



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen.

Tesis para optar al título de Actriz

CATALINA OSORIO CERÓN

PROFESOR GUÍA
Mauricio Barría Jara

SANTIAGO DE CHILE
MARZO 2014

*“El no representa la naturaleza.
Crea su propia naturaleza”*

Alexander Tairov.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1 EL CONCEPTO DE TEATRALIDAD EN RELACIÓN A LA IRRUPCIÓN DE LO REAL	15
1.1 Para contextualizar: Relación arte y realidad	16
1.2 Teatralidad y representación	19
1.3 Teatralidad y realismo	23
1.4 Teatralidad e irrupción de lo real	25
1.5 Teatralidad y liminalidad	31
Capítulo 2 ANTECEDENTES DEL BIODRAMA	38
2.1 Teatro documental	40
2.2 Teatro testimonial: elementos biográficos en la escena	46
2.3 Uso del espacio público: espacios liminales	49
2.4 Rimini protokoll: expertos del cotidiano	50
Capítulo 3 PROPUESTA ARTÍSTICA DEL BIODRAMA	57
3.1 Consideraciones del concepto	59
3.2 Operaciones escénicas en el biodrama	63
3.3 Cuerpo vivo en la puesta en escena	71
Capítulo 4 EL TRABAJO DE TEATRO KIMEN DESDE EL BIODRAMA	75
4.1 “ÑI PU TREMEN - Mis Antepasados”	78
4.1.1 Operaciones escénicas y montaje	81
4.2 “Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo”	87
4.2.1 La mezcla entre realidad y ficción	89
4.3 “Galvarino”	93
Conclusiones	99

Bibliografía general	109
Material acompañante	112
Imágenes y fotografías Teatro Kimen soporte CD	

INTRODUCCIÓN

Esta investigación nace a partir del interés que me generaba la *realidad de los cuerpos* en la puesta en escena. En primera instancia, lo que pretendía observar era el trabajo de algunos grupos teatrales surgidos en el contexto carcelario. Me interesaba cómo esos cuerpos cargados de una historia particular operaban en el espacio teatral, si se *colaba* en ese espacio la *huella* de esa historia. Es así como participé como oyente del Primer Simposio de Teatro y Prisión organizado por CoArtre en el año 2010. En esa ocasión se reunieron los directores de varias compañías de teatro carcelario del mundo – entre las que se encontraba el reconocido grupo alemán **aufBruch-** para compartir experiencias, mostrar el trabajo, realizar talleres y fijar líneas de trabajo. Una de las reflexiones que más llamó mi atención era si este tipo de teatro, el carcelario, podría calificarse o no como un trabajo artístico, ya que, el hecho de tener un cuerpo “vivo” en escena, y la realización de talleres teatrales dentro del contexto carcelario, al parecer, dirigía el objetivo de los mismos hacia otro foco. Lo realizado ahí no tendría un fin estético o artístico, sino que se volvía hacia un fin social, de rehabilitación. En ese momento pensé que si tomaba el teatro carcelario como objeto de investigación, tendría que necesariamente, involucrarme con todo el contexto de inserción social que lo rodea y no podría enfocarme en lo que me interesaba: esos *cuerpos reales* y su historia *en* escena; cómo operaban estos elementos en un espacio de *ficción*.

Comencé entonces a realizar una revisión de material que me llevara hacia mi lugar de interés, especialmente algunos textos relacionados con *performance*, ya que, en ella se encontraba algo de ese elemento que me interesaba: acciones *reales*. En la performance existe una intención de eliminar la representación, son acciones que se ejecutan en un espacio determinado y existe como tal al ejecutarse esa acción frente a los espectadores. Al ocupar espacios públicos, podemos decir que la performance *teatraliza* estos lugares al generar un acuerdo entre *actor* y espectador (una de las características

principales de la teatralidad)¹. Al contrario del ejercicio de la performance de *teatralizar* un espacio público, creo que el ejercicio de poner cuerpo *reales* en escena es al contrario, cargar de *realidad* el espacio teatral. En ese sentido, es importante destacar una idea de José Antonio Sánchez, quien se refiere al *cuerpo* como medio ineludible de la relación con lo real².

Por otra parte, es de gran importancia el concepto de *liminalidad*³ para comprender como opera *lo performativo en tanto acción*, ya que la performance es un dispositivo de producción de liminalidad, tomando en cuenta el carácter temporal de este último concepto. Esto quiere decir que no está sujeta a un sentido determinado en términos semióticos, sino que opera desde la **acción en vivo** de un cuerpo en un espacio determinado, y por lo tanto, es la *acción misma y su tiempo* (que se corresponde con el tiempo *real*) lo que conformaría el relato de la performance⁴.

Con todo esto, inferí entonces que ese espacio, el *teatral*, sería de gran interés para esta memoria, ya que, es en él donde se encuentra el problema. El foco entonces, sería la teatralidad que se genera en procedimientos donde existe un carácter *liminal* al permearse el espacio *teatral* con la *realidad*. Existe entonces una motivación de realizar esta memoria para comprender las operaciones artísticas de teatralidades que circulan por espacios *liminales*.

¹ Ideas que subrayan en sus textos presentes en nuestra bibliografía, Oscar Cornago y Josette Feral.

² SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros Pág. 16.

³ Concepto tomado de la antropología social de Víctor Turner que nos permite comprender otras aristas de teatralidades que operan con elementos que están al borde o al *margen* entre la realidad y la ficción.

⁴ BARRÍA, MAURICIO. 2011 ¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video y performance En: BARRÍA, M. & SANFUENTES, FCO. La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile. Santiago. Ediciones Departamento Artes Visuales – CENTIDO, U. de Chile. pp.13-29.

Si tenemos que establecer un precedente para estas operaciones, inevitablemente recordamos el teatro documental y su inserción de materiales provenientes *de la realidad* en escena. Ya en los años 60 Peter Weiss trabaja con material expuesto en escena sin variar su contenido. Hoy en día el testimonio (o documento) llevado a la escena, no queda en el simple relato – escrito o enunciado- de un sujeto que más tarde es interpretado por un actor; lo que vemos hace algún tiempo, es el sujeto mismo haciéndose parte en la escena de dicho testimonio. El que está ahora en escena no es el actor *representado*, sino una persona con su historia real *presentándola*.

Al realizar la búsqueda de material que me permitiera trabajar con ese elemento que era de mi interés (cuerpo *real*), encontré un concepto que lo contenía, y más aún, era lo que lo fundaba: el biodrama. Este concepto, me entregaría antecedentes para indagar en la puesta en escena de *gente real*, personas que no siendo actores o actrices, forman parte del espacio teatral dando a conocer parte de su biografía. Este concepto es utilizado por la argentina Vivi Tellas para inaugurar un ciclo teatral que ella organizó en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires y donde invitó a varios directores teatrales a trabajar con la biografía de una persona argentina *viva*. Posterior a ese ciclo, la directora, da forma a un proyecto teatral llamado *Proyecto Archivos*, donde además de trabajar con la biografía de las personas, son ellas mismas las que ocupan el espacio teatral protagonizando su propia historia, es decir, son *cuerpos reales* puestos en escena no para personificar un rol, sino que se instalan ahí desde la vida *real*. Sus puestas en escena tratan de personas con sus historias reales, y son esas mismas personas las encargadas de mostrarnos esos mundos propios. Dice Tellas: “La zona de los mundos que me interesa es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer

teatro: es lo que yo llamo Umbral Mínimo de Ficción”⁵. Buscar la teatralidad fuera del teatro es la consigna de esta directora. Es en este punto donde el concepto de teatralidad se comienza a complejizar. Si la teatralidad es un espacio donde opera la ficción (Cornago), ¿dónde encontramos la teatralidad en la vida real? Por otra parte - y es esta la pregunta capital de la investigación- esta “teatralidad de la realidad” ¿cómo opera en el escenario teatral? Es ese umbral el que me interesa analizar en este trabajo.

Teniendo este concepto en mente, que me entregaba algunos primeros elementos para tener en cuenta (biografía, testimonio, documento), debía entonces encontrar mi objeto de estudio que me permitiera trabajar en el ámbito de mis intereses: lo *real*, el *cuerpo real* puesto en escena. Al respecto tenemos algunos ejemplos que podemos citar. La directora argentina Lola Arias, después del éxito que tiene con *Mi vida después* (2009), visita nuestro país en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil (2011), para realizar un taller con actores chilenos nacidos durante la dictadura. El resultado de esto es *El año en que nací*, montaje donde vemos la utilización de diversos materiales de la época tales como cintas, fotos, videos, ropas, relatos, revistas y diarios, a través de los cuales se reconstruye la historia de los padres de los actores durante la dictadura de Pinochet. La importancia de esta operación, radica en que esta reconstrucción que se hace en escena de la historia de un Chile muy reciente, es a través de los propios recuerdos y documentos de los actores. Otro grupo que viene desarrollando hace algún tiempo un trabajo con características similares, son los alemanes de Rimini Protokoll. En sus creaciones ponen en escena ciudadanos reales que enmarcados en determinados campos temáticos (fracaso, moral, traición, guerra) son puestos en escena de acuerdo a sus actividades que desempeñan en la realidad. Suelen ser experiencias concretas,

⁵En entrevista realizada por Por Carol Martin Ph.D. Associate Professor of Drama, Department of Drama. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/sec.html> [consultada el 13 de noviembre de 2013]

funciones sociales o cierta postura hacia sí mismo lo que los convierte en idóneos para un proyecto. Los protagonistas (*expertos*, concepto que acuña el grupo) no deben medirse con la vara de lo que no saben hacer (precisamente actuar) sino de lo que origina su presencia en escena⁶.

Es así como llegué a Teatro Kimen, compañía chilena que en 2009 presentó su primer trabajo *Ñi pu tremen: Mis antepasados* (2008) en el Departamento de Teatro de nuestra universidad y que ganó el Premio Eugenio Guzmán a mejor dirección ese mismo año. En el trabajo de esa compañía existía ese elemento que era de mi interés y que en un primer momento busqué en el teatro carcelario. La base del trabajo de Teatro Kimen es el testimonio biográfico de sus protagonistas expuesto por ellas mismas desde el espacio teatral. A través de sus trabajos *Ñi Pu Tremen* (2008), *Territorio Descuajado* (2011) y *Galvarino* (2012) han instalado esta problemática entre *realidad* y *puesta en escena*, poniendo en el espacio *de la ficción* mujeres mapuche que nos cuentan sus historias; “es la presentación de cuerpos que no actúan, sólo se instalan y narran parte de sus vida”⁷. Esas mujeres no estaban personificando rol alguno, sino que se instalaban en el espacio teatral (*espacio de la ficción*) desde su *realidad*. Sus cuerpos tienen *huellas* de su historia *real*, actúan como testimonio *viviente* de lo que relatan y lo comparten al espectador.

Lo que en un principio me era interesante en el teatro carcelario, el ver esos cuerpos vivos en escena y cómo las huellas de esos cuerpos *reales* se colaban en la ficción de un montaje teatral, lo encuentro en el trabajo de esta compañía, donde lo artístico no pasa a un segundo plano sino que se vuelve parte de la

⁶ VERLAG A. & MALZACHER, F. 2007. Dramaturgias de la asistencia y la desestabilización. La historia de RIMINI PROTOKOLL. [En línea] http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3467.html [consultada el 13 de noviembre de 2013]

⁷ Teatro Kimen. [en línea] <http://www.proyektokimen.cl/page4/page14/page14.html> [consultada el 13 de noviembre de 2013]

búsqueda total del trabajo. Lo importante aquí es la puesta en escena de cuerpos que *no actúan*.

Escojo el trabajo de esta compañía para analizar, a partir del concepto de biodrama, esos lugares donde operan espacios liminales que vienen a complejizar el concepto de teatralidad. La idea principal es plantear la posibilidad de observar el trabajo de Teatro Kimen desde la óptica del biodrama, a partir de los elementos que tienen en común. Desde este planteamiento, nace la pregunta por cómo operan estos elementos *de la vida real* en el *espacio teatral*, es decir, qué sucede cuando la realidad aparece en escena, aparentemente, sin mediación.

La relación de la ficción con la realidad, es el punto de partida para comenzar a trabajar, es por eso que iniciamos esta memoria con una revisión de esta relación y el contexto artístico en que surge la *irrupción de lo real* en escena y cómo esta viene a cuestionar los conceptos fundamentales del teatro. Este concepto fue clave para comprender cómo se comienza a intervenir la escena con elementos que provienen directamente de la realidad. José Antonio Sánchez califica este hecho como una *fractura*⁸ en el desarrollo tradicional del teatro que cuestiona entonces los parámetros con que hasta ese momento se concebía el arte teatral. Posterior a esto, abordamos los conceptos de *teatralidad* y *liminalidad* en relación a la *irrupción de lo real* para establecerlo como un punto de inicio que enfoque nuestro trabajo *en el espacio teatral*.

Este punto de inicio donde vinculamos *irrupción de lo real* a *teatralidad* y *liminalidad* –que nos entrega el concepto de *teatralidades liminales*⁹– nos obliga

⁸ Citando a Maryvonne Saison, quien se refiere a la inclusión de no actores en el espacio teatral como “efraction”. SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros Pág... 139

⁹ Acuñando el título del texto de Ileana Diéguez presente en nuestra bibliografía.

a hacer una revisión de posibles antecedentes del biodrama, es decir, teatralidades donde *irrumpe lo real* (realidad) en escena a través de diferentes operaciones. El teatro documento, el teatro testimonial, el arte relacional, son algunos de los antecedentes que revisamos para establecer nuestra línea de análisis. Con todo esto, podemos entonces conocer las definiciones y consideraciones del concepto biodrama.

Lo que me interesa del concepto, al plantearlo como una posibilidad para observar otros trabajos de características liminales y/o documentales, es extraer algunos elementos que me sirvan de criterio para analizar el trabajo de Teatro Kimen. Es importante destacar que la propuesta no consiste en “clasificar” el trabajo de la compañía chilena bajo un concepto determinado, sino más bien, analizar sus operaciones escénicas a través de una propuesta artística que utiliza elementos similares y que, por lo tanto, se presenta como un precedente posible de analizar comparativamente.

Para esto propongo una revisión del trabajo de la compañía, analizando cada uno de sus montajes, los elementos que los componen y las operaciones escénicas que dan forma a su lenguaje. En este desglose que presento, establezco las similitudes con el biodrama y también aparecen algunas diferencias que son pertinentes de mencionar, a favor del análisis del trabajo de Teatro Kimen. Es importante mencionar que Paula González, directora de la compañía chilena, nombra su trabajo como teatro documental (ficción-documental en el caso del segundo y documental ficcionado en el tercero), al igual que la directora argentina Vivi Tellas. Ambas identifican al teatro documental como un precedente entendiendo esos cuerpos *reales* como *documentos vivientes* que de alguna manera rescatan un saber, una experiencia. En el caso del biodrama, esta idea aparece más clara, ya que su directora trabaja desde la premisa que todos somos un *archivo* de imágenes,

experiencias, textos, saberes¹⁰. En el trabajo de Teatro Kimen, se identifica a estas mujeres mapuche como portadoras de la memoria de su pueblo, por lo tanto el espacio teatral se vuelve un espacio de *rescate*. Este gesto, es de una tremenda importancia política, ya que, a través del espacio teatral se intenta entregarles la palabra¹¹ abriendo un espacio cotidiano que constituye la historia de un pueblo. Es en este sentido que su directora, concibe el espacio teatral como un lugar estético-político, donde se busca dar un espacio (el teatral) para rescatar parte del patrimonio inmaterial de la comunidad, como una especie de documento *viviente*. Podemos decir entonces que nuestro punto de partida está, en este elemento, en la concepción de las personas como documentos o archivos de diversas experiencias y, por lo tanto posibles de instalarlas en el espacio teatral. Son experiencias que además, desde la puesta en escena del espacio cotidiano, reflejan problemáticas sociales y de esa manera también son parte del relato de un país.

Creo que esta memoria realiza algunos aportes significativos en el área de análisis teatral. En primer lugar, se trata de la primera tesis que analiza el trabajo del grupo chileno, que con tres montajes ha dado cuenta de su continuidad y particularidad, y por lo tanto, este trabajo da cuenta de cómo se ha ido complejizando con el tiempo el desarrollo de su lenguaje. En segundo lugar, el foco de análisis actual nos permite hacer una revisión de conceptos fundamentales, a través de un trabajo que nace de un grupo joven que reflexiona entorno a la teatralidad, desde el ejercicio de la misma. De ahí surge la importancia de esta memoria, al analizar el desarrollo de una compañía que constantemente se pregunta sobre la relación del *espacio teatral* con la *realidad*, entendiendo el arte como un gesto político que aporta significativamente a la memoria de un país.

¹⁰ Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 13 de noviembre de 2013]

¹¹ Teatro Kimen [en línea] www.proyektokimen.cl [visitada el 23 de noviembre de 2013]

CAPÍTULO 1

EL CONCEPTO DE TEATRALIDAD EN RELACIÓN A LA IRRUPCIÓN DE LO REAL

Lo que pretendemos realizar en este capítulo, es una revisión del concepto de teatralidad en relación a la *irrupción de lo real*. Esta relación que establecemos entre ambos conceptos, nace a partir del interés por analizar teatralidades donde la irrupción de lo real está presente. Ahora necesitamos comprender qué es y cómo nace el concepto de irrupción de lo real. Para esto, comenzaremos con una pequeña contextualización del momento en que la relación entre arte y realidad comenzó a tener mayores cuestionamientos, para posteriormente incorporar conceptos importantes en nuestra investigación como realismo, ficción, representación, mimesis, liminalidad.

Para contextualizar: Relación arte y realidad

La irrupción de lo real aparece como una *fractura*¹² en el desarrollo tradicional del teatro –y del arte en general- y viene a cuestionar los conceptos fundamentales de este.

Esta fractura, surge como consecuencia de un largo período de desarrollo y evolución del arte, que tiene como eje central la crisis de la relación de este con la realidad. Podemos decir que este período comienza a desarrollarse a fines del siglo XIX con la aparición del cine y la fotografía, momento que conocemos como *crisis de la representación*. La *captura de la realidad*, en unos pocos segundos, y por un proceso que el individuo como creador no tiene participación directa más que presionar un botón, pone en crisis la relación del arte con la realidad. “La fotografía se convierte entonces, en un criterio de realidad absoluta utilizado por científicos, historiadores y artistas”¹³ que anima la intención de representar una realidad objetiva. En este contexto se desarrolla

¹² SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros. Pág.139 El autor cita a Maryvonne Saison, quien se refiere a la inclusión de no actores en el espacio teatral como “efraction”.

¹³ óp. Cit. Pág. 25.

el realismo, que respondiendo al contexto de pensamiento materialista, surge como un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación¹⁴, que se manifiesta tanto en la literatura, la pintura y en el teatro de la época. Uno de los representantes más destacados de este período es André Antoine, quien renuncia al estilo declamatorio de los actores y opta por lo concreto, lo simple y lo conciso en gestos, además de recurrir a la introducción de elementos reales y reproducciones exactas de los espacios que representaba, dejando de lado los decorados y escenografías de cartón. Lo que se pretendía con este *realismo fotográfico* era anular los elementos que delatan la ficción. El director del importante Teatro de Arte de Moscú, Stanislavsky, también propone este camino de lograr representar una realidad objetiva, a través de la documentación histórica y el exceso del detalle. Sin embargo, muy pronto se encuentra con el problema de la verosimilitud de la representación: si bien era posible representar escenográficamente espacios “reales”, era imposible hacerlo con las emociones y los procesos síquicos de la vida misma. El problema se traslada entonces, no a la copia científica de la realidad, sino al *efecto de realidad* que puede contener la puesta en escena para representarla. La reflexión de los artistas de la época se vuelve hacia la materialidad misma de la obra de arte; conscientes de nuevos medios de reproducción, se vieron en la necesidad de redefinir sus intentos de representar una realidad que aún, intentaba no evidenciar la ficción. Estos intentos, sin embargo, no prosperan debido al alto grado de complejidad que significaba la representación de la realidad en el arte, en comparación con los medios tecnológicos de reproducción que aparecen en el periodo. Es así como el arte, intenta redefinirse volcando su reflexión hacia sus propios límites, tanto en el contenido como en la forma. La forma ahora es parte del contenido, por lo tanto, se vuelve también discurso. Es el periodo que conocemos como *vanguardias estéticas*.

¹⁴ óp. Cit. Pág. 21.

Desde las vanguardias en adelante, podemos reconocer un proceso en donde el arte, y por supuesto el teatro, intentan redefinirse. Surgen entonces, diversos movimientos que cuestionan los paradigmas predominantes hasta el momento. Por sobre todo, se cuestiona el sentido del arte, su relación con el mundo real, con la *realidad*.

Como consecuencia de este proceso iniciado por las vanguardias, se instala en el arte lo que José Antonio Sánchez denomina *conciencia de pérdida de lo real*. La realidad ya no es un referente directo para la representación y el arte se vuelca sobre sí mismo, se vuelve abstracto. Lo real, sólo reaparece con la conciencia del límite entre realidad y ficción. “Cuando esa conciencia es volcada en la puesta en escena, hablamos de irrupción de lo real. Es lo que de alguna manera intenta Brecht al hacer evidente la representación, Meyerhold con la visibilidad de la materialidad del teatro”¹⁵ y Artaud con la conciencia del cuerpo real y vivo del actor en escena y de la realidad de la acción que en ella ocurría. Podemos decir que esta conciencia del límite entre realidad y ficción, lo que pretende es establecer una diferencia entre ambas, es decir, el espacio de ficción no pretende ser un espacio donde se imite la realidad; al contrario de lo que pretendía el realismo del siglo XIX. La idea de mirar la escena a través del agujero de una puerta, que se instalaba a través del gran detalle de la escenografía, de los vestuarios, etc. ya no era representativa de esta conciencia. Con los distintos periodos y estilos que se fueron desarrollando en el teatro, a partir de la irrupción de los medios técnicos que desafiaron su capacidad de representar lo real, también fue cambiando su relación con la ficción.

