experiencias escénicas buscan zonas fronterizas, e indagan, desde los bordes de la escena teatral, alternativas posibles para despertar del 'sueño fatal', de la estrategia civilizadora y omnipresente de esta seductora sociedad-simulacro.

Las dramaturgias de lo real, en tanto fenómeno esencialmente fronterizo, refuerzan la relación con su exterior, concibiéndose como archivo de una apariencia que no permanecería salva ni íntegra 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 ya, según Florencia Garramuño (2009), en los primeros experi-

mentos de vanguardia del dadaísmo, y en las alegorías de Baudelaire. Tal como veremos más adelante, lo específico de estas nuevas configuraciones se encuentra en 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. Lo que dichos componentes sí buscan es mantener ese estatuto de resto, con el objetivo de poner en evidencia, por efecto de contraste, el carácter mentiroso, obsceno y falso, propio de la realidad en la que el sujeto se encuentra.

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.

El auge de estas dramaturgias de lo real pone de relieve cómo los artistas han pasado muchos siglos construyendo ficciones. 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. 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, desde sus procesos de entrenamiento, de producción y dentro de estos nuevos patrones de comportamiento que dialogan con los universos no ficcionales.

Estos diálogos y desplazamientos, que delinear un lenguaje que se sostiene sobre aquellos universos de carácter no ficcional, demuestran un tipo de 'dramaturgia documental fronteriza' que a la vez funciona como horizonte de teatralidad. ¿Cuáles son las particularidades y propiedades de este horizonte? A continuación profundizaremos sobre el Proyecto Biodrama, una de las experiencias más relevantes de la última década de estas dramaturgias de lo real realizada en el contexto teatral argentino y latinoamericano, por medio del cual creemos que es posible realizar algunas aproximaciones a estos planteamientos.

### **Vivi Tellas y su proyecto teatral Biodrama**

Desde marzo de 2001 hasta marzo de 2009, la multidisciplinar artista argentina Vivi Tellas se desempeña como directora de la Sala Sarmiento del Complejo Teatral Buenos Aires. En ese espacio de Avenida Sarmiento

2715, logró convocar el interés de artistas y espectadores. Sin duda fue un gran desafío, ya que “la Sala del Zoológico”, como se le 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.

Sin embargo, fueron otras dos experiencias las que posibilitaron que Tellas comenzara a definir Biodrama. La primera parte 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 y 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 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. Así se consolidó una idea: cualquier persona tiene una historia que podría ser detonante, que podría ser revisada. Y también apareció una pregunta: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?

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 éste 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 directora 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 esce-

nario. 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 (Tellas, cit. en Bayer 2006, párrafo 6).

Finalmente, el ciclo se compone por los siguientes 15 biodramas:

- 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 Tarrío (2006)
- Fetiche 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)

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 ((Tellas cit. en Bayer 2006, párrafo 16).

### **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. El proyecto consiste en la siguiente dinámica: 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 él en persona, conocer su historia de primera mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etcétera, o bien, combinar ese universo real con mundos de ficción más ‘teatrales’ (actores, texto dramático, etcétera).

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.

### **Biodrama y la experiencia de intimidad**

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 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. Será Jorge Dubatti 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 microsocia y lo mi-

ropolítico 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 microsocioal (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky)<sup>2</sup> (2003, 21).

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 cómo lo corriente se vuelve extraordinario y lo extraordinario, a menudo, parte de lo común. En este sentido, hemos podido observar cómo 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.

La mirada del otro aparece 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 sólo pueden existir a través 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 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 biodramas no son tan relevantes por las búsquedas estéticas que suponen, sino por la

---

<sup>2</sup> 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 dramática, es uno de los principales teóricos de Argentina que concibe al teatro como medio de resistencia.

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.

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.

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 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 original en la medida en que tanto sus materiales como sus soluciones formales sólo se definen en el aquí y ahora de la relación entre el teatro y la vida.

Aunque algunos casos están claramente ligados a un teatro más “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 manifestarse 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 suceso) de forma no-organizada y anti-sistemática, aportando nuevas formas de organizar la realidad. La presencia de espacios afectados por el azar, la temporalidad, la circunstancialidad, la

peligrosidad y la incertidumbre propia de los restos de lo real que se evocan en cada experiencia, obligan a replantearnos la idea de representación y sus derivados.

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, 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.