Con esta conciencia que se desarrolla entre el límite de lo real y la ficción, conciencia que pretendía no cerrar el arte sobre sus propios límites, sino a partir

¹⁵ óp. Cit. Pág. 97

de ella, abrirse hacia nuevas reflexiones y posibilidades, se comienza a instalar poco a poco una radicalización de la puesta en escena. Si antes, con el realismo, el texto predominaba todas las decisiones que se tomaban desde y para la escena, ahora los elementos que se utilizaban, no eran necesariamente textos escritos por dramaturgos, cualquier material podía servir como elemento de la puesta en escena. “Lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron las textualidades escénicas vanguardistas”¹⁶, radicalizando los límites difusos que se comenzaron a desarrollar desde inicios del siglo XX, entre el arte y la realidad.

La irrupción de lo real, se instala entonces, como un quiebre en el arte representativo y como una posibilidad de reflexión en torno a la materialidad de las artes y su relación con la realidad, obligando a los artistas del siglo XX a cuestionarse los paradigmas que hasta entonces predominaban en su trabajo creativo.

Teatralidad y Representación.

La irrupción de lo real en el arte pone el concepto de teatralidad en un lugar importante de este trabajo, al ampliar el campo de análisis del mismo. Esto es de nuestro especial interés, ya que pretendemos comprender el concepto de teatralidad para analizar teatralidades que contienen elementos de irrupción de lo real. Es por esto que nos parece importante revisar el vínculo entre teatralidad y representación, ya que este último concepto es especialmente cuestionado con la aparición de lo real en la escena. En este sentido, es interesante lo que nos propone Oscar Cornago al diferenciar ambos conceptos. Según el autor, uno de los elementos que define la teatralidad, es su

¹⁶ DIEGUEZ, ILEANA. 2007. *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel. Pág. 15

implicancia con el fenómeno de la representación, es decir, con la dinámica del engaño o fingimiento¹⁷ que debe hacerse visible para que la teatralidad tome lugar. Esta es la diferencia principal, dice Cornago, entre teatralidad y representación. La representación intenta anular los elementos que delatan la ficción. Tal como lo intentaron los realistas de fines del siglo XIX y principios del XX apelando a la construcción de una realidad objetiva. La teatralidad, en cambio, hace visible los elementos que *encubren* un objeto generando una distancia entre estos elementos y el objeto encubierto. El autor citado explica esto con el ejemplo de un hombre travestido: los elementos que utiliza para vestirse de mujer se vuelven teatrales sólo si se hace evidente que bajo ellos, en realidad, hay un hombre, de lo contrario, él estaría *representando* una mujer. De la mano a esta característica de la teatralidad, Cornago agrega la *mirada del otro* como elemento constitutivo de esta. Si la visibilidad de la representación es fundamental en el efecto de teatralidad, esta develación no tendría sentido sin la mirada de un espectador. Los elementos de la representación sólo cobran sentido *teatral* a través de la mirada de un espectador consciente del *juego*. Esto devela el carácter procesual de la teatralidad; sólo se desarrolla mientras existe la mirada del otro. Es el otro, el espectador, que con su presencia desencadena el efecto de teatralidad. Esta relación entre un objeto observado y un espectador, también es rescatada por Josette Feral, quién asegura que la teatralidad no puede definirse como una categoría, es decir, no se encuentra en el objeto, sino que en el ojo del espectador¹⁸.

La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor

¹⁷ CORNAGO, OSCAR. 2005. *¿Qué es la teatralidad?: Paradigmas estéticos de la modernidad*. [en línea] Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo N° 1-agosto. <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

¹⁸ FÉRAL, JOSETTE. 2003. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires Pág. Pág.17

o menor medida¹⁹. Esta diferencia que instala Cornágo entre el concepto de representación y el de teatralidad, instala una cuestión fundamental para comprender las diversas formas de teatro y enfocar el estudio de las mismas. El autor propone una distancia entre ambos conceptos, es decir, la teatralidad opera como tal cuando existe un espectador que observa un sujeto que, a su vez, es consciente de ser observado. Este juego nos permite observar dos planos: un plano que *se oculta* y otro que *se muestra*. En el ejemplo del travesti, la distancia abierta entre ese ser-hombre (que aparentemente se oculta) hasta el ser-mujer (que se muestra) es la que permite iluminar el proceso de representación que está teniendo lugar²⁰. En esta distancia es donde se despliega la teatralidad separándose de la representación.

En este sentido, es interesante lo que nos propone Feral. Siempre que haya una conciencia de un espacio de representación, existirá una distancia de éste con la realidad, por lo tanto la teatralidad tendrá lugar para desplegarse en todo los casos donde exista un acuerdo entre un espectador y un actor, entre un observador y un sujeto consiente de ser observado. El punto que deseamos enfatizar, es que la teatralidad en tanto proceso, se despliega sobre un espacio *otro*. Si no existe una conciencia de un espacio de representación, no puede tener lugar la teatralidad.

“La condición de la teatralidad sería la identificación o la creación de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un

¹⁹ CORNAGO, OSCAR. 2005. *¿Qué es la teatralidad?: Paradigmas estéticos de la modernidad*. [en línea] Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo N° 1-agosto. <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

²⁰ Op. Cit.

adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad” (Feral 2003: 95).

Para ejemplificar esto, la autora propone el ejemplo del teatro invisible de Augusto Boal: existe una conciencia de representación por parte de los actores, pero no así del espectador, por lo tanto este no es capaz de semiotizar los elementos de la representación y por ende no se despliega el proceso teatral. El espectador inscribe lo que ve en el espacio de la realidad. Podemos decir entonces, que la teatralidad instala un margen entre lo cotidiano y ese espacio *otro*, y además está condicionada por la mirada del espectador. Es él quien le atribuye los elementos teatrales a esa alteridad.

Esta precisión de los conceptos de teatralidad y representación nos permite enfocarnos en cuáles son las operaciones que diferencian una teatralidad de otra. Es decir, el foco del estudio de una puesta en escena no estaría ya en la representación sino, en cuáles son los significantes elegidos para llevar a cabo el mecanismo teatral. Para comprender entonces el camino que venimos siguiendo en la revisión de estos conceptos, podemos decir que la necesidad de no evidenciar la representación y de crear esa realidad objetiva que pretendía el realismo, se ve mermada con la irrupción de lo real. Cabe preguntarnos entonces, más allá del contexto histórico que hemos revisado someramente ¿de qué manera se relaciona la irrupción de lo real con la teatralidad? O más específicamente ¿cuáles son las operaciones teatrales que dan cabida a la irrupción de lo real en la puesta en escena?

Teatralidad y realismo

Para responder estas preguntas que nos hemos planteado, debemos comprender primero la relación que existe entre el realismo y el concepto central del presente capítulo: la teatralidad. Esto, porque el realismo responde a cierta *teatralidad* que proviene de la realidad, es decir, los elementos que lo fundan están inscritos en ella.

El realismo tuvo su antecesor en la novela naturalista del siglo XIX, quién tuvo a Zola como su principal exponente. El naturalismo se definió como el movimiento que se complacía en ostentar el arte crudo, amargo y pesimista²¹, y que tenía por objetivo principal establecer o relatar una realidad objetiva, un punto de vista único de ésta que se sustentaba en la objetividad que entregaba la ciencia. Conocidas son las novelas de Zola donde relata con detalles las situaciones que envuelven a los personajes, desde el punto de vista de sus cuerpos más de que de sus emociones o pensamientos. De esta objetividad cruda del naturalismo se comienza a desarrollar la intención del realismo de plasmar en escena una perfecta ilusión de realidad, a través del mobiliario, utensilios, armas, decoraciones etc. Esta fue la tarea del conde de Meiningen, quien a través de su compañía teatral pretende “crear un nuevo arte escénico mediante el cuidado del conjunto y la perfecta fidelidad a la interpretación de los textos”²². Es interesante este periodo, ya que con estas intenciones artísticas se comienza a tener una conciencia del “conjunto”, es decir, de la puesta en escena como una unidad donde todos los elementos eran parte importante del *mundo real* que se quería representar. Esta visión del conjunto de la puesta en escena en su totalidad, es la que resalta la importancia del director teatral; su función se comparaba, según Antoine, a la función de las descripciones en una

²¹ D'AMICO, SILVIO. 1961. Historia del teatro dramático. Tomo III. México, UTEHA. pág. 169

²² Óp. Cit. pág. 172

novela²³. Para Antoine, todo debía ser verdadero, las paredes, las puertas, las ventanas, la sopa, etc; se realiza el ejercicio de transportar materialmente la realidad de la vida a la escena. Además de esto, se pretende terminar con los viejos sistemas de actuación y se centran los conflictos en el carácter de los personajes. Basado en el naturalismo, Antoine pretende crear un arte nuevo donde el movimiento naciera de la vida²⁴, dejando atrás la recitación y el artificio del teatro anterior.

Podemos decir que lo que diferencia al naturalismo del realismo, es que este último no se centra específicamente en los aspectos más crudos y científicamente objetivos de la vida, sino que pretende dar perfecta *ilusión de la realidad*. El ejemplo más representativo de esto, es el Teatro de Arte de Moscú de Stanislavsky. Con el trabajo de este grupo, se consolida la figura del director teatral, elevando el teatro a la categoría de arte. Stanislavsky deja atrás el naturalismo simple y comienza a trabajar sobre un realismo singular, idealizado, con una atmosfera particular, llena de significado²⁵.

Lo que nos interesa de este tipo de teatralidad, es que todos los elementos que constituyen esta ilusión provienen de la realidad misma. En este sentido, es interesante introducirnos en lo que nos propone Josette Feral en relación a la distinción entre real, realidad y ficción. Feral identifica lo real como *lo que sucede* y la realidad como *lo que no es ficción*²⁶. El teatro como tal, estaría inscrito dentro de la realidad porque habla de los cuerpos de los actores, trata de los objetos, es decir, los elementos que están puestos en él, son posibles de ser identificados en la realidad. Pero, a la vez, está fuera de la realidad porque

²³ SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 1999. *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Ediciones Akal. pág. 8

²⁴ D'AMICO, SILVIO. 1961. *Historia del teatro dramático*. Tomo III. México, UTEHA. pág. 171

²⁵ D'AMICO, SILVIO. 1961. *Historia del teatro dramático*. Tomo IV. México, UTEHA. pág. 3

²⁶ FÉRAL, JOSETTE. 2003. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires. Pág. 31

lo que crea, es un mundo de ficción. Lo interesante y lo problemático según Feral, es que cuando se establece el vínculo entre teatro y realidad aparece la noción de mimesis asociada a la de representación y viceversa. Debemos recordar que la mimesis se refiere a una traducción o deconstrucción de la realidad, no al sentido primero de una imitación. Entendemos entonces, que toda representación teatral es una traducción de la realidad, es decir, opera con determinados elementos y crea un espacio de ficción donde es factible que opere una determinada teatralidad.

Lo que nos interesa destacar en este vínculo que pretendemos establecer entre el realismo y la teatralidad, es que el realismo vuelca el ejercicio de su teatralidad hacia la intención de crear la absoluta ilusión de la realidad. Por lo tanto, estaríamos frente a un ejercicio ejemplar de representación, el que intenta anular la evidencia de la ficción. Aquí, la distancia entre el objeto encubierto y los elementos que lo encubren, está sólo en la conciencia que tiene el espectador de estar frente a una ficción. De esto se trata la teatralidad del realismo, de minimizar al máximo esa distancia para invitar al espectador al espacio de la ilusión.

Teatralidad e irrupción de lo real

Sin embargo, a principios del siglo XX y como respuesta al realismo, comienzan a aparecer algunos elementos que van dando forma a lo que llamamos irrupción de lo real. Es importante para que esto suceda la conciencia de que el espacio de la representación ya no podía imitar la realidad, sino que debía crear su propia naturaleza. El objetivo se vuelca entonces hacia la puesta en escena, ya que a través de ella se quiere hacer participar al espectador de esa conciencia. Con esta finalidad, se comienzan a llevar al espacio de

representación elementos que provenían de la realidad, como el documento o el testimonio. Un pedazo de la realidad se vuelca efectivamente a la escena.

En los años 60´ Peter Weiss trabaja con material de esta índole:

“expedientes, actas, cartas, (...) entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, (...) fotografías, (...) y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación” (Weiss 1976: 99)

Es esto lo que define al *Teatro-Documento* como un teatro de información, donde el material es expuesto sin variar su contenido. La fuente principal de este tipo de teatro, es la documentación minuciosa a través de fotografías, periódicos, cartas, videos, etc. Junto con esto, aparece el elemento fundamental del teatro de Brecht, el *extrañamiento*; la función principal de este concepto en la puesta, era precisamente recordar al espectador que estaba frente a una obra de teatro. Existía entonces una distancia, una separación entre la realidad y la ficción; no se pretendía imitar la realidad, hacer una copia detallada para instalarla como un criterio de verdad, sino, se pretendía hacer entender al espectador que se encontraba frente a una ficción y a través de esa toma de conciencia, el teatro político pretendía mostrar cómo existía una *realidad* – afuera, real- que era posible ser modificada.

Hoy en día el testimonio (o documento) llevado a la escena, no queda en el simple relato –escrito o enunciado- de un sujeto que más tarde es interpretado por un actor; lo que vemos hace ya algún tiempo, es el sujeto mismo haciéndose parte en la escena de dicho testimonio. El que está ahora en escena no es el actor *representado*, sino una persona con su historia real *presentándola*. Podemos decir entonces, que aquí aparece *un real* en la escena

que es concreto. La particularidad de una persona es la materia prima extraída directamente de la realidad.

Este elemento (el cuerpo *real* en escena) nos invita a cuestionarnos sobre el carácter de *engaño* o *fingimiento* que propone Cornago como uno de los elementos constitutivos de la teatralidad. Si la representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones en mayor o menor medida ¿cuál es la distancia entre representación y teatralidad en los trabajos donde *irrumpe lo real*? ¿Qué es lo que se *oculta* y qué lo que se *muestra*?

Hoy en día, y desde algún tiempo existen grupos o compañías teatrales que se han dedicado a trabajar con estas teatralidades *de la realidad*. Al respecto tenemos algunos ejemplos que podemos citar. Lola Arias, después del éxito que tiene con *Mi vida después* (2009), visita nuestro país en el marco del Festival Internacional Santiago a Mil (2011), para realizar un taller con actores chilenos nacidos durante la dictadura. El resultado de esto es *El año en que nací*, donde vemos la utilización de diversos materiales de la época tales como cintas, fotos, videos, ropas, relatos, revistas y diarios, a través de los cuales se reconstruye la historia de sus padres durante la dictadura de Pinochet. La importancia de esta operación, radica en que esta reconstrucción que se hace en escena de la historia de un Chile muy reciente, es a través de los propios recuerdos y documentos de los actores.

Otro grupo que viene desarrollando hace algún tiempo un trabajo con características similares, son los alemanes de Rimini Protokoll. En sus creaciones ponen en escena ciudadanos reales que enmarcados en determinados campos temáticos (fracaso, moral, traición, guerra) son puestos en escena de acuerdo a sus actividades que desempeñan en la realidad.

Suelen ser experiencias concretas, funciones sociales o cierta postura hacia sí mismo lo que los convierte en idóneos para un proyecto. Los protagonistas (*expertos del cotidiano*, concepto que acuña el grupo) no deben medirse con la vara de lo que no saben hacer (precisamente, actuar) sino de lo que origina su presencia en escena.²⁷ Es interesante, en lo respecta a nuestro trabajo, observar estas nuevas formas de teatro que incorporan elementos que a principios del siglo XX no se utilizaban en el teatro, desplazando con esto al texto dramático de su sitio protagónico.

Un nombre importante en los estudios teatrales actuales, y que se ha dedicado a estudiar las *nuevas formas de teatro* (a partir de la década del 70) es el alemán Hans Thies Lehmann, quién propone como teatro posdramático, aquel donde el actor ya no es considerado como un representante o portador de sentido, si no que da su sustancia y su signo físico potencial²⁸ al servicio del presente de la escena. En la introducción de su publicación ***El teatro posdramático*** ya hace mención a la diferencia que pretende instalar entre este y el teatro dramático: en este último las categorías de *la imitación* y de *la acción*, aún la pertenencia automática de las dos, ocupan un lugar primordial²⁹. La imitación entendida como representación del mundo real. El teatro dramático se propone instaurar un cosmos ficticio y mostrar los planos que *significan el mundo* como los planos que más bien *representan el mundo*³⁰. Podemos decir entonces, que todo el aparataje y efectos del teatro *realista*, operaban en función de la representación de un *mundo objetivo* y no en función de los

²⁷ VERLAG A. & MALZACHER, F. 2007 DRAMATURGIAS DE LA ASISTENCIA Y LA DESESTABILIZACIÓN La historia de RIMINI PROTOKOLL [en línea] http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3467.html

²⁸ DIEGUEZ, ILEANA. 2007. *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel. Pág. 44.

²⁹ HANS-THIES LEHMANN. 2010. *El teatro posdramático: una introducción*. Traducción de Paula Riva (Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania) [en línea] Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo N° 12- diciembre. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html> Pág. 9

³⁰ Op. cit. Pág. 10

significantes que se pretendían poner en escena para configurar una teatralidad particular. Uno de los elementos primordiales en el teatro dramático y que forma parte de esta intención de imitación es el *texto dramático*. El texto es el principal motor de la representación, en él están plasmadas las ideas y situaciones que posteriormente se representan. En el teatro de la época moderna, la representación no es generalmente más que declamación e ilustración del drama escrito. Aún cuando la música y las coreografías se unen o dominan, el *texto* sigue siendo decisivo en el sentido de una *totalidad* narrativa y cerebral fácil de captar³¹. Sin embargo, en el *nuevo teatro*-que el autor sitúa desde los años 70, la supremacía del texto dramático comienza a tomar un segundo plano, o más bien pasa a ser un elemento más de la *materialidad* de la *puesta en escena*. Este concepto será importante para comprender esta “visión de conjunto” que, como vimos anteriormente, surge con Stanislavsky, y que permite estudiar de forma más minuciosa, los elementos que componen el fenómeno teatral.

La *puesta en escena* como concepto, es de vital importancia apareciendo muy temprano en el siglo XVII con Goethe, pero que se desarrolla sólo en el siglo XX con la aparición de los estudios teatrales; la puesta en escena no es un objeto estático, sino *dinámico* y *transitorio* que sólo existe mientras ocurre, es decir, que se constituye y experimenta por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “ponerse en escena”. Esta idea da cuenta de la importancia que comienza a adquirir para el quehacer teatral la conciencia de los materiales elegidos para la puesta en escena. Volviendo al ejemplo del teatro realista, este *ponía en escena* todos los elementos necesarios para hacer posible la ilusión de *representar la realidad*. Sin embargo, a mediados del siglo XX, tal ilusión se desvanecía, y en cambio, la conciencia de la materialidad de

³¹ Óp. Cit. Pág. 9

la puesta en escena los lleva a reflexionar sobre los límites de la misma. El texto entonces, tal como señala Lehmann, pasa a conformar un elemento más de la *materialidad* de la escena y es esta la que se vuelve al centro de la reflexión de los creadores teatrales. Un ejemplo importante de esto es el trabajo del Living Theatre en los años sesenta, quienes con el objetivo de despojarse del teatro representativo, reflexionan sobre los límites de la puesta en escena misma.

Como mencionamos anteriormente, los elementos que se comienzan a poner en escena de un tiempo a esta parte, contienen un alto grado de *realidad*, es decir, existen, previa y posteriormente, a la puesta en escena. No existen sólo como elementos objetivos de una realidad en un soporte concreto (como un documento, una carta, una noticia, una foto, una imagen, un video, etc.), sino que además se teatralizan en la puesta en escena desde su calidad de *objetos reales* (que provienen de la realidad). Con esto, nos referimos, específicamente a los *cuerpos vivos* que son *puestos en escena*, como por ejemplo el trabajo antes mencionado de Lola Arias. Esta operación, es un ejemplo de cómo la irrupción de lo real se vincula con un tipo determinado de teatralidad que elige poner en escena ciertos elementos que remiten y existen en la realidad, independiente de la puesta en escena. Los cuerpos e historias de esos actores son reales y concretos independiente de la existencia de ese montaje. Los actores se *representan* a si mismos; es decir, hay una operación de teatralización de ciertos *elementos reales* que sirven al montaje, en función de lo que se quiere contar (que en este caso tiene que ver con la dictadura). Podemos decir entonces, que existe una teatralización (performática) de los cuerpos, de las historias reales. No es sólo elegir un significante y teatralizarlo al ponerlo en escena, sino que este significante elegido proviene de la realidad, por lo tanto se *teatralizan* sus cuerpos, sus historias.

Estas operaciones teatrales las revisaremos con más detalle en capítulos posteriores, lo que nos interesa ahora es puntualizar el concepto de teatralidad en relación a la irrupción de lo real y cómo este vínculo opera en la puesta en escena. Para esto debemos invitar a otro concepto que nos dará luces de estos espacios fronterizos entre la realidad y la representación. Me refiero al concepto de *liminalidad*.

Teatralidad y liminalidad

El concepto liminalidad proviene del latín *limen* que quiere decir *umbral*. Víctor Turner desarrolla dicho concepto desde el campo de las ciencias sociales, a través del estudio de rituales en distintos grupos indígenas. El punto de partida para Turner es lo desarrollado por Arnold Van Gennep en relación a la fase liminal de los *ritos de passage*. El mismo Van Gennep los definió como “ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad”³². Señala Turner, citando a Gennep, que estos ritos constan de tres etapas o fases: *separación, margen y agregación*. Estas etapas deben ser entendidas como constitutivas de un ritual donde un individuo o grupo pasa de una condición a otra en la realización misma de dicho ritual (por ejemplo el rito que cita Turner de los ndembu de Zambia, donde se “traspasa” el mando de la tribu de un hombre a otro). Es decir, son etapas que conforman una transición de un estado del sujeto (sea individuo o colectivo) a otro, sin tener un lugar o posición mientras el rito ocurre.

“Estos sujetos liminales, (*personae* liminales o “gentes del umbral”) tienen atributos ambiguos, ya que, esta condición y

³² TURNER, VICTOR. 1988. Liminalidad y communitas En: El proceso ritual: estructura y antiestructura. Madrid, Taurus. pág. 101.

estas personas liminales eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural (...) en cuanto tales, sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales” (Turner 1988: 102)

No podemos entender el concepto de liminalidad sin referirnos a la *communitas*, modalidad de relación social que surge durante el período liminal y que se define por su falta de estructura y la igualdad de status de sus individuos que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual³³. Turner afirma que la *communitas* sólo puede existir ahí donde no hay estructura social, aunque precisamente necesita de ella para que se haga patente o accesible a través de su yuxtaposición o hibridación con aspectos de la estructura social³⁴. Para ejemplificar esta modalidad de interacción social antiestructural, Turner recurre a la existencia de comunidades hippies en los años 60, las antiguas comunidades franciscanas o los *harijans* de Gandhi, todos grupos estructuralmente inferiores o *marginales*, que se diferencian de la estructura social pero están en relación a ella, ya sea negándola o rechazándola. Dice Ileana Diéguez que en todos estos casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia en límite, portadora de cambio propositora de umbrales transformadores³⁵. Justamente es esa dimensión del concepto la que nos interesa abordar; cómo esta condición liminal nos entrega otras aristas para analizar teatralidades que operan con elementos que están al borde o al *margen* entre la realidad y la ficción. En este sentido, es de nuestro

³³ Óp. Cit. pág. 103

³⁴ Óp. Cit. pág. 133

³⁵ DIEGUEZ, ILEANA. 2007. Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel. pág.39

interés la reflexión de Diéguez en relación a la figura del “ente liminal” (o gentes del umbral) que plantea Turner; la autora enfatiza el interés por esta figura como expresión del *estado fronterizo* de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como también la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad³⁶. Si bien esta apreciación la autora la vincula a acciones performáticas en un contexto político y no precisamente al análisis de la puesta en escena, nos interesa por lo que nombra como expresión del estado fronterizo que desarrolla estrategias artísticas que se despliegan en determinados contextos; estas estrategias tendrían un carácter *liminal* ya que, operan con elementos que provienen de la teatralidad pero se instalan en espacios públicos, se teatralizan estos espacios generándose una situación de *margin*, o más bien de difuminación de estos. En este sentido, el concepto de performance es de nuestro interés, en tanto entrega posibilidades para entender las teatralidades que aquí hemos ejemplificado y nos proponemos estudiar.

En los años sesenta las intervenciones de artistas plásticos, poetas, músicos y actores fueron denominados como *arte de acción*, *happenings* o *arte performativo*. El término performance, sólo se comienza a utilizar en los años setenta como Performance Art³⁷.

“Históricamente, el arte de la *performance* ha sido un medio que cuestiona y viola los márgenes entre disciplinas y géneros, entre lo público y lo privado, entre lo cotidiano y el arte, sin seguir reglas. En el proceso, ha energizado y afectado a otras

³⁶ Óp. Cit. pág.38

³⁷ GRUMANN SÖLTER, ANDRÉS. 2009. Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. Revista Apuntes de Teatro N° 130, (Universidad Católica de Chile) pág.129

disciplinas tales como la arquitectura como acontecimiento, el teatro como imagen y la fotografía como performance” (Goldberg 1998: 30)

Justamente por estas características, es que la performance se escapa a una definición definitiva e inequívoca. Sin embargo, uno de los elementos que nos interesa de la performance es su carácter transdisciplinario, que nos permite entender de mejor manera algunos fenómenos que tienen que ver con la puesta en escena; más específicamente el carácter *performativo* de la puesta en escena. “El teatro puede considerarse el arte performativo por excelencia”³⁸ escribe Fischer-Lichte en su ensayo donde analiza el concepto de puesta en escena y performance. Al abordar las condiciones que se refieren a la materialidad de ambos conceptos, la performance se constituye precisamente por la intensividad y radicalización de esas características, con las que Max Hermann alza su definición del teatro como puesta en escena. Lo transitorio y la fugacidad de la puesta en escena se entienden realmente como lo que constituye a este nuevo género³⁹. En esta materialidad transitoria y fugitiva de la performance se encuentra como elemento central la espacialidad, (uso del espacio) y la corporalidad (uso de los cuerpos). Podemos decir que ambos elementos están *definidos por su uso* en el momento en que ocurre la performance. Es decir, se teatralizan los respectivos espacios y cuerpos en el momento en que está teniendo lugar la acción performática. Y decimos que se teatralizan porque adquieren características de la teatralidad que analizamos anteriormente, como la idea de que esta no operaría sin un observador, o que esta sólo tendría lugar mientras está ocurriendo, por ejemplo. En este sentido es importante retomar lo que propone Feral con respecto a la teatralidad y la

³⁸ FISCHER LICHT, E. & ROSELT, E. 2009. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. Revista Apuntes de Teatro N° 130 pág. 118

³⁹ Op. Cit. pág. 119

creación de una alteridad. El proceso teatral necesariamente crea un espacio *otro*, por lo tanto se establece un margen (umbral) entre este espacio y el espacio cotidiano. Ese espacio *otro*, es lo que Feral llama espacio potencial⁴⁰, donde es posible que el espectador lea la teatralidad. En el caso de la performance, es posible teatralizar ese espacio y esos cuerpos porque los espectadores son consientes del acto performativo, si no fuera así, el despliegue de la teatralidad se retrasaría hasta que el espectador tomara conciencia de ese espacio, o simplemente lo asumiría como parte de la realidad.

Por otra parte, dice Feral que en el centro de este espacio potencial existe otra división entre lo real (*lo que sucede*) y lo ficcional⁴¹. Esto podríamos vincularlo a la noción del cuerpo vivo en la performance, ya que, no son acciones que hacen - como si- sino que:

“ellos (los performers) se autoinfringen las heridas, se ejecutan estas lesiones *realmente*. Conducen la percepción del espectador hacia el cuerpo real, a su vulnerabilidad” (Fischer-Lichte 2009: 119)

Es aquí donde la performance y su carácter liminal ponen en cuestión el concepto de representación, ella intenta desentenderse de este concepto para anclarse en realidad misma. Y esto lo hace, según nuestros ejemplos, de dos maneras: cuando enmarca el espacio potencial en un lugar perteneciente a la realidad (*lo que no es ficción*) y cuando lo que sucede en él no pertenece al ámbito de la ficción, si no que sucede *realmente*. Feral precisa con esto, una diferencia entre el teatro y la performance: el primero lo que hace es crear una

⁴⁰ FÉRAL, JOSETTE. 2003. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires. Pág. 42

⁴¹ Óp. Cit. Pág. 45

ilusión mientras que la performance lo que pretende es negarla, sin embargo la representación siempre existe. En ambos casos existe un espacio *otro*, un espacio de alteridad donde es posible leer la teatralidad. Tomando esta diferencia que subraya Feral, el profesor Mauricio Barría, diferencia también la performance del teatro al poner énfasis en la emergencia del cuerpo, en su accionar, transformándose esa acción en el relato mismo, mientras que el teatro al crear una ficción, está persiguiendo un efecto (catarsis, concientización) que se inscribe en una estructura con un tiempo determinado⁴². A pesar de la intención de la performance de intentar negar la representación a través de estas *acciones reales* es, según Barría, este mismo accionar del cuerpo lo que devela el carácter representacional de la performance⁴³. Y, continua, es este *accionar verdadero, ese suceder en el cuerpo* que pertenece al ámbito de la realidad, lo que devela la cualidad liminal inherente de la performance. Mauricio Barría la entiende como un dispositivo de producción de liminalidad⁴⁴. Esto, entendiendo la liminalidad no sólo desde su dimensión espacial, sino sobre todo desde su dimensión temporal. Es decir, *la acción* de la performance interrumpe el *continuum* de la representación (aquello sobre lo que se sostiene la cotidianidad) de manera de generar una instancia de transformación⁴⁵. Con esta idea, se enfatiza el carácter procesual de la performance que radica en el *accionar del cuerpo* del performer en un tiempo que no es definido poniendo en crisis o alterando el concepto de relato (representación), es decir, el *relato* en la performance sería el modo en que se organiza la secuencia de acciones⁴⁶. Lo

⁴² BARRÍA, MAURICIO. 2011 ¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video y performance En: BARRÍA, M. & SANFUENTES, FCO. La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile. Santiago. Ediciones Departamento Artes Visuales – CENTIDO, U. de Chile. pp.13-29.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ BARRÍA, MAURICIO. Prólogo Intermitencias, ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Santiago Editorial Universitaria. [en prensa]

⁴⁶ *ibíd.*

que se establece entonces, como explica Barría, es una tensión entre *relato* y *acontecimiento*.

Creemos entonces que el protagonismo que adquiere la emergencia del cuerpo en la performance, y el carácter liminal que evidencia con ello, es de vital importancia para analizar las teatralidades que nos proponemos estudiar, ya que estas, operan con elementos que podríamos llamar performáticos. Y aquí queremos subrayar el vínculo entre teatralidad y performance. Si es el accionar del cuerpo lo que devela su carácter representacional, es ese mismo accionar lo que lo teatraliza al desplegarse en esa misma acción, el espacio potencial. Creemos entonces que en la performance, ocurre una teatralización de elementos que provienen de la realidad (o que *son realidad*) y que, por lo tanto se instala en una situación de margen entre lo público y lo privado, entre la representación y la realidad, y que nos permite vincular estos espacios liminales a la irrupción de lo real. O podríamos decir, en el caso de la performance, *irrupción de teatralidad en la realidad*.

Lo que nos interesa de la relación de estos conceptos, es que nos entreguen luces para hacer el análisis de teatralidades donde irrumpe lo real, que operan con elementos que provienen de la realidad; podemos decir, de teatralidades liminales.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES DEL BIODRAMA

Hemos dicho en el capítulo anterior, que lo que nos interesa en esta memoria es analizar aquellas teatralidades donde irrumpe lo real. Para ello debemos comprender algunos antecedentes que provienen, como vimos, de un largo proceso de reflexión y creación de artistas durante todo el siglo XX. Actualmente, en el siglo XXI, existe un interés particular de parte de algunos artistas por trabajar con elementos que han radicalizado la irrupción de lo real en escena. El resultado de una de esas búsquedas es el biodrama. El biodrama pretende poner en escena la vida de una persona, su biografía. Esa es la consigna de la directora argentina Vivi Tellas que acuña este concepto en el marco de un proyecto teatral que comienza el año 2002 en el Teatro Sarmiento en Buenos Aires, del cual era directora. El nombre del proyecto era *Ciclo Biodrama: sobre la vida de la personas*. Tellas da el punto de partida al proyecto preguntándose ¿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 historia⁴⁷. El elemento real se introduce en la escena desde la biografía particular y privada. Este elemento es el que se nos presenta como antecedente para exponer distintas teatralidades, anteriores al biodrama, donde el elemento *real* ha estado presente, ya sea a través de testimonios, cartas, fotografías, documentos. Elementos a través de los cuales, se hace presente y latente la realidad, cuestionando o poniendo en crisis, de alguna manera, la ficción. En este capítulo haremos una revisión de lo que aquí hemos llamado antecedentes del biodrama. Por otra parte, revisaremos también teatralidades contemporáneas que se relacionan con el biodrama, en la utilización de elementos biográficos o personas que no son actores ni actrices, pero que participan dentro de la puesta

⁴⁷ Proyecto Archivos [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 26 de octubre de 2013]

en escena, ejercicio a través del cual se continúa con la reflexión permanente de la teatralidad en relación a la representación y por ende, a la realidad.

Los antecedentes que nos interesa revisar provienen de un periodo histórico donde surge el teatro documento⁴⁸, el cual tuvo una fuerte repercusión en América latina durante la segunda mitad del siglo XX.

Teatro documental

Comencemos por comprender de qué hablamos cuando hablamos de teatro documento. Esta es una noción que podemos encontrar en los escritos de uno de los más importantes escritores y dramaturgos alemanes, Peter Weiss. En su texto Notas sobre el teatro documento⁴⁹, expone con claridad las características de este tipo de teatro que tiene por sobre todo una función política y de información. El documento es la materia prima del trabajo escénico y lo que le da su carácter informativo; cartas, expedientes, actas, testimonios, cuadros estadísticos, incluso balances de empresas bancarias, constituyen la base de la representación⁵⁰. Con anterioridad de Weiss, Piscator y su teatro político y Brecht con su teatro épico, constituyen un antecedente de gran importancia para la inserción del elemento documental en la puesta en escena:

“Esta importancia se funda en que Piscator instala una nueva problemática en el teatro, al reconocer la irrupción del proletariado en la Historia y por ende, en la producción de imágenes y representaciones sociales”. (De Vicente 2013:134)

⁴⁸ A partir de las consideraciones Peter Weiss, quien recoge los aportes de Brecht y Piscator.

⁴⁹ WEISS, PETER. 1976. Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento. Barcelona, Ediciones Lumen.

⁵⁰ Óp. Cit. Pág. 99

A partir de esto, señala que dichas representaciones responden a la ideología dominante de la burguesía que pretendía mantener el orden establecido de las cosas, de la estructura social. Es por esto que pretende, con su Teatro Político, cuestionar esa ideología dominante instalándose en un lugar desde el cual develar la *realidad* de la estructura social. Es así, como la sociedad pasa a ser protagonista de ese teatro⁵¹. En este sentido, lo que nos interesa son las operaciones de representación de la realidad que utiliza el teatro político y que se relacionan en gran medida con el teatro documental. Estas operaciones escénicas apuntan hacia la representación de la Historia, y por lo tanto, el *documento* toma un valor fundamental para la configuración de la dramaturgia de Piscator. Lo que se pretende ya no es contar *una* historia, una fábula; el orden aristotélico se ve mermado por la intención de evidenciar un proceso histórico y para esto se hace necesario instalar en la escena elementos que provienen de la realidad. Es importante señalar que todos estos aspectos del Teatro Político de Piscator, son parte de un proyecto que recorre toda la obra del autor y que designa con el nombre de *teatro total*. Con este concepto no busca solamente una *forma* para su teatro, sino también que este se transforme en una forma *de conocimiento*.

Lo que se propone el teatro documental, continuando el trabajo de Piscator, es exponer en forma crítica un tema relevante de carácter político o social, es decir, se le debe brindar al espectador obras que reflejen las problemáticas de su entorno⁵² para que este reflexione acerca de la realidad y sus mecanismos de poder. A través de esto, y siguiendo la lógica de Piscator, se pretende configurar una teatralidad que evidencie discursos que no están dentro de la historia oficial, para reivindicar a los sujetos y objetos que han sido excluidos de

⁵¹ DE VICENTE, CÉSAR. 2013. La escena constituyente: teoría y práctica del Teatro Político. Madrid, Genérico. pág. 136

⁵² FRIERE, SILKA. 2007. Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática. La Plata, AlMargen pág. 15

los discursos hegemónicos. Es importante destacar entonces, que debido a su evidente referencia a la realidad, el teatro documento, está fuertemente ligado el contexto en el que surge.

La década del 50 para Europa es un periodo marcado por las consecuencias de la Segunda guerra mundial y en América latina se sucederán hechos políticos que determinarán el resto del siglo. Este periodo de movimientos, necesariamente se vio reflejado en el teatro; aparece en Colombia la denominación de *Nuevo teatro* para nombrar las expresiones teatrales a partir de mediados de siglo. Es así como en América latina, debido al contexto social altamente conmocionado de mediados del siglo XX, el teatro documental, surge con gran fuerza como un instrumento de información y reflexión. En este sentido, es importante destacar la relación que el teatro documento tiene con la *realidad*. Tanto Piscator como Brecht, coincidieron en la necesidad de rehuir de la representación de la realidad ilusoria, para hacer comprensible la realidad profunda⁵³. Su objetivo es mostrar al espectador cómo se estructura la realidad, para conseguir la reflexión de este en relación a la misma. Para esto, el teatro documental utiliza la permanente alusión a mundos concretos y, según la investigadora Silka Freire, en eso radica su impacto estético⁵⁴. Es decir:

“utiliza el referente histórico, a través de diversos documentos, para apelar a una conciencia colectiva en mayor medida que a una conciencia individual. Es aquí donde el espectador jugará un rol clave, ya que se pretende que este logre reconocer ese referente histórico, que designa situaciones, personajes y objetos, para asumirse dentro del contexto que se le presenta,

⁵³ SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros. pág. 50

⁵⁴ FRIERE, SILKA. 2007. *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata, AlMargen pág. 85

siendo parte de una realidad común; y así sea capaz de visualizar para sí la realidad efectiva y concebir al mismo tiempo la realidad deseable” (Freire 2007: 52)

Si bien, según Freire, el principal elemento para el teatro documento es el referente histórico, y por lo tanto la realidad, este tipo de teatro no presenta una estructura aristotélica, sino la copia de un fragmento de realidad arrancado de la continuidad viva. No trabaja con caracteres escénicos, ni con descripciones de ambientes, sino con grupos, campos de fuerza, tendencias⁵⁵. De aquí aparece una forma de narrar que es característica de este tipo de teatro, al no tener el interés en contar una historia lineal, lo que se muestra son retazos de *realidad*. Y cuándo decimos retazos, también nos referimos a esos documentos que puestos en la escena cobran un carácter teatral, significan.

Peter Weiss, destaca la importancia del carácter estético del teatro documento, pero desmarcándose de los parámetros teatrales establecidos y no olvidando su función de confrontarse con la realidad efectiva. Dice Weiss:

“(...) aunque intente librarse del marco que establece como medio artístico, aunque se desprenda de categorías estéticas, aunque no quiera ser nada acabado, sino una simple toma de posición combativa (...) el Teatro Documento será siempre un producto artístico y debe convertirse en producto artístico, si quiere tener derecho a existir”. (Weiss 1976: 103)

Si bien, su objetivo está en la información y la crítica, no pierde de vista el carácter artístico que existe per se, ya que estamos hablando de un espacio donde los elementos *significan*. En este sentido, es interesante la paradoja a la

⁵⁵ WEISS, PETER. 1976. Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento. Barcelona, Ediciones Lumen. pág. 105

que se enfrenta Weiss en su intento de acabar con el espacio simbólico de una *realidad* burguesa que estaba instalado en el arte, pero lo hace a través del teatro, que necesariamente generará otro espacio de significación. Es aquí donde se vuelve de suma importancia la noción de *documento*, ya que a través de él, Weiss busca solidificar en un discurso único la forma simbólica de política⁵⁶.

El documento, no es tan sólo un dato objetivo, un dato verificable o un elemento que trae consigo una carga de realidad importante por sólo provenir de ella. El documento es un sistema inserto en un discurso que le da sentido⁵⁷. La, tal vez sencilla, selección de documentos ya es una operación pensada para la puesta en escena y esto trae consigo significantes pensados para determinados momentos o para ponerlos en tensión con tal o cual elemento de la puesta, etc. Es decir, esto ya constituye una operación artística. Por supuesto que toda operación en un ejercicio artístico se condice con las pretensiones que tiene el artista de su obra, y en este sentido Freire destaca la permanente alusión a lo contextual del teatro documental, que (...) designa situaciones, personajes y objetos que, por su inevitable pertenencia a un extratexto plenamente identificado por los receptores, permiten la creación de un universo discursivo pseudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y, por lo tanto, el reconocimiento público de *haber sucedido* y ser parte constituyente de la historia comunitaria⁵⁸. Con esto se refuerza la idea de que el teatro documento pretende apelar a una conciencia o memoria colectiva más que individual, estableciendo un fuerte vínculo entre lo

⁵⁶ DE VICENTE, CÉSAR. 2013. La escena constituyente: teoría y práctica del Teatro Político. Madrid, Genérico. pág. 235

⁵⁷ Óp. Cit. pág. 241

⁵⁸ FRIERE, SILKA. 2007. Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática. La Plata, AlMargen pág. 84 (énfasis de la autora)

conocido y lo representado. La construcción del discurso le permite al espectador la comprobación de que existe una identidad entre lo presumiblemente *ficticio* y lo aceptado como *verdadero*⁵⁹. El teatro documental entonces, trabaja sostenidamente con el referente histórico y, por lo tanto, la tarea del espectador radica en la constante asociación de ese mundo aparentemente ficticio con la realidad.

Nos parece importante destacar el vínculo del teatro documento con los cambios de paradigma que caracterizaron al teatro de los años 60' en adelante, y con el surgimiento de nuevos conceptos que aparecen para cuestionar las nociones establecidas hasta ese momento. Como hemos visto, el teatro documental deja de lado el texto dramático para trabajar casi exclusivamente con el referente histórico, a través de diversos documentos incorporados en la escena. Puesto el acento en esto, cabe preguntarse por el trabajo del actor en la escena del teatro documental; al no tratarse ya de la interpretación de un texto dramático previo, el cuerpo del actor se transforma en un signo más de la escena, pasa a formar parte del proceso creativo y a ser *creador* de una entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia⁶⁰. Es decir, no tenemos la línea interna de un personaje en desarrollo, sino un cuerpo al servicio de la exposición (o narración) de hechos que se presentan frente al espectador como retazos de una historia colectiva. La composición consiste en fragmentos antitéticos, en series de ejemplos análogos, en formas contrastantes, en proporciones cambiantes⁶¹. Opera una teatralidad donde los elementos que provienen de la realidad toman valor de signos escénicos, que puestos en el

⁵⁹ Óp. Cit. pág. 85 (énfasis de la autora)

⁶⁰ DIEGUEZ, ILEANA. 2007. Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel. pág. 23

⁶¹ WEISS, PETER. 1976. Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento. Barcelona, Ediciones Lumen. pág. 107

mismo nivel de *lo representado*, es decir, en un mismo espacio potencial según Feral, constituyen también *la representación*.