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)*, etcétera. Se sostiene en retazos de un aquí y ahora evocado, en la acción física y en 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 viendo, 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 puede ser leído como un error, aquí comúnmente se presenta como la verdadera teatra-

lidad para su trabajo: lo impredecible, lo cotidiano, el malentendido y el azar se transforman en materia prima dramaturgica.

Incluir el teatro en la vida o la vida en el teatro. Entre las posibilidades de estas coordenadas es lo que ocurre con las experiencias de Biodrama. Al parecer, se vuelve 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 irre recuperable 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 ausencia de unos, la presencia de otros, el tiempo, las cartas, los documentos, vídeos, fotografías, libros, objetos; es decir, todos aquellos elementos que intervienen principalmente como realidad inmediata y que aspiran a mantener ese estatuto de resto más allá de las posibilidades interpretativas 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. Lo anterior es conceptualizado por Vivi Tellas 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 signica, por las emergencias que pueden desprenderse involuntariamente de dicha acción.

### **Ficción y realidad a la palestra**

Ficción y realidad establecen un fuerte diálogo, enfrentando al público a diversas realidades —escénicas las unas, existenciales las otras— donde los claros bordes entre ellas se esfuman, dejando a voluntad del especta-

dor 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 misma hace con ellos y viceversa. Casi nunca son personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde, pero, sobre todo, porque todo lo que les sucede es siempre por primera vez y es un acontecimiento y –como todo acontecimiento– no tiene nombre hasta que sucede.

¿Es posible un teatro sin teatro? ¿O todo lo que sube en escena se convierte irremediabilmente en ficción? Biodrama parece ofrecernos algunos elementos útiles encaminados 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 prepara 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 una 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 de la industria del entretenimiento.

Conscientes de que vivimos dentro de una red de relaciones y flujos materiales e inmateriales, Biodrama nos recuerda 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.

Frente a una sociedad del espectáculo, donde la teatralidad ya no es patrimonio de las artes escénicas y donde todo el año es carnaval, la categoría de dramaturgias de lo real supone un intento por describir un gesto

teatral contemporáneo, centrado en la idea de presentar acontecimientos de intimidad contra un representar que resulta, para los tiempos que corren, cada vez más desgastado e insuficiente. Como expresa Nel Diago:

[...] no es cuestión de representar, reproducir, de reconstruir, sino de presentar, producir y construir. Que lo que pase en el escenario, pase de verdad. Crear de verdad algo auténtico. Un teatro que no sólo se ve y se escucha, sino que además se huele, se palpa y hasta se saborea (2012, 208).

En este sentido, pensar sobre el desborde del arte teatral que estas prácticas comulgan, reflexionar sobre los desplazamientos y el colapso de los límites tradicionales de la escena así como indagar hoy en las cualidades de la ficción y de lo real, creemos que constituyen instancias transversales e inevitables de estas prácticas escénicas y que resultan, por tanto, no sólo una posibilidad de encuadre para el fenómeno en sí, sino una oportunidad para profundizar y reflexionar sobre una nueva geografía escénica que estaría delimitándose. Geografía donde las concepciones de actor, espectador y drama y las nociones de conflicto, personaje y dramaturgia, son puestas en cuarentena, desarrollando una identidad en los bordes de la escena, desde donde adquieren un nuevo carácter fronterizo donde se retroalimentan y producen.

## Bibliografía

- Bayer, María. 2006. “‘Ya tuvimos bastante violencia.’ Entrevista a Vivi Tellas”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 28 (septiembre).
- Baudrillard, Jean. 1984. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Diago, Nel. 2012. “Presentación, representación: cuando la realidad se inmiscuye en el teatro”, en *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*, ed. Roger Mirza. Montevideo: Universidad de la República.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, Carol. 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sánchez, José A. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Tellas, Vivi. 2008. "Vidas prestadas". *Diario Página 12*, 24 de agosto, suplemento Radar.
- \_\_\_\_\_. 2011. "La familia es lo primero". Jornadas *La intimidad como espectáculo*. Organizado por Casa América Catalunya, del 22 al Jueves 24 de Marzo, Barcelona.
- Tovar Hernández, Cecilia. 2003. "El significado del concepto de lo real". *Acta Universitaria* 13: pp. 30-34.
- Urraco, Juan Manuel. 2013. "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: una escritura con sede en el cuerpo". Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Weiss, Peter. 1968. "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre" *World Theatre* 17.

Fecha de recepción del artículo: 29 de enero de 2015  
Fecha de recepción de la versión revisada: 20 de agosto de 2015