Ya vimos que el objetivo más profundo del teatro documento es mostrar una realidad posible diferente de la realidad efectiva, y que el referente histórico, a través de la utilización de documentos para buscar la *forma simbólica* de la política, pasa a formar parte fundamental de su composición escénica; a partir de lo cual se afirma que en ello radica su potencial estético, operando una teatralidad caracterizada por rupturas en el transcurso de la acción⁶². Sin embargo, nos interesa preguntarnos por elementos que, en las teatralidades que pretendemos revisar, también provienen de la realidad y son puestos en escena, pero que no se condicen con el objetivo del teatro documental de informar y hacer una crítica directa a la realidad, sino que pertenecen al espacio más íntimo de una persona. Son elementos que pertenecen a un espacio biográfico real, pero que insertos dentro de una representación, también toman el grado de signos escénicos que operan dentro de un espacio potencial donde se despliega la teatralidad. Planteada esta interrogante, que intentaremos abordar más adelante, a través de la revisión del concepto *Biodrama*, comencemos entonces por tomar ese elemento que pertenece al espacio más subjetivo, el testimonio.

Teatro testimonial: elementos biográficos en la escena

Debemos partir por indicar que no existe una definición unívoca de este concepto, nos referimos al teatro testimonial, es más, en muchos textos podemos encontrar casi como sinónimos a concepciones como teatro testimonial, teatro documental, teatro popular, teatro comunitario. Una de las

⁶² Óp. Cit. pág. 108

características que creemos que puede despertar esta situación, es que generalmente se vinculan con la necesidad de diferenciarse de los discursos hegemónicos, además de tener una carga crítica representada por la alusión al contexto.

Nuestra intención no es establecer una definición para ninguno de ellos, sino más bien, analizar el vínculo que existe entre estas teatralidades y la irrupción de lo real en la puesta en escena, o más bien, ¿cómo operan esos elementos extraídos de la realidad y puestos sin ninguna modificación aparente, en la puesta en escena? Interrogante que ya hemos manifestado en el capítulo anterior.

Nos interesa entonces, revisar algunas manifestaciones donde el testimonio se introduce en la puesta en escena como protagonista: es el caso del teatro carcelario. En nuestro país existe una organización dedicada a rehabilitar a presidiarios a través del arte teatral. Esta corporación, llamada CoArtRe (Corporación de Artistas por la Rehabilitación y Reinserción social a través del Arte) pretende explorar las vivencias de personas privadas de libertad y traducir sus testimonios en un producto teatral⁶³, además de brindarles apoyo y oportunidades laborales al momento de ser puestos en libertad. Es importante destacar que esta investigación, nace a partir del interés por este trabajo con reos; más que por su condición privada de libertad, nos interesaba ver esos cuerpos “vivos” en escena y cómo las huellas de esos cuerpos “reales” se colaban en la ficción de un montaje teatral. Esto, pensado a partir del testimonio puesto en escena. El primer hito importante de CoArtre fue la obra “Pabellón 2 – Rematadas”. En ella se entrecruzan los testimonios y deseos de cuatro reclusas; elementos como sueños, inquietudes, emociones y alegrías toman cuerpo y adquieren voz construyendo una mimesis de cada celda, utilizando

⁶³ CoArtre [en línea] <http://www.coartre.cl> [visitada el 7 de septiembre de 2013]

para ello escaños y biombos que se transforman de celda a una sala de espectáculo y de esta a un sanatorio en la soledad de su prisión⁶⁴. Con este montaje lograron realizar una gira nacional con las internas de la cárcel de Antofagasta, por primera vez a las reclusas se les dio la autorización de salir del recinto penal y mostrar su trabajo a la comunidad. Más allá de la anécdota, que tiene características de hito en la historia carcelaria del país, lo interesante es analizar, desde el punto de vista de la teatralidad, el carácter liminal y performático que está claramente presente. Ya ha sido constantemente reiterado por los artistas performadores que lo que separa la performance de la teatralidad es el involucramiento real y directo del cuerpo en un acto de naturaleza no imitativa⁶⁵. Podemos decir que en este caso, el involucramiento es real y directo, es decir, son cuatro internas, poniendo en escena testimonios de vida, donde el contexto de la cárcel está presente no sólo en la representación, sino que es un contexto que ha estado presente en el proceso de creación y también como lugar donde se exhibe la obra. A partir de ese lugar, se realiza un ejercicio artístico que pone en el plano de la representación elementos que se cargan de significado, los cuales de otra manera, estarían en su plano cotidiano habitual. De todas formas es importante destacar que el contexto carcelario, es un contexto que determina muchos aspectos del desarrollo de esta práctica. Tanto lo determina, que el hecho de tener un cuerpo “vivo” en escena, y la realización de estos talleres teatrales, necesariamente cambia el objetivo de la realización de los mismos. Con esto queremos decir que lo realizado ahí no persigue principalmente un fin estético o artístico, sino que se vuelve hacia un fin social, de rehabilitación. Hay entonces, una necesidad y una intención de hacer un rescate de lo marginal, lo olvidado, de dar voz a quienes no la tienen en la historia oficial, utilizando el arte como una

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ. 2003. Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance. *Revista Gestos* N° 36. pp: 9-25.

herramienta para estos fines. El ejercicio artístico como medio para otra cosa. Con esto el teatro testimonial, que hemos ejemplificado con la experiencia del teatro carcelario, se distancia del teatro documental. Recordemos que si bien este último, pretendía algo más que el objeto artístico mismo, insistía en considerarse como un producto artístico si quiere tener derecho a existir, como hemos citado anteriormente.

Uso del espacio público: espacios liminales.

Cabe aquí mencionar la importancia que en este sentido ha tenido el llamado Arte relacional, conjunto de prácticas artísticas que plantean como su medio y finalidad las relaciones sociales y humanas, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. El concepto es propuesto por Nicolás Bourriaud quien identifica un cambio en las manifestaciones artísticas de los 90's, un cambio ostensible en la afluencia de producciones visuales que recurren con insistencia a la generación de espacios-obra, instancias-obra y momentos-obra, en los cuales las relaciones entre el arte, el artista y el público son capitales⁶⁶. Es decir, el arte relacional se manifiesta como instancia de relación social, política y cultural en los espacios donde se desarrolla, ofreciendo incluso servicios a que pudieran ser útiles a la comunidad. Es interesante aquí el carácter de *intersticio* que destaca Ileana Diéguez, citando a Bourriaud; quien propone la idea de *la obra de arte como intersticio social*, que se amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político⁶⁷. Este aspecto podemos relacionarlo con la *liminalidad* en el sentido de *umbral* entre el arte y la vida cotidiana. En las prácticas del arte relacional quedan absolutamente permeada las fronteras entre el objeto artístico y el espectador, este pasa a ser un participante activo de la *situación obra*.

⁶⁶ FERRARI, LUDMILA. Arte relacional. [en línea] CECIES, <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=189> [visitada el 7 de septiembre de 2013]

⁶⁷ DIEGUEZ, ILEANA. 2007. Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel. Pág. 47 (énfasis de la autora)

Se busca trabajar con la dimensión *convivial* del arte que establece una unidad donde, no sólo un testimonio biográfico se instala como elemento fundamental de una pieza, sino que el sujeto-espectador está *dentro* de la *situación obra* con su sola presencia siendo participe directo y activo de ella.

Rimini Protokoll: expertos del cotidiano.

Por una línea relacionada a la utilización de los espacios públicos como soportes de las prácticas artísticas, un grupo que ha venido desarrollando desde el año 2000 aproximadamente una nutrida labor es Rimini Protokoll. Este equipo alemán, conformado por tres artistas-directores, tiene como objetivo de su trabajo el desarrollo de los recursos del teatro para facilitar formas inusuales de ver nuestra realidad⁶⁸. Para este objetivo, utilizan las más diversas operaciones que se relacionan con la performance, la instalación, la radiofonía, aparatos electrónicos que se incorporan a sus obras, etc. En sus trabajos no vemos actores, ni textos dramáticos siendo representados, ni una escenografía que nos sitúe en el algún lugar diferente al que se encuentra el espectador. Rimini Protokoll trabaja con ciudadanos que se representan a sí mismos, o *expertos del cotidiano*, nombre que se les da a estas personas por que lo que “actúan” es lo que hacen cotidianamente en su vida.

La selección de estos *expertos del cotidiano*, proviene de una investigación que realizan los directores en relación a la temática de la obra. Uno de los ejemplos más emblemáticos del estilo de su trabajo es la obra *100 por ciento Berlín* (100 percent Berlín, 2008) Aquí, los directores realizan una investigación sobre las estadísticas que reflejan comportamientos, gustos, elecciones de diversa naturaleza, preferencias de los ciudadanos de Berlín. Reúnen estos datos, como si reuniéramos los datos que nos entrega el censo, y a partir de

⁶⁸ VERLAG A. & MALZACHER, F. 2007 DRAMATURGIAS DE LA ASISTENCIA Y LA DESESTABILIZACIÓN La historia de RIMINI PROTOKOLL [en línea] http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3467.html [visitada el 10 de septiembre de 2013]

ellos y utilizando recursos teatrales, instalan una especie de fotografía viva del Berlín actual. Son cien *expertos* elegidos al azar, cada uno de los cuales representa el uno por ciento de la población. Estos se van presentando en una primera instancia frente a los espectadores con alguna característica particular. A modo de un juego, va transcurriendo la obra, donde los *expertos* van siguiendo unas simples instrucciones. Por ejemplo, en un momento el escenario está dividido en dos, cada lado con una opción de respuesta frente a las preguntas que se le hace a los *expertos*; ¿leo las estadísticas? ¿Evado el pasaje del tren?, ¿miento con frecuencia?, etc. A cada pregunta los *expertos* responden eligiendo uno de los dos lugares del escenario “lo hago” “no lo hago”. De esto resulta un ejercicio, lúdico, dinámico, que interactúa de manera directa con la *realidad y su representación*. Esto lo hace, a través de las estadísticas que *representan* el Berlín actual, y que son puestas en escena; y a través de los *expertos-ciudadanos* que participan en el ejercicio, y que *representan* a una fracción del total de la población. Todo esto, entendiendo las estadísticas como una representación de la realidad.

Otro trabajo que nos da una idea más completa de los ejercicios de Rimini Protokoll, es *Radioortung: 10 Aktenkilometer Dresden*. Los espectadores, en este caso, caminantes, recorren distintos puntos de la ciudad utilizando audífonos especialmente adaptados que, a través de un GPS, identifica el lugar donde se encuentra. Para cada ubicación, automáticamente se comienza a reproducir el audio. Lo que se escucha son las experiencias de distintas personas que fueron víctimas de la vigilancia de la Stasi, develando los archivos del servicio de inteligencia del Estado desde el lugar en que fueron creados. Se reconstruyen las situaciones y se presentan sus historias como un contraste con los archivos del servicio secreto del estado. Las preguntas que se realizan para llevar a cabo este trabajo es ¿Cómo suena hoy, cuando estos llamados “enemigos del estado y la clase”, explican por lo que el estado les acusó? ¿Sabían cuándo y dónde estaban siendo observados? ¿Cuándo los relatos

escritos en los archivos difieren de lo que realmente ocurrió?⁶⁹ La ciudad se convierte en el lugar desde donde emerge la obra, desde ella salen del anonimato las experiencias privadas que marcaron una etapa crucial en la historia de Alemania. Irrumpe el relato particular de ciudadanos comunes, unidos por una situación y un contexto determinado. La ciudad no es sólo el lugar desde donde emerge esta materia prima, sino también el soporte físico de la obra, es parte de su *materialidad*. La ciudad es un museo de objetos invisibles, un archivo sonoro, altamente subjetivo que anima a cada visitante a navegar a través de las historias y de posicionarse en relación con ellas⁷⁰.

Resulta tremendamente atractivo, pensar en el nivel de teatralidad que (si es que aun podemos hablar de niveles) que existe en esta obra. ¿Podemos decir que esto es teatro? Rimini Protokoll, se define como un grupo que trabaja desde el teatro, pero ¿cuáles son los elementos que toman del teatro para ponerlos en sus trabajos? ¿Dónde encontramos la representación? ¿Cómo operan esos recursos teatrales prestados para poner a funcionar otro tipo tan particular de teatralidad? En definitiva, ¿cómo opera la teatralidad en este caso, donde, por ejemplo, los actores no existen?

Primero que todo, debemos volver a algunas nociones que hemos mencionado en el capítulo anterior a partir de los conceptos centrales de este trabajo: teatralidad e irrupción de lo real. Decíamos, citando a Cornago y a Feral que uno de los aspectos más importantes de la teatralidad es la presencia del espectador. Sin él, la teatralidad no puede operar, ya que, no habría una conciencia del espacio de representación o, más bien, del espacio potencial. En este sentido es importante rescatar el *margen* que se establece entre lo cotidiano y ese espacio *otro* al que se refiere Feral. Tanto en el caso del teatro

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

documento como en el teatro carcelario, podemos identificar claramente dónde se encuentra ese margen; aun cuando existan muchos elementos de la *realidad* puestos en escena, existe un *momento* específico donde se produce el encuentro entre los actores y los espectadores. En ese momento, el momento de la representación, se establece el margen entre ambos espacios, el cotidiano y el potencial. El problema surge cuando no existe, al menos en una observación primera, un *objeto artístico* claramente identificable en un *momento* particular; este problema se vuelve aún más interesante cuando *lo cotidiano* pasa a formar parte del espacio potencial. Esto es lo que sucede con los ejercicios del arte relacional y en *Radioortung* del grupo Rimini Protokoll. El *margen* está absolutamente borroneado; si bien se puede discutir la idea de que no existe un *momento* particular identificable de la obra o ejercicio, ese *momento* no es un espacio común para todos los espectadores. Más bien, cada uno de ellos, vive o experimenta de manera distinta y subjetiva la acción de la cual está siendo parte. En el caso específico de *Radioortung*, los espectadores van caminando libremente por la ciudad, construyendo con su propia acción *cotidiana* de caminar, el espacio potencial. La teatralidad se va desplegando en ese espacio construido por el espectador-caminante, en el momento en que los archivos sonoros comienzan a reproducirse y éste es capaz de relacionar el lugar en el que se encuentra, con las historias que oye, que a la vez constituyen un relato subjetivo que se pone en tensión con la historia del país.

Si volvemos a otra idea importante de la teatralidad, la que indica que hay un espacio que se oculta y otro que se muestra, y donde radica la diferencia entre teatralidad y representación, tenemos que también volver a las preguntas que cuestiona este aspecto ¿cuál es la distancia entre representación y teatralidad en los trabajos donde *irrumpe lo real*? ¿Qué es lo que *se oculta* y qué lo que *se muestra*? Decíamos que en el realismo, la distancia entre el objeto encubierto y los elementos que lo encubren, está sólo en la conciencia que tiene el espectador de estar frente a una ficción, pues todas las operaciones teatrales

del realismo se vuelcan a la creación de la ilusión. Pues bien, nos parece que en este ejercicio específico del grupo alemán, sucede algo parecido. El despliegue de la teatralidad es posible gracias a la conciencia de los espectadores-caminantes de que están siendo parte de una acción artística; sin embargo, todo lo que sucede en ella es *develación* y nada encubrimiento: los archivos secretos de la Stasi, las personas que fueron perseguidas, los lugares donde fueron espiadas, lo que realmente estaban haciendo cuando los archivos los indicaban como sospechosos, etc. En el fondo lo que se está haciendo, es develar que todo lo otro (los archivos oficiales, la historia) fue (y es) una *representación*. Entonces, la operación artística consiste en reunir estos elementos y ponerlos en un contexto donde son sacados a la luz, y puestos en un lugar que es común para cualquier ciudadano de Dresden. Son los detalles y las particularidades de los relatos, que pertenecieron a un espacio oficial y secreto de la historia, lo que se sitúa ahora, en un espacio común y público.

Sin duda, el ejercicio de Rimini Protokoll, es una instancia donde es factible encontrar muchos de los elementos o conceptos que nos interesan. Podemos, a partir de su trabajo, volver al plano de lo liminal, o más bien, a lo que Diéguez señala a partir de la figura del “ente liminal”, que plantea Turner. La autora señala la importancia del *estado fronterizo* de algunos artistas que elaboran estrategias para irrumpir en el espacio público que, por consecuencia, se transforman también en acciones políticas. Sin duda, esta acción del grupo alemán, contiene un alto grado de elementos políticos debido a su temática; pero lo interesante, es cómo utilizan recursos teatrales a partir de un espacio cotidiano, con elementos que provienen de la realidad, generando un ejercicio artístico, donde la ficción tiene un dudoso lugar. Todo lo que en él se cuenta o relata, pertenece al plano de *la realidad* (lo que no es ficción); lo que se configura como el espacio potencial es la ciudad y el recorrido que por ella realiza el espectador- caminante.

Es claro entonces, en este ejercicio de Rimini Protokoll, su carácter liminal. Operando con elementos que provienen de la teatralidad se instala en un espacio público, generando una difuminación casi absoluta del *margin* entre la realidad y la representación. Este ejercicio estaría mucho más cerca de la performance, que intenta deshacerse de la representación para entrar en el plano de presentación.

Todas estas prácticas artísticas, si bien pretenden traspasar esta esfera, con objetivos que superan el objeto artístico mismo, nos permiten reflexionar sobre los aspectos o elementos que se relacionan con la irrupción de lo real, y por ende nos llevan de vuelta a los conceptos de teatralidad y representación que hemos revisado en el capítulo anterior, incluyendo también el término *performance*, que si bien, se dicho constantemente que no se le puede atribuir un significado estático, propone la “representación de acciones” significativas, es decir, la construcción de acciones que derivan su significado de la construcción misma, pero que ésta encuentra su significado en estructuras culturales más profundas⁷¹. Podemos decir entonces, que todas las teatralidades desplegadas en las prácticas artísticas mencionadas anteriormente, tienen un carácter performativo; primero porque construyen acciones que se cargan de significado al momento de relacionarse directamente al contexto (referente histórico en el caso del teatro documento, contexto carcelario en el teatro testimonial, la *situación obra* del arte relacional y la utilización del espacio común de Rimini Protokoll) y segundo, porque a través de esa referencia al contexto que determina la obra, se relaciona de forma directa con la realidad, intentando, como todo acto performativo, desprenderse en alguna medida, del concepto de representación. La cuestión está, en que,

⁷¹ ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ. 2003. Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance. Revista Gestos N° 36. pág. 14

como afirma Feral, la representación nunca deja de existir⁷². Al momento de ponerse los elementos en un espacio potencial, es factible leer la teatralidad y por lo tanto existiría la condición de representación.

Habiendo instalado estas ideas, debemos ahora introducirnos en el concepto de biodrama mencionado en el inicio de este capítulo, y que se presenta como un ejercicio que nos permitirá leer el trabajo de un grupo que es de nuestro particular interés por reunir elementos y conceptos que hemos visto hasta el momento.

⁷² FÉRAL, JOSETTE. 2003. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires Pág. 33

CAPITULO 3

PROPUESTA ARTÍSTICA DEL BIODRAMA

En el presente capítulo desarrollaremos el concepto de Biodrama, cómo y de dónde surge, así como también la propuesta artística que se instala, según su autora, como una experiencia del teatro documental. Tomaremos como referencia, los conceptos que hemos revisado en los tres capítulos anteriores, para ir uniendo las ideas y preguntas que de ellos se desprenden hasta este momento en nuestro trabajo.

Uno de los conceptos que más hemos citado constantemente en esta investigación es “la irrupción de lo real”, esto, porque sienta un precedente para nuestro concepto central que es el Biodrama; o mejor dicho, el Biodrama es una de las formas en que se manifiesta hoy en día la irrupción de lo real en el teatro. José Antonio Sánchez propone tres formas en que la irrupción de real aparece a principios del siglo XX: lo real material, (Meyerhold, visibilidad de la materialidad del teatro y, por otra parte, la inclusión de elementos escenográficos que debían tomarse de su *entorno real*) lo real histórico (Piscator, utilización del documento) y lo real concreto (Brecht, evidenciando el espacio de representación)⁷³. Si tuviéramos que clasificar el Biodrama dentro de uno de estos grupos, veríamos que contiene elementos de cada uno, donde lo real material se hace presente a través de un cuerpo *tomado de su entorno real*, lo real histórico en la utilización de documentos y lo real concreto en su intento de evidenciar que se está frente a un espectáculo. Biodrama se trata de poner en escena la vida de una persona, en una primera instancia, a través de la biografía y posteriormente, a través del *cuerpo real* en escena.

⁷³ SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros Pág. 97

Consideraciones del concepto

Podemos decir que Biodrama es un concepto que acuña por primera vez la directora argentina Vivi Tellas, para darle nombre a su primer proyecto como directora del Teatro Sarmiento en Buenos Aires. A partir de ese momento y con el desarrollo que tuvo dicho trabajo, biodrama se entiende como el proyecto artístico de Tellas⁷⁴, que tiene la particularidad de poner en escena la biografía de personas reales presentadas por sus propios protagonistas.

Sin embargo, Biodrama no fue el primer proyecto que implementa Tellas. Anterior a esto la directora argentina ya comienza a investigar en los límites de teatralidad y la representación, experimentando especialmente con el *espacio*, el *cuerpo* y la *biografía*. Antes del proyecto que definiera las líneas de su quehacer teatral en adelante, y siendo coordinadora del Centro de Experimentación Teatral de la UBA, Tellas invita a diversos directores de Buenos Aires, en el llamado Proyecto Museos, a “indagar en las posibles significaciones de los museos no artísticos, los más ocultos y olvidados, tanto públicos como privados”⁷⁵. Este proyecto, que se extiende desde 1995 hasta 2001 realizándose cinco ediciones, cuenta entre los creadores invitados por Tellas a Rafael Spregelburd y Emilio García Wehbi (uno de los directores del grupo El periférico de Objetos); y resultan quince espectáculos, algunos concebidos como teatrales en espacios no tradicionales y otros como ámbitos donde el espectador recorre el espacio libremente o guiado por ciertos itinerarios⁷⁶ (lo que nos recuerda el trabajo de Rimini Protokoll). Podemos inferir

⁷⁴ BROWNELL, PAMELA. 2012 Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas. [en línea] Emisférica vol.9 N° 1 y 2 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> [consultada el 23 de octubre 2013]

⁷⁵ TRASTOY, BEATRIZ. 2008. El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos. Espacios Revistas Espacios N° 39 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) pp. 4-11

⁷⁶ *Ibíd.*

de este proyecto, la intención de buscar el potencial teatral que presentan estos espacios, que de alguna manera, conservan parte de nuestra cultura. Comenzamos entonces a comprender el interés de la directora por trabajar y buscar la teatralidad en lugares no comunes para ello. A través del Proyecto Museos, se introduce en un lugar que está reservado para resguardar objetos que forman parte de la vida cotidiana de las personas, o que amparan una parte de la historia humana a través de objetos. Al respecto, señala Tellas que los museos son la expresión misma de una ciudad. Son los lugares que se hacen cargo de los objetos. La vida pasa. Pasa el hombre y sus relaciones, su contexto político... Pero lo que queda es la parte material de las situaciones. Ahí es cuando interviene el museo rescatando lo que queda en pie⁷⁷. La *parte material de las situaciones*, entendiendo esto como los objetos o incluso las personas que se encuentran en los museos seleccionados, es lo que toma un eje central de este proyecto, ya que a partir de ellos, se despliega el trabajo de los distintos creadores de las *piezas*; Helena Trittek se centró en las conductas de los empleados del Museo de Ciencias Naturales, Spregelburd hizo un documental con los responsables del Museo Penitenciario que fue muy perturbador y Cristian Drut basó su trabajo en el cuaderno que está a disposición de los visitantes del Museo Ferroviario⁷⁸, por ejemplo. Lo que interesaba entonces, era experimentar acerca de las diversas posibilidades teatrales que entregaba el espacio del museo no artístico. En la misma línea de indagar en aspectos cotidianos, potencialmente teatrales y que se relacionan con el quehacer del ser humano, Tellas realiza el montaje *El precio de un brazo derecho* en el año 2000. Con esta investigación, la directora se introduce en el mundo del trabajo, las relaciones que de él se desprenden y las múltiples implicancias sociales, políticas y culturales que tiene esta actividad que

⁷⁷ CRUZ, ALEJANDRO. 1999. Vivi Tellas renueva la experimentación con Proyecto Museos [en línea] Diario La Nación, Argentina. <http://www.lanacion.com.ar/163310-fidelidad-a-la-vanguardia> [consulta: el 11 de noviembre de 2013]

⁷⁸ *Ibíd.*

realizamos la mayoría de nuestros días. Hay que distanciarse un poco de esta realidad y del discurso acerca del orgullo y el bienestar que produce trabajar “(...) ¿por qué crees que te están pagando, más allá del convenio de trabajo, de lo estipulado? ¿Crees que pagan tu tiempo, tu cuerpo, el hecho de tenerte, el derecho a ejercer la dominación sobre ti?”⁷⁹ Se pregunta la directora para dar un punto de partida a su investigación. En el montaje, donde participan tres actores, Tellas los invita en una primera instancia a recordar todos los trabajos que han realizado desde que comenzaron en el mundo laboral. A partir de ese material, que pertenece a la experiencia real de los actores, se comienza a elaborar el mundo del montaje que mezcla la ficción de la fábula representada, (dos mujeres y un hombre en una obra en construcción vestidos de fiesta, donde se generan diversas tensiones) la realidad del presente, (un albañil que trabaja en una mezcla realizando una pared en tiempo real) el real del cuerpo (el esfuerzo físico y cansancio de los actores trasladando y cargando material de construcción) y por supuesto, los testimonios de los actores que según la misma directora, son los que le imprimen una línea documental al montaje. De esos testimonios apareció la necesidad de indagar en archivos periodísticos, tomar datos concretos, casos de discriminación, de injusticia, abusos, condiciones inhumanas, leyes que regulan los diversos aspectos laborales, en fin, todo tipo de documentos que fueran útiles para sustentar la reflexión que pretendía instalar Tellas en torno al trabajo como fenómeno cultural. Con esta inmersión de la directora en aspectos formales y técnicos en relación al trabajo, se introducen en la escena elementos que provienen de la realidad y que le imprimen un grado de objetividad al montaje. Esta operación donde irrumpe lo real en la puesta en escena, no es arbitraria, ya que de ella se establece una relación con el contexto social actual, una de las características principales del teatro documental y con esto se acuña esta categoría para designar el trabajo

⁷⁹ ZEIGER, CLAUDIO. Los trabajos y los días. [en línea] Diario Página 12, Argentina. <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-10/00-10-08/nota4.htm> [Visitada el 11 de nov. de 2013]

realizado⁸⁰. Otro aspecto interesante que destaca la directora es la relación del trabajo con el cuerpo, un tema que nos interesa especialmente, por una parte, para entender cómo la directora introduce paulatinamente el cuerpo vivo en sus trabajos y por otra, como un elemento central del Biodrama que instala ineludiblemente la realidad en escena. Es insólita la cantidad de trabajos que ha tenido cada uno, y es muy emocionante escucharlos, como si las personas fueran un ejemplo y a la vez un muestrario de muchas personas en una, porque pareciera que al cambiar el trabajo también cambiaban los cuerpos, señala Tellas⁸¹. Nos referiremos más adelante a la relevancia del cuerpo vivo en la escena, pero queremos destacar el interés que observamos en la directora por entender el cuerpo como un archivo o registro de nuestras experiencias, material que, como hemos visto, utiliza en sus investigaciones y posteriores montajes.

La puesta en escena *El precio de un brazo derecho*, se constituye entonces, como una especie de fragmentos que mezclan las circunstancias dadas de los personajes con los diferentes elementos reales que se introducen a partir de la investigación y la documentación, y que vienen a develar un contexto fuertemente determinante para la vida de las personas.

Lo que nos resulta interesante, en términos de esta investigación, es cómo Vivi Tellas, a partir de la constante experimentación fuertemente enfocada hacia la realidad o entorno del ser humano, va incorporando estos elementos en el espacio de la *ficción*, cuestionando y poniendo en crisis los conceptos que hemos venido mencionando en esta investigación. La teatralidad, la representación, la irrupción de lo real, la performance, la liminalidad, se cruzan

⁸⁰ Proyecto Archivos [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 13 de noviembre de 2013]

⁸¹ ZEIGER, CLAUDIO. Los trabajos y los días. [en línea] Diario Página 12, Argentina. <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-10/00-10-08/nota4.htm> [Visitada el 11 de nov. de 2013]

en el trabajo de esta directora argentina, y es por esto que hemos llegado a este lugar. Un lugar donde un concepto relativamente nuevo, pone en juego nuevamente, las ideas fundamentales de lo que entendemos por teatro.

Operaciones escénicas en el biodrama.

Si hablamos de operaciones escénicas en el Biodrama, cabe entonces preguntarnos si podemos entender este concepto como un género teatral, o más bien se trata justamente de operaciones teatrales específicas que recogen elementos de la realidad para una puesta en escena. Ya hemos mencionado anteriormente que se le denomina biodrama al proyecto estético que instala Tellas a partir de la inclusión de elementos biográficos en el espacio teatral, y sabemos que es ella quien utiliza el término por primera vez, apareciendo como creadora del Biodrama⁸². Sin embargo, cabe preguntarnos hoy en día, a raíz de trabajos de otros creadores donde también podemos encontrar estos elementos, si podemos considerar como un Biodrama tal o cual puesta en escena con determinadas características, o hablaremos de teatro documental para referirnos a las mismas ¿Cuáles son los aspectos de la realidad que instala el Biodrama en la puesta en escena y la diferencia, si es que la hay, de estos con el teatro documental? ¿Operan de distintas maneras estos elementos? Y para recoger los conceptos que hemos mencionado a lo largo de esta investigación, ¿habría niveles distintos de teatralidad y representación en uno o en otro, por ejemplo? ¿Dónde está más o menos borroneado el *margen (liminalidad)*? Y por último, retomando la noción de *entes liminales* de Diéguez, ¿podemos considerar a los protagonistas de Biodramas como tal, por su condición de *artistas/ciudadanos*? Todas estas preguntas apuntan hacia operaciones específicas que pretendemos analizar en este momento.

⁸² Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 13 de noviembre de 2013]

Hemos revisado anteriormente los proyectos que anteceden y que tienen una conexión directa con el proyecto Biodrama, ya que, a partir de esos proyectos se comienza a configurar la línea de investigación que determinará las operaciones escénicas que desarrolla Tellas. Luego de la puesta en marcha del *Proyecto Museos* y *El precio de un brazo derecho*, la directora argentina comienza a desarrollar su *Ciclo Biodrama: sobre la vida de las personas* como directora del Teatro Sarmiento de Buenos Aires en el año 2002. La propuesta de la directora para este proyecto era –siguiendo la línea del Proyecto Museos– convocar a directores para que elijan, cada uno de ellos, a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático⁸³. El ciclo se desarrolló hasta el año 2009, presentando un total de catorce puestas en escena, entre las cuales se encontraba una dirección de Daniel Veronese. Lo que pretendía Biodrama en una primera instancia, era poner la potencia única del teatro para el encuentro entre las personas, al servicio de una indagación sobre las vidas humanas, sus historias, sus modos de existir⁸⁴. Pese a la sencillez de su consigna, es indudable el alcance político, social y estético que resulta de esta propuesta, considerando la puesta en crisis de los límites del teatro y sus conceptos que vendría con los posteriores proyectos de la directora. Lo que le interesa a la Tellas es ahondar en la biografía como eje dramático, como material potencialmente teatral.

“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

⁸³ Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 13 de noviembre de 2013]

⁸⁴ BROWNELL, PAMELA. 2012 Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas. [en línea] *Emisférica* vol.9 N° 1 y 2 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> [consultada el 23 de octubre 2013]

hechos de la vida de cada persona – hechos individuales, singulares, privados – construyen la historia⁸⁵.

Mientras se desarrollaba este ciclo, paralelamente, Tellas daba inicio a un proyecto más personal, pero que sin duda es una consecuencia directa de sus antecesores. Nos referimos al *Proyecto Archivos* desarrollado desde el año 2003 y donde confluyen las investigaciones previas de la directora. Ahora la búsqueda de la teatralidad en lugares no convencionales adquiere otros matices. Si anteriormente, esa búsqueda se enfocaba en espacios concretos (pensando en *Proyecto Museos*) con *Archivos* se traslada a un lugar más íntimo y personal de los protagonistas; además, la necesidad de documentación que surge a partir de los testimonios de los actores en *El precio de un brazo derecho* consolida la investigación y posterior puesta en escena de *Archivos*, como una experiencia de teatro documental. Es muy importante destacar, para efectos de denominación de conceptos que el *Ciclo Biodrama: sobre la vida de las personas* se desarrolló durante siete años presentándose catorce obras de distintos creadores, sin embargo el concepto trascendió este ciclo posicionándose como una nueva tendencia escénica, instaurada por Tellas, que propone investigar lo biográfico en el teatro.

En el *Proyecto Archivos* la intimidad es el centro del trabajo. En estos trabajos documentales, donde se busca la teatralidad fuera del teatro la intimidad se vuelve una zona inestable y en ese movimiento aparece la inocencia⁸⁶. La inocencia entendida como un elemento de simplicidad, pureza en incluso torpeza que aparece al hurgar en la intimidad de las personas. Lo que lleva a la directora a la búsqueda de los espacios íntimos, es la premisa central del *Proyecto Archivos* y la que le da su nombre, esta es, que toda

⁸⁵ Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 13 de noviembre de 2013]

⁸⁶ *Ibid.*

persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de imágenes, experiencias, textos, saberes⁸⁷; material que, al igual que en el *Ciclo Biodrama*, es potencialmente dramático. Dentro de estos registros o archivos personales e íntimos es donde a la directora le gusta entrar para llegar a la idea entorno a la cual gira el trabajo: la búsqueda de la teatralidad en ese espacio íntimo, es decir, una vez más, la teatralidad fuera del teatro. La directora busca en esos espacios íntimos y particulares algún coeficiente de teatralidad, “ese umbral en donde la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: el umbral mínimo ficción”⁸⁸. Es interesante ahora, cómo se cruzan estas dos ideas de la investigación, por una parte la idea de que todos somos archivos, y por otra, la de buscar ese lugar teatral *en la realidad* pero para llevarlo justamente al espacio teatral “convencional”. Si comparamos este proyecto con los anteriores, y entendemos la línea argumentativa que se despliega de ellos, podemos entender la búsqueda que realiza la directora y que se relaciona siempre con la teatralidad y las implicancias que se pueden observar en la realidad y en el espacio escénico. En el *Proyecto Museos*, el espacio y los objetos seleccionados por el hombre que en él se encontraban, eran el punto de partida para desplegar toda la teatralidad potencial que en ellos había; pues bien, ahora en *Ciclo Biodrama* y *Proyecto Archivos*, lo que funciona como *museo* o *archivos* es la biografía de las personas, su espacio íntimo; sus cuerpos son verdaderos museos vivientes que dan registro o testimonio de una sociedad. Con esta búsqueda, el concepto de Biodrama que plantea Tellas, experimenta la inserción de lo testimonial (biográfico) y lo documental en el teatro, como una nueva forma de expresar la vida y dar cuenta de un contexto social actual.

A pesar de que Tellas propone que todos somos *archivos* de nuestra propia historia, deben reunirse ciertas condiciones para que estos puedan devenir

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*

teatrales. En palabras de la directora, lo primero, es el contacto e interés personal de ella por ciertas personas y su entorno. Y lo segundo es, como mencionamos anteriormente, que tengan algún coeficiente de teatralidad (UMF) que, por ejemplo encontramos, en la “tendencia natural a la repetición que tiene el comportamiento humano”⁸⁹. De estas ideas fundamentales, la directora establece reglas claras y numeradas para el *Proyecto Archivos*:

Nº1. Cada caso de la serie surge de la experiencia personal, directa. Se busca el umbral mínimo de ficción (UMF)

Nº2. Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido excavado del continuo de sus vidas.

Nº3. Ninguno es actor (pero cada uno, por el tipo de trabajo que desempeña, mantiene una cierta relación con un “público”)

Nº4. No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con ella.⁹⁰

Con esta enumeración es más fácil entender cuál es el camino que Tellas pretende recorrer dejando claramente establecido la línea de la investigación. Como ejemplo de esto podemos citar el primer archivo que realiza Tellas llamado *Mi mamá y mi tía* (2003). Las protagonistas de este archivo, son realmente la madre y la tía de la directora, quien aglutina ciertos episodios familiares que sirvan para recrear el mundo íntimo de las mujeres. Ellas despliegan una autobiografía familiar a partir de sus momentos más *teatrales*: historias que se repiten, engaños, viajes, episodios traumáticos, amores, muertes...⁹¹. Tellas

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *ibid.*

⁹¹ *ibid.*

destaca en una entrevista⁹² la importancia de su experiencia personal con cada uno de los trabajos que se propone realizar, es decir, hay una suerte de rol de *coleccionista* de un museo o *curadora* de una exposición en la dirección de los archivos. Un ejemplo de esto es *Tres filósofos con bigotes* (2004) que surge a partir de las clases de filosofía que cursaba Tellas, lo que le llamó la atención fueron dos cosas que declara en la misma entrevista: “primero, la disposición jerárquica del espacio, que distribuía unas cuarenta personas en el piso, en sillas, en sillones, en una escalera, alrededor de una mesa, según la antigüedad y la jerarquía que cada uno tenía en el grupo (yo, que era nueva, tuve que pasarme un año sentada en el piso); segundo, los ejemplos. No podía creer que para explicarse la filosofía tuviera que recurrir a ejemplos, personajes, lugares, objetos. Era como si no confiara en sí misma, en la capacidad de los conceptos y las ideas abstractas. Me parecía decepcionante que usara “escenas”. Y a la vez sentía que ése era un poco mi terreno. ¡Lo decepcionante de la filosofía era el teatro!” Podemos decir, que en ambos elementos que menciona Tellas, tanto el espacio como las ejemplificaciones de las que se servía la filosofía, se puede encontrar ese UMF del habla la directora constantemente. El espacio por la disposición frente un espectador y los ejemplos, que en sí mismos son una representación, son especies de “células teatrales” que se encuentran en el cotidiano y pueden dar punto de partida a una investigación. A partir de la observación y selección de estos elementos entonces, surge la necesidad de llevar ese mundo a escena. Por otra parte, y tomando en cuenta la regla N°2, cabe preguntarnos por los sujetos protagonistas de los *archivos* ¿Quiénes son y cuáles son sus características? Si consideramos la idea de que todos somos archivos y registro de nuestras experiencias y saberes, podemos inferir que también somos potenciales protagonistas de un archivo. Lo importante para Tellas es que estos sujetos tengan alguna capacidad de actuación espontánea

⁹² Por Carol Martin Ph.D. Associate Professor of Drama, Department of Drama. Tisch School of the Arts New York University, NY. para su libro sobre Teatro Documental. <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada: 7 de septiembre de 2013]

en su entorno cotidiano –UMF-, en el caso de *Mi mamá y mi tía*, era la capacidad de ambas de ponerse a contar historias y anécdotas repitiendo siempre las mismas a lo largo de los años, esa era su forma de representar algo para alguien, dice Tellas⁹³. Un ejemplo notable de ese *actuar en el cotidiano*, es el archivo *Escuela de conducción* (2006), donde la directora observa pura teatralidad en el lugar (la escuela donde curso cursos de conducción) y en las relaciones pedagógicas que ahí se establecían. “De entrada, las instalaciones de la escuela —una ciudad en miniatura, con calles, puentes, señales de tránsito— me parecieron un espacio teatral evidente, un campo de simulación totalmente ficcional. Y después está el simulador con el que se aprende a manejar, que obliga a “actuar”, a “hacer de cuenta” que uno maneja... Todo en la escuela parecía remitir a las formas más bajas del teatro⁹⁴”. Lo que debemos destacar, respondiendo la pregunta sobre los sujetos de los archivos, es que la directora introduce con este proyecto, la condición de que dichos sujetos no sean actores. Característica que no necesariamente aparece en el *Ciclo Biodrama* donde lo fundamental es la *biografía*. En el Proyecto Archivos se hace una unión entre la biografía y el cuerpo, poniendo en escena a estos no-actores relatando sus experiencias. Es en esta condición donde aparece la inocencia que menciona Tellas al referirse a su interés por la intimidad. “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 garantías⁹⁵, por lo que se apela al azar, a la incertidumbre que produce en el espectador un actor “no preparado”. Esta condición, por otra parte rescata el *presente real*, el *aquí y ahora* de la escena en su sentido más puro y como hemos mencionado reiteradamente, pone en cuestión la representación que se ejecuta en ese momento. Para completar con ejemplos la enumeración de reglas que propone Tellas, vayamos al N°4, donde menciona la forma en se va

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

construyendo la escena. Antes de este proceso de construcción, y comprendiendo que las personas que participan no son actores, existe el momento de la invitación o, como lo llama la directora de una forma más coloquial, “el secuestro”, donde les hace explícita la intención de realizar un montaje escénico. Por supuesto existen diferentes reacciones frente a esta invitación, pero lo importante según palabras de la directora es que exista confianza en el proceso, pues el resultado es una incógnita.

El proceso de construcción de la puesta en escena va emergiendo a partir de las conversaciones, las anécdotas, las formas en que se presentan los *no actores*. La directora trabaja con un asistente que toma nota de todo. Uno de los intereses particulares es saber si han tenido algún contacto directo con la escena, si han hecho teatro.

“En algún momento del trabajo empiezo a necesitar cosas. La obra misma empieza a pedir cosas precisas. Pienso: “Me falta algo de violencia”; o: “Me falta cuerpo, quiero verles el cuerpo”. A veces privilegio los documentos, a veces lo que los intérpretes cuentan sobre los documentos⁹⁶”.

Entonces la dirección de los archivos se basa en la selección del material a partir de asociaciones que sean interesantes para la escena, como mencionábamos anteriormente, a modo de curadora de una exposición.

Por otra parte es importante también que todos los archivos tienen un espacio bastante parecido entre ellos. La directora también establece ciertos criterios para él, basados en develar el *presente real*. Un claro ejemplo de esto

⁹⁶ *Ibíd.*

es la *evidencia* que representan los objetos que van mostrando los protagonistas demostrando que lo que exponen es real, además de la inclusión de un reloj en la escena que entrega sensación de realidad y, por último, la realización de un encuentro entre los protagonistas y los espectadores una vez terminada la función. Ellos son invitados a una especie de comida temática donde es posible compartir impresiones y experiencias comunes a partir de la puesta en escena. El espectáculo deviene así en reunión de casi-amigos, de cómplices, materializando la sensación de comunidad que seguramente se ha encendido en los presentes al escuchar a otros pares hablando de sus cosas, mostrando sus recuerdos, mostrándose a sí mismos⁹⁷. En este sentido, el espectador aparece como testigo de una confesión que es el relato de una *verdad* (realidad), ante un cuerpo que, sin la expertis de un actor, devela un espacio íntimo, real en un espacio teatral.

A modo de síntesis, el programa estético del Biodrama, designa, en términos generales, dos movimientos: buscar la teatralidad fuera del teatro (esta es la expresión que Tellas siempre utiliza) y cargar al teatro de no-teatralidad⁹⁸. Los aspectos que nos parecen interesantes en términos de esta investigación es la paradoja entre la búsqueda de lo teatral en la vida cotidiana (UMF) para posteriormente ponerlos en escena justamente en un espacio teatral, donde, a partir de esta operación, se re-descubre la teatralidad *dentro* del teatro, apareciendo como una condición imposible de negar. En este sentido es de vital importancia la causa de esta de esta situación, que nos parece es, la inclusión del cuerpo vivo en la puesta en escena.

Cuerpo vivo en la puesta en escena.

⁹⁷ BROWNELL, PAMELA. 2012 Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas. [en línea] Emisférica vol.9 N° 1 y 2 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell> [consultada el 23 de octubre 2013]

⁹⁸ *ibid.*

Decimos que es la causa de lo innegable de la teatralidad *en* el espacio teatral, porque a partir de esa operación encontramos un modo distinto de mirar la escena y el ejercicio teatral, o más bien es el modo que propone el Biodrama. Este modo surge de la intención de experimentar con la tensión de los límites entre la vida y el arte. Creemos que al incluir un cuerpo vivo en un espacio eminentemente teatral, ambos espacio están continuamente permeándose (el cotidiano y el teatral) y entregándose elementos de reflexión sobre ellos mismos. Intentando responder algunas de las preguntas planteadas en un principio sobre la relación entre el teatro documental y el biodrama –preguntas que surgen justamente porque su directora designa el biodrama como su versión del teatro documental- nos parece que las diferencias son notables y la principal de ellas radica en el sub-título de esta parte de nuestra investigación. En el teatro documental la inclusión de elementos extraídos de la realidad para contextualizar la representación, no introdujo el *cuerpo real* de una persona; la *evidencia* de realidad se plasmaba más bien en la develación del espacio del teatro, la actuación que negaba el realismo (sicología de los personajes) o la exhibición de archivos periodísticos, videos, etc. Hoy esta exhibición de *archivos* es pensada no sólo para mostrar un contexto injusto y una realidad posible de ser modificada, sino que el *archivo* también puede ser un *cuerpo vivo* (una persona) idea que trae como consecuencia la intención de entrar en un espacio más íntimo y cotidiano. Este espacio más reducido que abarca la intención investigativa del biodrama, no va en detrimento de lo otro, sino que, a nuestro parecer, tienen un diferente enfoque, aunque la operación escénica es muy similar. Este enfoque distinto, la directora lo explica como una forma, no de representar un mundo, sino como un modo *ejercerlo* desde su lugar de artista:

“Cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago

con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción”⁹⁹.

A diferencia del teatro documental que tiene un rasgo “concientizador”, el biodrama muestra una suerte de mundo en *extinción*, “creo que, sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre ‘los últimos que’..., sobre ‘lo que queda de’ (...) Hay algo desactivado en esas experiencias que se extinguen, y lo desactivado siempre se vuelve poético. La extinción es un UMF”; los archivos entonces se presentan como una especie de *museo viviente* que muestra o relata parte de la *experiencia* humana.

Por otra parte, situándonos en las relaciones que podemos establecer entre el biodrama y los conceptos que hemos venido trabajando, el *cuerpo vivo* puesto en la escena, pone en conflicto la noción de representación de estos montajes. En cuanto a la teatralidad, no hay duda de que están cargados de ella, por una parte la de la vida real que se busca previamente en el proceso de investigación y por otra, la que se juega en el momento en que los espectadores están en frente presenciando la puesta en escena. Creemos que con esto, cobran una suerte de doble teatralidad. Es decir, se potencia esa condición debido a todo lo que se pone en escena se transforma en un signo teatral. A través de procedimientos estéticos, los cuerpos se resignifican¹⁰⁰.

En función de lo mismo, la liminalidad cobra un doble sentido, por una parte tenemos ese margen donde la teatralidad aparece en la vida cotidiana de los sujetos elegidos y por otra, el umbral que existe también en el momento en que

⁹⁹ Entrevista por Carol Martin Ph.D. Associate Professor of Drama, Department of Drama, Tisch School of the Arts New York University, NY. para su libro sobre Teatro Documental. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 7 de septiembre de 2013]

¹⁰⁰ ibíd.

ocurre la obra, al tener conocimiento los espectadores de la veracidad de lo que se relata, de que lo que ahí aparece no es *ficción*. Llegado a este punto, entendemos que la relación que establecemos entre el biodrama y la “irrupción de lo real”, como mencionamos en un principio, no está basada sólo en la inclusión de documentos o archivos –como en el teatro documental, con todas las implicancias de contexto-, sino que los cuerpos con sus biografías son los que adquieren el carácter de *archivos*, y al incluirlos en la escena, esta cobra una cualidad de *verdad* que disminuye la distancia entre la ficción y la realidad.

CAPITULO 4

EL TRABAJO DE TEATRO KIMEN DESDE EL BIODRAMA

La biografía puesta en escena y la concepción de los cuerpos vivos como *archivos*, son los elementos que vinculan la irrupción de lo real y el teatro documento al biodrama. Es decir, el biodrama es una práctica donde lo real aparece en escena a través de estos cuerpos y sus biografías; y decimos que el teatro documento es un antecesor del biodrama por la concepción que este tiene del cuerpo como archivo, como documento. Por esta razón también la precursora del biodrama, lo define como una experiencia de teatro documental. Lo importante en este capítulo, es que estos elementos (*biografía y cuerpo*) no sólo aparecen en montajes que están bajo el alero de esta denominación, si no que podemos observarlos en distintos trabajos de algunos grupos que tienen un interés particular por el teatro documental. Por lo tanto, creemos que el biodrama es una propuesta artística que, a través de estos elementos, es posible de identificar en otros trabajos que no necesariamente se denominan bajo este concepto.

Nuestro propósito entonces, es analizar el trabajo de un grupo chileno que ha incluido los elementos que nos permiten observarlo desde el biodrama. Nos referimos a Teatro Kimen, quienes tienen tres montajes donde la materia prima ha sido específicamente la biografía y testimonio de sus protagonistas. La biografía como un elemento constitutivo del contexto y/o historia social, es una idea que también está presente en este trabajo. En este sentido, es de especial importancia el hecho de que los protagonistas de estos montajes, son mapuche y en especial mujeres de los dos últimos segmentos etéreos (49 60/ 60 o más) que han sido víctimas de discriminación, violencia y exclusión social. Y decimos que es de especial importancia porque lo que se propone la compañía es:

“generar proyectos de investigación y reflexión en torno a la teatralidad y la puesta en escena, desde una mirada crítica y contemporánea, tomando siempre como punto de partida

diversas problemáticas sociales, políticas y culturales que ven inscritas en los márgenes de Santiago y en el pueblo Mapuche hoy; con el objetivo de difundir una mirada artística, social, política y contingente acerca de nuestra cultura mestiza: genética, cultural, social, y geográfica”¹⁰¹.

Es evidente en este grupo el especial interés por abordar temáticas que están al *margen* de los discursos oficiales, lo que para los efectos de nuestro trabajo, cobra un doble sentido, ya que, la situación de *margen* no está solo en esas temáticas, sino también en la forma, en las operaciones que llevan a cabo en sus montajes con la inclusión de los elementos que hemos observado y rescatado del biodrama.

La directora de Teatro Kimen, Paula González, habla de una *matriz testimonial* al referirse al componente principal de sus trabajos. Pero no es el único concepto que utiliza cuando habla del proceso creativo. Si bien se enfatiza mucho en el testimonio y biografía como materia prima, hay un cruce que se establece en el segundo y tercer montaje de la compañía, que es la ficción con el documento. Es así, como el primer montaje “*ÑI PU TREMEN - Mis Antepasados*” (2008), está concebida como una obra de teatro documental, en cambio el segundo y tercer montaje, “*TERRITORIO DESCUAJADO. Testimonio de un país mestizo*” (2011) y “*Galvarino*” (2012) se definen como ficción-documental¹⁰². La pregunta surge entonces, cuáles son los elementos de ficción y cuales los de documental y cuál es el resultado de unir o confrontarlos poniéndolos en un mismo texto escénico. En este sentido, la idea de pensar la puesta en escena como un territorio testimonial estético-político¹⁰³ es un punto

¹⁰¹ Teatro Kimen [en línea] www.proyectokimen.cl [consultada el 3 de enero de 2014]

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Ibíd.*

de partida, o más bien un resultado de la manera en que este grupo concibe el trabajo escénico.

Nos proponemos entonces, hacer un recorrido por los tres montajes que Teatro Kimen tiene a su haber con el objetivo de comprender, a través del biodrama, el proceso de trabajo y las operaciones escénicas que tienen una matriz testimonial, biográfica, y que dan como resultado esta experiencia teatral con características liminales, es decir, donde el espacio teatral está permeándose de la realidad, generando lo que hemos llamado teatralidad liminal. Es importante destacar, para estos efectos, que debido a lo reciente de la compañía, existe muy poca bibliografía en la se puede apoyar este análisis. Es por esto que hemos escogido una metodología empírica basada en una entrevista realizada a la directora Paula González, además de videos de sus montajes y la página *Proyecto Kimen* donde se describen objetivos e historia del trabajo y donde también existen registros fotográficos de todo el proceso. La entrevista realizada a González tuvo lugar después de la redacción de nuestro marco teórico conceptual que hemos desarrollado anteriormente, por lo que en todo momento lo hemos tenido presente, tanto para la entrevista como para el análisis que realizamos en el presente capítulo.

“ÑI PU TREMEN - Mis Antepasados”

Esta obra es la primera de la compañía y se estrena en el año 2009 en una ruca ubicada en el Parque de las Culturas Originarias *Mahuidache* en la comuna El Bosque¹⁰⁴. Obtienen varios premios y realizan funciones en diversos festivales tanto en Chile como en el extranjero.

¹⁰⁴ GONZALEZ, PAULA. 2010. Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación. Revista Apuntes de Teatro N° 131 (Universidad Católica de Chile) pp. 42-48.

Este montaje se define como un proyecto social y teatral que indaga en las experiencias de mujeres mapuche que han migrado del campo a la ciudad; esto, entendiendo la temática de la inmigración como un hecho que forma parte importante en la historia de nuestro país. El punto que nos interesa y que acerca este ejercicio al biodrama, es el reconocimiento de estas mujeres como portadoras de un testimonio que habla de esta historia, como portadoras de la memoria de su pueblo. Es decir, se entiende estos cuerpos como *archivos* que puestos en escena nos hablan de un contexto social, marginal, muchas veces silenciado y que, a través de su puesta en escena, se pretende entregarles la palabra.

Es importante mencionar entonces, cuál es la forma en que nace este proyecto, ya que muchas de las decisiones que se toman desde la dirección, se relacionan directamente con la dinámica en que se lleva a cabo el proceso de investigación que se realiza para la puesta en escena. El montaje, y con él la compañía Teatro Kimen, nace a partir de un proceso de investigación que realiza su directora, Paula González, en la misma ruka donde posteriormente se estrenó el montaje. Este trabajo consistió principalmente en realizar actividades tanto grupales como individuales con el objetivo de recopilar información, testimonios, recuerdos de cada una de las mujeres. En esta investigación se trabajó principalmente con mujeres adultas y adultas mayores que, como mencionábamos anteriormente, son invitadas a constituir un relato en conjunto que les da un carácter de comunidad, de grupo, pero que se desarrolla a partir de las experiencias y testimonios particulares de cada una de ellas. Eso que les da el carácter de grupo y que es un elemento constitutivo del trabajo, es el pertenecer a la comunidad mapuche y como consecuencia de esto, han debido enfrentar situaciones de discriminación y por sobre todo, exclusión social. A modo de anécdota, y siendo la primera experiencia del grupo en el trabajo testimonial, es interesante saber que las mujeres que participaban de estas

sesiones, no sabían que esto se transformaría en un montaje teatral. La invitación que hacen la directora y la dramaturga Marisol Vega, es simplemente participar en un taller teatral sin mayores pretensiones. Es después de cuatro meses de recopilación de información, objetos y testimonios que ese material comienza a entregar luces para encauzarse hacia una puesta en escena. Los meses no fueron en vano; según cuenta la directora¹⁰⁵, habían comenzado las sesiones del “taller” y llevando la mitad del proceso, surgía un problema pertinente de comentar en nuestro trabajo, ya que se relaciona directamente con la dinámica desde donde surge un montaje de estas características. Ya que la invitación primera era la participación en un taller de teatro, las dinámicas y actividades estaban enfocadas, en una primera instancia, hacia ese lugar; sin embargo, al comprender que ese no era un espacio conocido por las participantes y donde según cuenta la misma directora, las mujeres al parecer, no se sentían cómodas, se decidió entrar en otro espacio. Se necesitaba un espacio común y cotidiano que identificara a esas mujeres como parte de un grupo. Ese espacio al que nos referimos, es la conversación que se genera alrededor de una mesa con mate, preparando sopaipillas, comiendo, compartiendo con el otro etc. Entonces, la dinámica *teatral* ahora muta hacia un espacio familiar que es el lugar más pertinente para la entrega de testimonios y el compartir experiencias, “muchas veces dolorosas para cada una de las participantes”¹⁰⁶. Es importante también mencionar que el trabajo fue apoyado por una psicóloga que entregaba pautas y generaba dinámicas para abrir espacios en la conversación.

“Las actividades estuvieron orientadas a crear un clima de respeto, confianza y libertad que las pudiera conectar con su cuerpo, emociones y sentimientos, con el fin de crear una

¹⁰⁵ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

¹⁰⁶ *Ibíd.*

atmósfera de confianza, que posibilitara un ambiente grato de intimidad.” (González 2010: 44)

En este punto, cobra un sentido especial el espacio familiar y cotidiano que se genera para entrar en el espacio biográfico y testimonial. Ya que las mujeres no entraban en un código teatral, o al menos no se relacionaban desde esos códigos, fue necesario tomar las actividades cotidianas de estas mujeres para insertarlas en el proceso de ensayo e investigación del montaje, es decir, estas actividades se convierten en el proceso mismo, que por cierto, fue registrado durante toda su duración (cuatro meses aproximadamente) Esto, es de suma importancia para el resultado del montaje y para las futuras investigaciones y obras de la compañía. En esto, hay una clara similitud al biodrama de Tellas, ya que la directora argentina, utiliza en sus montajes sólo elementos, acciones, testimonios que provengan de la vida de sus protagonistas. Y, ese sentido, el trabajo de la dirección se ocupa de la selección de esos elementos, a modo de curatoría de una exposición.

Operaciones escénicas y montaje

Teniendo este registro, tanto audiovisual como escrito del proceso de cuatro meses, se comienzan a tomar las decisiones que darán forma al montaje. Lo primero, como ya vimos fue la recopilación del material. Luego de esto, se comienza a dar forma a una estructura con un hilo conductor claramente definido. Este hilo conductor dice relación con el común denominador de estas mujeres mapuche que es la migración del campo a la ciudad; entonces se piensa en el *vía*je como un factor que une sus historias. Bajo este concepto, se identifican diferentes momentos pertinentes de narrar o testimoniar en el montaje: el campo y la infancia, el traslado a la ciudad y el contexto histórico del país, y finalmente el reencuentro con sus orígenes. Podemos ver en el montaje

claramente estos diferentes momentos por los que circulan cada una de las mujeres. Por ejemplo, en el comienzo de la obra, cada una de las mujeres se presenta ante el público en su lengua nativa, el mapudungun, estableciendo el inicio del recorrido biográfico de la obra. En otros momentos las narraciones toman forma de una conversación entre ellas o bien, las cuentan directamente al público.

En términos del espacio teatral (o potencial, diría Feral) que se genera con el montaje, podemos decir que la operación que se realiza es llevar la selección del proceso de investigación a la escena, generando la misma dinámica de este proceso, es decir, las mujeres rodeando una mesa, realizando actividades cotidianas y que las identifica con sus raíces mapuche. Dice la directora al respecto:

“Pronto nos dimos cuenta de la belleza estética de ese acto, de la once. Decidimos rescatar ese momento y transformarlo en una situación escénica en la puesta en escena de Ñi pu tremen, convirtiéndose este gesto, el de rescatar el espacio de prueba, de ensayo, en el lenguaje escénico del montaje, como otro factor más de la política de nuestra obra”. (González 2010: 44)

En este espacio se genera un diálogo entre ellas tan familiar y cotidiano, que el espectador a ratos olvida que se encuentra frente a una obra teatral. Sin embargo, hay algunos momentos, en que se nos recuerda que existe ese *margin* del espacio teatral, y podemos inferir de ellos una intención parecida a la del teatro documental de Weiss de evidenciar la ficción. Son espacios que están protagonizados por niñas que nos muestran elementos propios de su cultura evidenciando un discurso donde se enfatiza la necesidad de permanencia de las costumbres de su pueblo. En un momento una de ellas se

dirige para emitir un discurso dicho a público que habla del sufrimiento de su pueblo, como un llamado de atención a una realidad muchas veces evadida socialmente. “Las niñas nos ofrecen el mundo tradicional y nos expresan su necesidad de mantenerlo vivo en honor de sus antepasados.”¹⁰⁷ En este sentido vemos una intención de utilizar el espacio teatral como un territorio que de alguna manera, hace visible la cultura mapuche. Ya que no solo se trabaja desde el espacio cotidiano tomando elementos para poner escena, sino que también desde una intención de hacer un rescate de elementos, como la lengua mapudungun¹⁰⁸ y otras tradiciones como la cocina, bailes y rituales. Creemos importante mencionar entonces, y así lo manifiesta su directora, que el espacio teatral funciona como lugar de rescate de la memoria:

“De alguna manera, intentamos ser lo más honestos posible con los ámbitos de la cultura que observamos y recatamos del taller, siendo también consecuentes con nuestra idea de rescatar parte del patrimonio inmaterial de la cultura mapuche, que no sólo se traduce en sus bailes y ceremonias (...), sino que también posee ritos en un ámbito privado, como la reunión familiar alrededor de la mesa o fogón, ritos que trascienden a la cultura “mapuche” propiamente tal, ya que forman parte de los momentos íntimos de una chilenidad mestiza”. (González 2010: 46)

Es por esto que el trabajo de Teatro Kimen no funciona solo como un objeto estético, sino que también funciona como un documento *viviente*; lo que nos recuerda a la idea de serie *Archivos* de Vivi Tellas, al concebir a las personas

¹⁰⁷ LEONVENDAGAR, LORETO. 2010. Ñi pu tremen y las voces del espacio común. Revista Apuntes de Teatro N° 131 (Universidad Católica de Chile) pág. 54

¹⁰⁸ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

como portadoras de imágenes, saberes, textos y experiencias¹⁰⁹ y a la puesta en escena como un lugar donde es posible utilizar esos elementos teatralmente.

Ya dijimos que en este primer montaje, la puesta en escena de los elementos, se establece en relación a la estructura de los tres momentos que mencionamos en un principio. Esos elementos, que son principalmente historias, testimonios y actividades cotidianas se van exponiendo a medida que avanza el montaje. Lo que nos interesa destacar con respecto a esto, es que al ser el eje del trabajo la *matriz testimonial* de la que nos habla su directora, el proceso creativo se convierte en un texto sobre el cual ya no se tiene pleno control¹¹⁰, lo que nos lleva a la imagen de un proceso que de alguna manera tiene *vida propia*, esto, pensando también que los cuerpos que forman parte de la puesta en escena tienen efectivamente vida propia. Entonces, el control que se puede ejercer sobre el proceso creativo y sobre la puesta en escena misma está mucho más al límite que un espectáculo donde cada actor tiene bien aprendidos sus textos y las posibilidades de “errores” son más bajas. Al respecto, la directora del grupo nos señala que justamente es el testimonio el que imprime esa ductilidad a la puesta en escena, ya que este, va mutando conforme pasa el tiempo entre una temporada, entre una función y otra. A diferencia de la representación de un texto dramático, que es una obra en sí misma en términos literarios, el testimonio proviene de la vida misma, por lo tanto, puede tener equívocos, espacios en blanco, ya que se presenta como una manifestación de la memoria¹¹¹. Además, tenemos también las actividades cotidianas que realizan las mujeres que hacen posible la emergencia del “error” por estar sucediendo en tiempo presente. Es por esto que, podemos decir que lo que queda es la estructura, el *viaje* a través de los testimonios. Y junto a ese

¹⁰⁹ TRASTOY, BEATRIZ. 2008. El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos. Espacios Revistas Espacios N° 39 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

¹¹⁰ Teatro Kimen [en línea] www.proyectokimen.cl [consultada el 7 de enero de 2014]

¹¹¹ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

viaje, la materialidad de la puesta en escena, a través de la cual, se despliega la teatralidad.

En el caso de este primer montaje, podemos identificar claramente dos elementos que se conjugan en el proceso dinámico de ponerse en escena¹¹²: el cuerpo y el testimonio, los mismos que observamos en el biodrama. El cuerpo *vivo y real* de las protagonistas que no son actrices profesionales, como elemento principal y a través del cual se instalan estos testimonios y por lo tanto, al igual que en el biodrama, se pone en cuestión el espacio teatral como un espacio de representación. Estos cuerpos también realizan actividades cotidianas durante la puesta en escena, que se desarrolla a través de fragmentos de conversación entre las protagonistas y la exposición de testimonios, junto a los otros elementos propios de la tradición mapuche como bailes o canciones.

“En estas prácticas aparece su manera particular de hacer las cosas y es esta especificidad la que comparten con nosotros, porque está inscrita en sus cuerpos más allá del lenguaje mismo”. (Leonvendagar 2010: 53)

Podemos decir entonces, que el espacio teatral está cargado de pura *verdad*, nada de lo que ahí está puesto proviene de una ficción. Es pura presentación de cuerpos reales en un espacio de representación. Lo que se pone en escena es tan evidentemente *real* o *verdadero*, que muchas personas, según palabras de la propia directora, cuestionaban si el trabajo podría ser

¹¹² FISCHER LICHTER, E. & ROSELT, E. 2009. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. Revista Apuntes de Teatro N° 130 (Universidad Católica de Chile) pág. 116

catalogado como una obra de teatro¹¹³. Este punto es fundamental para lo que será la continuación del trabajo de la compañía.

Otro factor que subraya la condición de *verdad* del montaje es el hecho de haber sido estrenado en la misma ruka donde acontecieron el proceso de investigación y los ensayos. Es un lugar conocido, familiar y que les pertenece tanto a las mujeres como a los espectadores de esas funciones, que en su mayoría pertenecían a la comunidad cercana al Parque *Mahuidache*. El recibimiento de la comunidad mapuche fue más que positivo. La comunidad, al sentirse plenamente identificada con lo que veía y oía, transformó el encuentro en una especie de catarsis colectiva al finalizar la función, prolongando el espacio teatral al espacio de la realidad. El *margen* entre ambos espacios era muy tenue, ya que había una familiaridad concreta entre lo que estaba en el espacio teatral y los espectadores. En este punto queremos hacer una comparación directa con el biodrama. Recordemos que una de las características de este último era la finalización de la puesta en escena con un banquete donde “actores” y espectadores podían compartir lo que acababan de presenciar, era un momento donde el espacio teatral se permeaba para abrirse al espectador. En *Ñi pu tremen* sucede exactamente lo mismo, y personalmente viví la experiencia en la ruka para después compartir con la comunidad el momento de las sopaipillas y el té como un espacio donde se proyectaba lo que habíamos visto en el espacio teatral. “A través de las sopaipillas también nos están ofreciendo su historia: conocerla, degustarla, disfrutarla e integrarla fuera del momento teatral”¹¹⁴.

Los problemas en torno a la teatralidad, el testimonio puesto en escena a través del cuerpo, aparecerán, según González, en el traslado del montaje

¹¹³ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

¹¹⁴ LEONVENDAGAR, LORETO. 2010. *Ñi pu tremen* y las voces del espacio común. Revista Apuntes de Teatro N° 131 (Universidad Católica de Chile) pág. 53

desde aquella ruka a la sala de teatro. Es ahí donde aparece el mecanismo teatral, “el teatro”, la cortina, el público de teatro, etc.¹¹⁵, es ahí donde aparece, al menos en esta experiencia, el espacio potencial claramente delimitado y es ese el momento que definirá la línea de trabajo de Teatro Kimen. El momento del traslado, evidenció que el montaje tenía una estructura clara y establecida, y que por lo tanto, existía como tal, como un producto artístico. Si queremos observar el trabajo de Teatro Kimen desde la óptica del biodrama, debemos mencionar que *Ñi pu tremen* constituye el primer paso para avanzar en esa dirección. Ya que, es en los montajes posteriores donde se complejizan aún más las operaciones que pondrán en cuestión los márgenes entre la ficción y la realidad.

“TERRITORIO DESCUAJADO. Testimonio de un país mestizo”

Ya hemos mencionado los dos elementos que constituyen la materialidad dinámica de la puesta en escena del primer montaje del grupo, y a través de los cuales se despliega la teatralidad; el cuerpo, el testimonio y podríamos agregar, como consecuencia de estos, la atmósfera (iluminación y sonoridad). En el segundo montaje, *TERRITORIO DESCUAJADO. Testimonio de un país mestizo* (2011) podemos notar que la reflexión sobre los márgenes entre la ficción y la realidad, ya no estaba enfocada solo en el cuerpo y en el testimonio y en cómo estos operan en el espacio teatral, sino que ahora las preguntas trasladan su foco a la puesta en escena misma: ¿cómo hacer para que la puesta en escena en sí misma sea un testimonio? Esa es la pregunta que se hace la directora al enfrentarse a este segundo proyecto. El seminario de Dirección teatral realizado por ella en Teatro La Memoria, enfocó el trabajo de Teatro Kimen hacia la reflexión de la puesta en escena y el espacio teatral. Lo que le interesa en esta

¹¹⁵ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

ocasión es que los objetos, las texturas, los colores, también fueran un testimonio en la escena.

“Entonces tomamos elementos que nos parecía pertinente seguir trabajando en relación a la teatralidad, la realidad/ficción, el cruce entre el teatro documental, el trabajo testimonial, cómo el testimonio estaba en el cuerpo, pero esta vez, también cómo el testimonio podía pasar a la puesta”¹¹⁶.

El resultado de estas reflexiones, se materializa en la intención de hacer un cruce entre la ficción y la realidad, para esto, toman “el testimonio de una lonko que lucha por su comunidad mapuche en el sur, el testimonio de una mujer mapuche que emigró del campo a la ciudad y que, junto a un grupo de pobladores, se tomó un terreno en la periferia de Santiago y la traducción interlingüística (español-mapudungun) de una escena de la obra "María Estuardo" de Friedrich Von Schiller”¹¹⁷. Uno de estos testimonios es el que guía el montaje. Su protagonista, es Elsa Quinchaleo quien había participado en el montaje anterior, pero para este trabajo se elige su testimonio particular, para profundizar en él a través del espacio teatral y las posibilidades que este entrega en su cruce con la realidad, no sólo a través de la biografía y el cuerpo, sino también de a través de la puesta en escena. Dice al respecto la directora:

“TERRITORIO DESCUAJADO. Testimonio de un país mestizo es un ejercicio escénico sobre el testimonio, el traslado, la puesta en escena, cómo la puesta empieza a hablar y se vuelve otro testimonio más, de hecho nuestra premisa era **la puesta**

¹¹⁶ Ibíd.

¹¹⁷ Texto del video de presentación de Territorio Descuajado 2011 [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=GPfsXuSBhro> [consultada el 7 de enero de 2014]

en escena como testimonio, más allá de la biografía y del cuerpo de ese no actor”¹¹⁸.

La mezcla entre realidad y ficción

La directora define este segundo montaje como una ficción-documental, y lo que vemos es efectivamente una mezcla de elementos que provienen de ambos lugares. El hilo conductor del montaje es el testimonio de la mujer y el mundo particular de ella que se introduce en montaje; se toma su casa y sus muebles como otros testimonios que vienen a reafirmar y complementar el mundo particular que se está poniendo en escena. Aquí es interesante destacar la idea de que “el contexto, al igual que el testimonio, siempre implica un territorio en el sentido de que está arraigado a un lugar específico”¹¹⁹. Es por esto que ahora había que dar un paso más allá, ya no sólo el testimonio como una narración-exposición, sino el testimonio que remite a su territorio, a su lugar de origen. Es decir, ahora, no sólo introduce un *cuerpo real* en la puesta en escena, sino que también el *territorio* al cual ese cuerpo pertenece (citamos aquí la anécdota de que todos los muebles, fotografías y cuadros que se utilizan en el montaje, son efectivamente los objetos reales de la casa de la protagonista) Lo que vemos entonces, en términos escenográficos, es el *recorte* de la casa de la señora Elsa, tal cual cómo luce en la realidad. Se representa este espacio para poner a su protagonista en él para habitarlo, tal como lo habita en la realidad. Pero este mundo particular y *real*, ahora se pone en fricción con elementos de otra naturaleza. Un ejemplo de esto, es la obra *María Estuardo*, que fue traducida al mapudungun y luego, nuevamente, al español para trabajar con los intersticios de la traducción de un idioma a otro; además, se incluyen actores profesionales en el montaje que encarnan familiares

¹¹⁸ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria. (Subrayado mío)

¹¹⁹ GONZALEZ, PAULA. 2010. Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación. Revista Apuntes de Teatro N° 131 (Universidad Católica de Chile) pág. 45

existentes de la protagonista. Todo esto nos parece importante, en el sentido de identificar los todos *márgenes* (umbrales) posibles, a través de los cuales se pone en tensión la realidad y la ficción. Es en este punto donde queremos enfatizar la idea de que en este segundo montaje se complejiza el trabajo de la compañía y donde adquiere sentido el que lo pongamos como un ejemplo de teatralidad liminal. Es decir, no sólo se pone en conflicto el espacio teatral a través de *cuerpos reales* y sus testimonios, sino que todos los significantes puestos en escena, están en tensión con otro de naturaleza opuesta (ya sea significantes *de la realidad* o *de la ficción*) Por ejemplo, la reconstrucción de un espacio realista para que en él *actúe* un *cuerpo real*, o la decisión de tener actores al mismo tiempo que *cuerpos reales*, o acciones en tiempo real como la preparación de sopaipillas y tomar mate alrededor de una mesa dentro del espacio teatral, o un texto dramático con un testimonio biográfico. Creemos que con esta operación se profundiza en el carácter liminal del trabajo de la compañía, ya que los significantes a través de los cuales se despliega la teatralidad están en constante pasaje entre la realidad y la ficción. O mejor dicho, la teatralidad que de ellos emana circula libremente por ambos lugares. El cruce de estos elementos de lugares disimiles, nos revela también la intención de unificar ambos territorios y hacerlos parte de un *mundo posible* en el espacio teatral. Entonces, este cruce de territorios, aparece también como una metáfora del conflicto territorial del pueblo mapuche. Dice al respecto la directora:

“Cuando la estrenamos era el choque, la fricción entre la realidad y la ficción, eso era lo que queríamos, el conflicto, para también hablar sobre el conflicto mapuche. Entonces el conflicto estaba en la escena y también estaba el conflicto en términos de la territorialidad del pueblo mapuche. Reunimos distintos

testimonios, distintos territorios puestos en conflicto a partir de este cruce entre la realidad y la ficción”¹²⁰.

No queremos en estas páginas hacer una apología de la cultura mapuche, pero nos parece de mucha importancia, a nivel de ideas que posteriormente se convierten en operaciones escénicas, el hecho de que haya una intención de confrontar territorios, de oponer las naturalezas de los significantes para hacerlos convivir en un mismo espacio, el espacio teatral. En este punto, es pertinente hacer la comparación con nuestro concepto clave, el biodrama. Ya que, en esa propuesta artística, como vimos, la premisa es buscar los momentos en que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro¹²¹, para llevar esto a la puesta en escena y de esta manera encontrar el umbral mínimo de ficción. Esta es la paradoja del ejercicio del biodrama, que hemos mencionado en el capítulo anterior: a través de la puesta en escena de elementos de la realidad, encuentra más espacios de reflexión en torno a la teatralidad. En el caso de Teatro Kimen, es a través de la tensión entre estos significantes (*reales y de ficción*), que se logra lo mismo.

Otro aspecto que nos parece relevante es el carácter documental que tienen los montajes de la compañía en cuestión. En los capítulos anteriores, mencionamos al teatro documento como antecedente del biodrama; pues bien, si estamos observando el trabajo de Teatro Kimen a través del biodrama, es natural que también encontremos elementos del teatro documento. El objetivo de transformar el espacio teatral en un espacio estético-político, es algo la directora subraya. La mirada del teatro como un quehacer político es lo que permite hacer la reflexión en torno a la memoria, territorio, identidad y la patria, abordando estos temas desde la biografía, el origen, la etnia, el contexto y los

¹²⁰ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

¹²¹ Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [visitada el 10 de enero de 2014]

márgenes, dándole de esta manera un carácter social al trabajo, en tanto contenedor de los problemas de su propio tiempo¹²². Según palabras de González, el teatro documental permite capturar aspectos absolutamente desconocidos de la realidad que nos circunda, la más cercana, familiar y cotidiana¹²³. Lo interesante es cómo estos aspectos del mundo privado, evidencian problemáticas sociales de mayor envergadura. No sólo en este punto cobra sentido entender el trabajo de Teatro Kimen como documento, sino también por poner en evidencia el espacio teatral a través de cartas y testimonios que van dirigidos al público, haciéndolo parte de la situación. Nos queda subrayar entonces, en este segundo montaje, la idea de trabajar pensando en el espacio teatral, pero desde la tensión de la realidad con la ficción para conformar un dispositivo que complejiza, pero a la vez, amplía las posibilidades de la teatralidad. En este sentido, es clara la diferencia entre el primer montaje y el segundo, no sólo en las intenciones de las respectivas investigaciones, sino que también en el resultado de cada uno de ellos.

“En Ñi pu tremen, (lo principal) era el cuerpo y esta es la matriz de todo lo que viene. En ese minuto no estábamos pensando en la puesta en escena, en el espacio, en el dispositivo, sino que era solo el texto, la oralidad, las luces, la atmósfera y una estructura”¹²⁴.

Por supuesto, que este nuevo enfoque hacia la puesta en escena como testimonio, es consecuencia del primer proceso, y lo que se valora y rescata en

¹²² LEONVENDAGAR, LORETO. 2010. Ñi pu tremen y las voces del espacio común. Revista Apuntes de Teatro N° 131 (Universidad Católica de Chile) 131 pág. 49

¹²³ Presentación Trilogía Documental 2012 [en línea] <http://www.youtube.com/watch?v=Y38nDuRD5VQ> [consultado el 10 de enero de 2014]

¹²⁴ entrevista realizada el 8 de enero de 2014 para la presente memoria.

el grupo, es el constante avance en la reflexión del espacio teatral, pero a través del mismo.

“GALVARINO”

Hemos hablado de los elementos que reconocemos en el trabajo de Teatro Kimen y que se pueden observar bajo la óptica del biodrama. Uno de los más importantes y que dan origen a esta memoria, es el trabajo con la biografía de una persona. Recordemos que la primera consigna para dar partida al *Ciclo Biodrama* de Vivi Tellas, era la representación de la biografía una persona viva. Uno de los elementos que más destaca en el trabajo de Teatro Kimen, es justamente la biografía de los protagonistas de sus obras, puesta en escena a través de testimonios. Hemos revisado que en las dos obras anteriores, estos diferentes testimonios se van mezclando con otros elementos: en la primera, con elementos propios de la cultura mapuche (bailes, ritos, canciones) entiendo el espacio teatral como un lugar de *rescate*, y en la segunda, con elementos que provienen de la ficción (obra *María Esturado*) para hacer un *cruce de territorios* (como lo denomina su directora) en el espacio teatral. En este tercer montaje, la idea es conjugar todos los elementos trabajados en los montajes precedentes. Es decir, se vuelve sobre la idea de mezclar un testimonio y un texto dramático, y según su propia directora:

“Hay cruce entre realidad y ficción mucho más logrado. La idea entonces, era lograr que todas las personas creyeran que todo lo que sucedía ahí era realidad, como las biografías de Ñi pu tremen”¹²⁵.

¹²⁵ Ibíd.

Se eligió entonces un testimonio del primer montaje y es este el que guía la acción. Además de este testimonio, y ahondando nuevamente en el cruce entre la realidad y la ficción, el grupo trabaja con el texto “*El desaparecido*” de Juan Radrigán. Lo que se pretendía ahora era realizar un documental-ficcionado,

(...) entonces necesitábamos también cuerpos reales pero esta vez, estos cuerpos iban a oficiar de actor, y necesitábamos una actriz que pareciera no actriz, entonces tenía que ser un cuerpo bastante real para contar esta historia, que es la historia de mi tía Marisol Ancamil¹²⁶.

En este montaje, podemos observar a una familia mapuche que está a la espera de su hijo y hermano Galvarino, quien fue becado en Rusia por el gobierno de la Unidad Popular. Lo que no saben, es que Galvarino fue acribillado en las calles de Moscú por grupos racistas. La obra transcurre y vemos a los actores en un ritmo pausado y cotidiano realizando actividades habituales de su diario vivir. En este suceder de actividades, que se podrían comparar con un código realista - como preparar una cazuela en tiempo real, y la fabricación de cajitas de madera, por ejemplo- se mezclan, a modo de proyección, textos de una carta dirigida al ministro de relaciones exteriores, en la que se pide tener noticias de Galvarino. Estamos nuevamente frente una mixtura de elementos de distinta naturaleza. En este caso observamos dos lugares diferentes desde los cuales se relata la historia completa. Por una parte está lo que vemos (acciones en tiempo real ejecutadas por *cuerpos reales*) y por otro, lo que leemos (las proyecciones del texto de una carta) Debido al trabajo anterior de la compañía, y también a que vemos *cuerpos reales* y un testimonio real en escena, el espectador entiende que esas cartas también son reales y que efectivamente se enviaron al ministro de la época. Pero en esto

¹²⁶Ibíd.

consiste el cruce que realiza la directora, tomando elementos reales y realizando con ellos, distintas operaciones teatrales. Y aquí tenemos un ejemplo bien claro, de cómo se concreta la intención de que todo lo que aparece en escena se tome por realidad. Efectivamente, existían cartas en la historia real de Galvarino, pero las cartas no iban dirigidas a ningún ministro. Las cartas existentes eran las que Galvarino enviaba a su familia –y viceversa- durante su estadía en Rusia, pero no son esas las que se proyectan en la obra. Entonces, el elemento *carta*, se utiliza como un dispositivo para instalar un discurso de denuncia y reclamo por un cuerpo que efectivamente, nunca llegó a Chile. Lo que nos interesa en este punto, es cómo se mixturán los elementos de diferentes naturalezas, difuminándose los márgenes entre lo que es ficción y lo que es parte de la realidad en la misma puesta en escena. Si bien las cartas proyectadas en el montaje son en sí una ficción creada para subrayar la desesperación de una familia por la llegada de su hijo, la historia que existe alrededor de ellas es absolutamente cierta. En este sentido, cabe destacar también que los actores, una pareja de ancianos que no son actores y pertenecen a la comunidad mapuche, no son los padres verdaderos de Galvarino. Y quien personifica a Marisol Ancamil, es la misma directora del grupo, que a su vez es sobrina de Galvarino en la vida real. Los protagonistas no están representándose a sí mismos, pero el montaje logra la *ilusión* de que sí lo hacen. Y lo hace porque no es necesario saber si son o no los personajes *verdaderos*, sino porque lo que ejecutan en escena, las acciones que realizan son *verdaderas*. Al respecto, Coca Duarte señala que el “personaje ya no se sustenta en un relato, sino en su existencia concreta en escena”¹²⁷ y por lo tanto, el cruce de todos los elementos que establece la obra cuestiona el dispositivo representativo, pero no señalándolo, sino operando desde él¹²⁸. En este punto, la autora establece una diferencia importante entre *Galvarino* y

¹²⁷ DUARTE, COCA. 2013. Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chile. Galvarino. Revista Apuntes de Teatro N° 138 [en imprenta]

¹²⁸ *Ibíd.*

montajes como *El año en que nací* de Lola Arias, ya que advierte que este último intenta eliminar la teatralidad con su “estilo confesional, aparentemente despojado de ficción”¹²⁹, señalando objetos y situaciones que provienen de la realidad, pero sin contener en su puesta en escena momentos o acciones *reales*, que como hemos visto, si suceden en *Galvarino*. Estas *acciones reales* nos remite a la idea de Barría que mencionamos en el primer capítulo de esta memoria, esta es, la performance como dispositivo de liminalidad, en tanto el *accionar real* del cuerpo del performer pone en tensión el concepto de *relato* y *acontecimiento* al interrumpir el *continuum* de la representación. Podemos decir entonces, que las *acciones reales* de la pareja de ancianos tendrían un carácter performativo y por lo tanto liminal, ya que, su factor temporal se sostiene en un código cotidiano (*real*) y no de *representación*.

Lo interesante en todo esto, es cómo Paula González y Marisol Vega logran realizar este cruce de elementos y ponerlos en escena logrando que esta contenga *realidad* aun utilizando elementos de la ficción. Es este cruce entre la realidad y la ficción lo que caracteriza el trabajo de la compañía y que se consolida con *Galvarino*.

Como podemos observar, es un ejercicio bastante complejo en términos de los *márgenes* entre realidad y ficción, ya que ahora se hace uso conciente de las operaciones que pertenecen al ámbito de la teatralidad (como que una actriz represente a Marisol, o poner una pareja de ancianos como los padres de Galvarino, pero que aun sí pertenecen al plano de la realidad y sus cuerpos en escena, así lo dejan ver), pero todo lo que ahí se narra y se hace es de *verdad*. Volvemos a mencionar el ejemplo de la cazuela que se cocina en tiempo real durante el montaje, para la que se comienza el montaje matando una gallina cada función. Si tomamos el caso del biodrama para establecer una

¹²⁹ *Ibíd.*

comparación en este punto, podemos aludir a la construcción de una muralla en tiempo real en la obra *El precio de un brazo derecho*, o las actividades que realizan sus protagonistas o el reloj que Tellas pone escena en todos sus *Archivos*, para recodar al público el tiempo *real*. En el trabajo de Tellas podemos ver a sus protagonistas realizando actividades cotidianas como cantar, bailar, coser, y contar sus historias. Son los mismos elementos que observamos en el trabajo de Teatro Kimen, desde el cotidiano y sus actividades, se extraen elementos para la puesta en escena que conjugados con otros elementos, hacen posible un mundo *de realidad* dentro del espacio teatral. Creemos entonces que los elementos que se han utilizado en sus montajes son los mismo que observamos en el biodrama: el cuerpo *vivo*, la biografía y las actividades cotidianas (algunas en tiempo real)

Lo común que tienen estos elementos puestos en la escena es que al provenir del mundo cotidiano, se vuelven teatrales al ponerlos en un espacio teatral. Lo que afirma el planteamiento de Feral al decir que sólo se puede desplegar teatralidad ahí donde el espectador identifica el espacio potencial¹³⁰. Lo que nos interesa, es destacar que todos los elementos puestos en la escena, están ahí, para que a través de ellos se despliegue la teatralidad. Lo que vuelve interesante esto, es lo que sucede cuando en este despliegue de teatralidad irrumpe lo real, y es ese el problema que instala el biodrama y también Teatro Kimen, al introducir un “no –actor”, que por ende no estaría representando nada, sino que estaría presentándose a sí mismo. Esto es lo que sucede en *Ñi pu tremen*, las mujeres efectivamente *se presentan* ante el público. Se ponen en escena para hablar de sí mismas, para testimoniar a través de su biografía. Y es ahí donde se produce el acuerdo entre el espectador y esas mujeres, y donde, por consecuencia, es posible que opere la teatralidad. Sin embargo,

¹³⁰ FÉRAL, JOSETTE. 2003. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires. Pág. 44

creemos que con *Galvarino*, González va un poco más allá para poner en crisis la teatralidad y el *margen* entre realidad y ficción. Con la pretensión de que todo lo que suceda en el escenario se tome como *realidad*, realiza operaciones escénicas que, tomadas de sus montajes anteriores, hacen esto posible, porque los elementos que se utilizan en estas operaciones, preexisten a la escena.

Creemos entonces que la puesta en escena de los cuerpos *vivos* en escena, la biografía y las actividades y acciones *verdaderas* en el espacio teatral, son un elemento determinante a la hora de hablar sobre cómo irrumpe lo real en estas propuestas artísticas. Si bien el biodrama pretende una exposición de experiencias y acciones en el espacio teatral, y Teatro Kimen en su segundo y tercer trabajo con elementos de la ficción, ambos llevan la realidad al teatro a través de los mismos significantes, cuerpo y biografía. A través de esto, las obras adquieren un carácter performativo (entendiendo el deseo de alejarse de la representación) y liminal, pensando en todos los *márgenes* posibles que se movilizan en ese complejo entramado de la puesta en escena que resulta de posicionar lo cotidiano en el espacio teatral.

CONCLUSIONES

Lo que me propuse en esta memoria fue observar, desde la óptica del biodrama, el límite entre el objeto artístico y la realidad y sus implicancias estéticas en el trabajo de la compañía Teatro Kimen. Los elementos que observé y que hicieron posible mirar el trabajo de este grupo desde el biodrama fueron el testimonio, y por sobre todo, el cuerpo *real* puesto en escena. Si bien creo haber abordado las ideas y conceptos que me propuse desde un principio, siempre en una investigación, sea teórica o práctica, pueden abrirse muchas puertas por las cuales esta se puede guiar. Con esto quiero decir, que a medida que avanzaba en esta investigación, pude constatar que hay muchas otras opciones y posibilidades, en términos de ideas y conceptos con los cuales abordar el mismo tema. Una cosa, una idea, un concepto, me llevaba a otro y a otro, abriendo un abanico de posibilidades que instalan una curiosidad por continuar abordando el tema *realidad* y la *ficción*, y que dejan muchas puertas abiertas para futuras investigaciones, en mi caso, desde la escena. Lo positivo de este trabajo en términos personales, es que más allá del resultado, los conceptos que trabajé, las lecturas que realicé, etc. me han sido muy útiles para observar, percibir y “leer” las distintas formas y operaciones que realizan los distintos grupos y compañías, las distintas propuestas que existen no sólo en el teatro, sino en las diversas expresiones artísticas, y pensar la forma en que estas se relacionan con la realidad. ¿Cuáles son los elementos que se elige destacar?, ¿de qué forma se incorporan estos en la escena?, ¿qué es lo que se pone en tensión en el espacio teatral?, ¿cuál es el ritmo en que van dialogando los distintos elementos en la escena?, etc. Son preguntas que surgen a partir de la comprensión de la puesta en escena como un proceso dinámico, que tiene vida y es presente.

El punto de partida de esta memoria fue abordar la relación entre arte y *realidad*, ya que queríamos llegar a hablar de *teatralidades liminales*¹³¹,

¹³¹ Acuñando el título del libro de Ileana Diéguez presente en nuestra bibliografía.

específicamente del grupo chileno Teatro Kimen, quienes incorporan a escena el testimonio biográfico y el cuerpo *real* de sus protagonistas, elementos que desde un principio fueron de nuestro interés, y a través de los cuáles pretendía establecer la relación con el biodrama de Vivi Tellas.

En primer lugar lo que me propuse fue revisar y puntualizar el concepto de *teatralidad* en relación a la *irrupción de lo real*, para luego referimos al concepto de *liminalidad* y cómo este se inserta en la puesta en escena. Lo que destaco de esta relación, es la repetición del carácter *procesual* que sugieren dichos conceptos. Es decir, en términos generales, *existen* en tanto están *sucediendo*. Esta característica destaca sobre todo en el concepto de *teatralidad* y, a la vez, ese *proceso* designa un espacio donde se ejecuta. Ese espacio, es el llamado por Josette Feral *espacio potencial*¹³² y lo destacable es que está en directa relación con el espectador, es decir, no puede existir si no existe la mirada de un observador (idea que también menciona Cornago). Para que exista el espacio teatral, debe existir un *acuerdo* entre quien observa y quien ejecuta. Es este espacio potencial el que se vuelve de interés para nuestro trabajo, ya que, hay ocasiones en que parece permearse más allá de sus propios *límites*, por elementos que provienen de la realidad y en ese caso hablamos de *teatralidades liminales*.

El concepto de *irrupción de lo real* fue clave para comprender cómo se comienza a intervenir la escena con elementos que provienen directamente de la realidad. Uno de los ejemplos más evidentes y que nos pareció más pertinente para nuestra investigación, es el caso del teatro documento propuesto por Peter Weiss, quien recoge las ideas de Piscator y Brecht. La incorporación de documentos, archivos, entrevistas, cartas, etc. en la puesta en

¹³² FÉRAL, JOSETTE. 2003. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires. Pág. 42

escena necesariamente vincula de manera directa ese objeto artístico con la realidad y tiene una clara intención de transformación social a través de la concientización del espectador. Una de las características principales del teatro documental es su referencia al contexto, su relación con la realidad efectiva. Pensando en esto, y tomando nuestros elementos *testimonio biográfico* y *cuerpo vivo*, es que vinculamos el teatro documento con el biodrama y lo establecimos como uno de sus antecedentes más importantes. Principalmente por una razón: el biodrama propone la utilización de los cuerpos (personas) como *archivos*, como lugares donde se reservan experiencias, memorias, saberes, historias, etc. y por lo tanto posibles de instalar en un espacio teatral. Si bien, a diferencia del teatro documento, el objetivo del biodrama no es la concientización del espectador, estos *archivos*, al pertenecer a la realidad, por consecuencia evidencian problemáticas del contexto y transparentan formas de comportamiento y de relación con el entorno, desde un código cotidiano, lo que inevitablemente provoca el reconocimiento del espectador con esas situaciones. El biodrama instala situaciones cotidianas, acciones en tiempo real, la biografía de sus protagonistas en escena, con el objetivo de buscar el umbral mínimo de ficción (UMF) e invitando al espectador a ser parte de ese espacio. Podemos decir que el espacio teatral se convierte en un espacio de comunión, democrático, donde la *vida cotidiana* toma un valor *otro* al ponerse en dicho espacio. Es decir, se transgrede el *umbral* del espacio teatral al volcar en él *realidad*, apareciendo con esto el carácter liminal.

Además del teatro documento, se hizo mención a otras instancias artísticas dentro de lo que catalogamos como “antecedentes del biodrama”: teatro carcelario para referirme al teatro testimonial, arte relacional y el trabajo de los alemanes de Rimini Protokoll. Todo esto con el objetivo de comprender cómo opera el carácter liminal en estas prácticas. Lo que rescato de ellas es su carácter performativo, primero porque construyen *acciones* que se cargan de significado al momento de relacionarse directamente al contexto (referente

histórico en el caso del teatro documento, contexto carcelario en el teatro testimonial, la *situación obra* del arte relacional y la utilización del espacio común de Rimini Protokoll) y segundo, porque a través de esa referencia al contexto que determina la obra, se relaciona de forma directa con la realidad, intentando, como todo acto performativo, desprenderse en alguna medida, del concepto de representación. La cuestión está en que, como afirma Feral, la representación nunca deja de existir¹³³. Al momento de ponerse los elementos en un espacio potencial, es factible leer la teatralidad y por lo tanto existiría la condición de representación. De todas formas la cuestión de este trabajo no es discutir el concepto de *ficción* versus *representación*, sino que la pregunta es por cómo operan los elementos que provienen de la realidad en un espacio teatral. Lo que generan entonces estos elementos, no es la falta de representación, sino lo que hemos llamado teatralidades liminales.

En el desarrollo de la propuesta artística del biodrama, destaco su relación con el concepto de irrupción de lo real, como una forma en que esta irrupción se hace presente en la escena. Es importante reiterar entonces las tres formas que, según José Antonio Sánchez, se manifiesta la irrupción de real a principios del siglo XX: lo real material, (Meyerhold, visibilidad de la materialidad del teatro y, por otra parte, la inclusión de elementos escenográficos que debían tomarse de su *entorno real*) lo real histórico (Piscator, utilización del documento) y lo real concreto (Brecht, evidenciando el espacio de representación)¹³⁴. Mi lectura en relación al biodrama es que no cabría clasificarlo en una de estas tres, sino que contiene aspectos de todas, ya que, lo real material se hace presente a través de un cuerpo *tomado de su entorno real*, lo real histórico en la utilización de documentos y lo real concreto en su intento de evidenciar que se está frente a un espectáculo.

¹³³ Óp. Cit. Pág. 33

¹³⁴ SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros. Pág. 97

La idea que más subraya Vivi Tellas en relación al biodrama la búsqueda del UMF, y existen dos movimientos que realiza en esta búsqueda: buscar la teatralidad fuera del teatro (esta es la expresión que Tellas siempre utiliza) y cargar al teatro de no-teatralidad¹³⁵. Esta entrada de la no-teatralidad al espacio teatral, trae consigo la develación de un espacio íntimo y cotidiano de sus protagonistas, que se evidencia principalmente a través de sus acciones que son siempre, según Tellas, algo conocido para ellos, extraído de la vida real. Es decir, al igual que en el trabajo de Rimini Protokoll, los protagonistas están en ese espacio por lo que los identifica en su particularidad y no para hacer algo que *no saben*: precisamente actuar. Lo interesante e importante de observar, es que en este doble movimiento del biodrama, se instala una dinámica donde el espacio cotidiano y el espacio teatral están permeándose constantemente. A través de la incorporación de cuerpos reales en la escena, se entregan elementos de reflexión para pensar la teatralidad. Esa es la paradoja del biodrama que hemos mencionado en el cuerpo de este trabajo, la inclusión de *realidad* en la puesta en escena, es un ejercicio que reflexiona acerca de la teatralidad.

La relación que establecí entre la irrupción de lo real y el teatro documento con el biodrama, a través del testimonio biográfico puesto en escena y la concepción de los cuerpos vivos como *archivos*, es para demostrar que estos elementos no se encuentran sólo en montajes que están bajo el alero de esta denominación -el biodrama-, sino que podemos observarlos en distintos trabajos de algunos grupos que tienen un interés particular por el teatro documental. Es esta idea la que guía esta memoria hacia la lectura del trabajo de Teatro Kimen, a través del biodrama. Principalmente por su primer montaje *Ñi pu tremen: mis antepasados* (2008) donde lo que vemos es a mujeres

¹³⁵ Proyecto Archivos. [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/>. [visitada el 13 de enero 2014]

mapuche en escena compartiéndonos parte de su biografía a través de testimonios que tienen relación con la migración campo-ciudad, tema elegido como hilo conductor. Las operaciones vemos son básicamente las mismas que observamos en el biodrama: inclusión de testimonio biográfico, inclusión de cuerpos *reales* en la escena y de actividades cotidianas generando un espacio íntimo. En el caso específico de *Ñi pu tremen. Mis antepasados* vemos además, una intención de usar el espacio teatral como un lugar de rescate de una cultura muchas veces silenciada, más aún si tomamos en cuenta que las protagonistas son, mayoritariamente, adultas mayores. Las protagonistas son puestas en escena en su condición de portadoras de una memoria y de saberes de su pueblo, es decir, como *archivos* que a través de su puesta en escena, evidencian un conflicto que va más allá de la historia personal.

En relación a las instancias cotidianas e íntimas en el espacio teatral, hay otros aspectos similares al biodrama, como por ejemplo la instancia que se genera al finalizar las obras al invitar a los espectadores a ser parte de un momento de comunión invitándolos a un banquete en el caso del biodrama, y a un té con sopaipillas en el caso de Teatro Kimen¹³⁶. Esto, que parece una anécdota, da cuenta de cómo el espacio teatral se vuelca, se proyecta sobre el espacio del espectador traspasando sus límites y devolviendo al teatro su carácter *convivial*.

Si bien encontré, en principio, bastantes elementos para analizar comparativamente biodrama y Teatro Kimen, conforme avanzaba, me encontré

¹³⁶ Cabe señalar que esta situación no se dio en todas las funciones, sino específicamente cuando la obra se realizaba en la ruka del Parque de las Culturas Originarias Mahuidache en la comuna El Bosque, lugar donde se hacía más evidente la apertura del espacio teatral a los espectadores, al ser la mayoría de ellos parte de la comunidad mapuche y existir una cercanía mucho más grande con lo que se relataba en el montaje, además de que el espacio es uno cotidiano y reconocible tanto para las protagonistas como para los espectadores.

también con sus diferencias. Esto es de suma importancia, ya que, nunca fue la intención de esta memoria encasillar el trabajo de esta compañía chilena, sino más bien, observar su trabajo a través de un concepto que nos diera algunos precedentes. Creo que en el segundo y tercer montaje el trabajo de Teatro Kimen adquiere otras cualidades que complejizan su investigación. Lo que a mi parecer complejiza el trabajo de Teatro Kimen es el objetivo de que, además de los cuerpos y de la biografía, la puesta en escena se convierta en un *testimonio* más. A partir de este objetivo, que se propone el grupo en su segundo montaje *Territorio Descuajado...*, surge la mezcla de la ficción con la realidad que le da particularidad a su trabajo. Así, la directora define su segundo y tercer trabajo como ficción-documental, nombre basado en la incorporación de elementos provenientes de la teatralidad, además de los ya trabajados en su primer montaje (cuerpo *real* y testimonio biográfico). Estos elementos, son la incorporación de actores, la utilización de textos dramáticos, y el cruce de *relatos*¹³⁷ (acciones *reales* y proyecciones de textos). Lo que me gustaría destacar en este cruce es la forma en que se carga de *verdad* el espacio teatral –que es el segundo movimiento que realiza el biodrama, cargar el teatro de no teatralidad-. Vemos a los protagonistas realizando *acciones reales* (que se corresponden con el tiempo real: preparación de cazuela, sopaipillas y mate, fabricación de cajas de madera, cena de los alimentos preparados), sin embargo esta vez, no se representan a sí mismos, sino que cumplen un rol en la historia que se está desarrollando. Lo importante en esto es que al no ser actores, su presencia en escena está justificada por su condición de *archivos* de la cultura mapuche. Es decir, vemos a personajes que, aunque estén personificando a otro (el caso de *Galvarino*, donde Elsa y don Reinaldo no son los verdaderos padres de Galvarino) su existencia en escena se basa en lo que ellos son en la vida *real*, y por lo tanto, sus acciones en el espacio teatral son

¹³⁷ Tomando la concepción de relato en la performance que propone Barría como el modo en que se organiza la secuencia de acciones.

reales y se convierten en testimonio *viviente* en escena. Con esto nos acercamos a la idea de Coca Duarte al proponer que el trabajo de Teatro Kimen contiene *lo real* en el espacio teatral¹³⁸.

Cargar el espacio teatral de no-teatralidad, o cómo la puesta en escena logra ser también un testimonio, son las dos operaciones que realizan respectivamente el biodrama y Teatro Kimen. Lo valioso de esto, es que ambos ejercicios logran poner en conflicto y pensar la *teatralidad* desde ese mismo espacio. Es esa teatralidad transgredida, permeada por elementos de la realidad, en definitiva, *liminal*, la que se vuelve interesante de analizar en el contexto actual. Al parecer, existe una necesidad por volver a lo real, a lo verdadero, una necesidad por comprender nuestro entorno, pero desde la simpleza y realidad del cotidiano.

Como dije al iniciar estas páginas de conclusiones, las posibilidades para continuar investigando respecto de estas temáticas son variadas. Lo que queda pendiente a mi parecer, y que podría realizarse en una investigación más extensa, es ahondar en las diferencias entre biodrama y Teatro Kimen que surgieron al referirnos al segundo y tercer montaje del grupo chileno, ya que en ellos es evidente la incorporación de elementos teatrales en la escena. Sin embargo, las decisiones tomadas estuvieron siempre enfocadas en los elementos que sí nos permitían observar el trabajo de Teatro Kimen desde el biodrama, testimonio biográfico y cuerpo *real* (y podemos agregar a este último, ejecutando acciones *reales, verdaderas*), esto además del vínculo que establecimos con nuestros conceptos *irrupción de lo real, liminalidad y teatro documento*. Es por esto que reitero que la intención de esta memoria no fue

¹³⁸ DUARTE, COCA. 2013. Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno. Galvarino. Revista Apuntes de Teatro N° 138 [en imprenta]

clasificar el trabajo del grupo chileno, sino, tomar un concepto que nos sirviera de precedente y nos permitiera analizarlo de una manera más completa, tomando en cuenta los elementos que ponía en tensión y a modo de análisis de prácticas escénicas contemporáneas que develan un interés por relacionarse directamente con la realidad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ. 2003. Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance. Revista Gestos N° 36. pp.: 9-25.

BARRÍA, MAURICIO. 2011 ¿Qué relata una performance? Límites y tensiones entre cuerpo, video y performance En: BARRÍA, M. & SANFUENTES, FCO. La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile. Santiago. Ediciones Departamento Artes Visuales – CENTIDO, U. de Chile. Pp.13-29.

BARRÍA, MAURICIO. 2014 Prólogo Intermitencias, ensayos sobre performance, teatro y visualidad. Santiago Editorial Universitaria. [En prensa]

D'AMICO, SILVIO. 1961. Historia del teatro dramático. Tomo III y IV. México, UTEHA.

DE VICENTE, CÉSAR. 2013. La escena constituyente: teoría y práctica del Teatro Político. Madrid, Genérico.

DIEGUEZ, ILEANA. 2007. Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política. Buenos Aires, Atuel.

DUARTE, COCA. 2013. Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chile. Galvarino. Revista Apuntes de Teatro N° 138 [en imprenta]

FÉRAL, JOSETTE. 2003. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires, Nueva Generación/Universidad de Buenos Aires.

FISCHER LICHTÉ, E. & ROSELT, E. 2009. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. Revista Apuntes de Teatro N° 130 (Universidad Católica de Chile) pp. 115-125

FRIERE, SILKA. 2007. Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática. La Plata, AlMargen.

GOLDBERG, ROSELEE. 1998. Performance. Live art since 1960. Harry N. Abrams, Inc. New York

GONZALEZ, PAULA. 2010. Ñi pu tremen, mis antepasados: género y oralidad de una nación. Revista Apuntes de Teatro N° 131(Universidad Católica de Chile) pp. 42-48.

GRUMANN SÖLTER, ANDRÉS. 2009. Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. Revista Apuntes de Teatro N° 130, (Universidad Católica de Chile) pp. 126-139.

LEONVENDAGAR, LORETO. 2010. Ñi pu tremen y las voces del espacio común. Revista Apuntes de Teatro N° 131(Universidad Católica de Chile) pp. 49-55.

SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 1999. La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias. Madrid, Ediciones Akal.

SANCHEZ, JOSE ANTONIO. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid, Visor Libros.

TRASTOY, BEATRIZ. 2008. El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos. Espacios Revistas Espacios N° 39 (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) pp. 4-11.

TURNER, VICTOR. 1988. Liminalidad y communitas En: El proceso ritual: estructura y antiestructura. Madrid, Taurus.

WEISS, PETER. 1976. Escritos Políticos: Notas sobre el Teatro documento. Barcelona, Ediciones Lumen.

TEXTOS Y ARTICULOS WEB

BROWNELL, PAMELA. 2012 Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas. [En línea] Emisférica vol.9 N° 1 y 2 <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>

CORNAGO, OSCAR. 2005. ¿Qué es la teatralidad?: Paradigmas estéticos de la modernidad. [En línea] Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo N° 1-agosto. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

CRUZ, ALEJANDRO. 1999. Vivi Tellas renueva la experimentación con Proyecto Museos [en línea] Diario La Nación, Argentina. <http://www.lanacion.com.ar/163310-fidelidad-a-la-vanguardia> [consulta: el 11 de noviembre de 2013]

FERRARI, LUDMILA. Arte relacional. [En línea] CECIES, <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=189>

HANS-THIES LEHMANN. 2010. El teatro posdramático: una introducción. Traducción de Paula Riva (Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania) [en línea] Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo N° 12-diciembre. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>

VERLAG A. & MALZACHER, F. 2007 DRAMATURGIAS DE LA ASISTENCIA Y LA DESESTABILIZACIÓN La historia de RIMINI PROTOKOLL [en línea] http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3467.html

ZEIGER, CLAUDIO. Los trabajos y los días. [En línea] Diario Página 12, Argentina. <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-10/00-10-08/nota4.htm> [consulta: el 11 de nov. de 2013]

PAGINAS WEB

TEATRO KIMEN [en línea] www.proyektokimen.cl [consulta: 23 de noviembre de 2013]

PROYECTO ARCHIVOS [en línea] <http://www.archivotellas.com.ar/> [consulta: 13 de noviembre de 2013]

COARTRE [en línea] <http://www.coartre.cl> [consulta: 7 de septiembre de 2013]

MATERIAL ACOMPAÑANTE

Imágenes y fotografías Teatro Kimen soporte CD.