

## *Lo real escondido bajo las múltiples capas de ficción. La danza como una práctica de acercamiento a la realidad.*

BERGERO, Carolina Victoria / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - UNA, Argentina - carolinavictoriabergero@gmail.com

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: danza - escena - teatro de lo real

### > Resumen

Esta ponencia, elaborada a partir del proceso creativo de la obra *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*, se propone plasmar y analizar conjuntamente la propia práctica, que compone su objeto reconstruyendo vinculaciones con los diversos modos en que *lo real* se ha entendido y cuestionado en la escena.

Partiendo de la concepción de lo real, dentro de la práctica escénica contemporánea, como toda referencia marcada al conjunto de personas, costumbres, lugares, fenómenos sociales, episodios históricos y todo lo que integra ese universo intersubjetivo extrateatral que entendemos como realidad, es que existe un interés por las prácticas que trabajan con la base de archivos que rescatan un trozo de esa realidad. Las prácticas documentales y biográficas en el teatro señalan, desde el teatro, a ese universo que vivimos como real, y este es un gesto de grandes implicancias, en tanto abre una variedad de posibilidades de experimentación en el plano de la realización escénica y en los modos de referenciar a la realidad desde el teatro.

De este modo, las preguntas principales que impulsan y organizan esta ponencia son: ¿Qué es el teatro de lo real? ¿Qué es la realidad? Y luego, reflexionando a partir de la obra, ¿Qué es eso que se lleva a escena cuando se trabaja a partir de un archivo personal? ¿Cómo ensayar formas de acercamiento a la realidad? ¿Cómo bailar y cómo pensar la coreografía?

## > Presentación

El presente trabajo fue elaborado a partir del análisis del proceso creativo de la obra de danza *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*, con una apertura en septiembre del año 2023 en El Sábado Espacio Cultural, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta apertura de proceso contó con el apoyo de las residencias creativas de Laboratorio Prodanza, Plataforma Nave, BROTE y El Sábado. Tomando como punto de partida un material de archivo privado en VHS del año 2001 de 3.03 minutos de duración, *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande* se constituyó como una experiencia relacionada con lo personal pero que pudo trascender aquel punto de partida para volverse un hecho artístico, analítico y colectivo.

A través del lenguaje de movimiento y valiéndome de recursos y procedimientos coreográficos, la obra se presenta como una propuesta crítica para pensar la composición desde el uso de archivos personales. El solo de danza, *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*, es la síntesis de un proceso que inició en diciembre del año 2021, luego de finalizar la cursada del plan de estudio de la Licenciatura en Composición Coreográfica mención Danza Teatro de la Universidad Nacional de las Artes, y comenzado el taller de Biodrama: la dramaturgia del destino que comparte Vivi Tellas, directora y curadora teatral argentina.

A partir de allí, una flecha directa para poder crear desde el accidente físico, escénico y emocional: Carolina, una bailarina oriunda de la provincia de Córdoba, recrea, en vivo y mediante la exposición de material de archivo, su participación real en un show televisivo de talentos infantiles que ella considera el origen de su trauma vinculado a la exposición escénica. Carolina-niña pierde el concurso pero, cautivada con la promesa de la fama, acepta una estrella de cartón entregada por la conductora como reconocimiento de su participación y, en ese acto, queda condenada a recrear ese momento por el resto de su vida. Así, la obra introduce cuestiones sobre el sentido mismo de lo espectacular y la espectacularización de la imagen privada en la "era de las sospechas", un mundo marcado por lo virtual. En *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*, hay un vínculo estrecho con personas y cosas ya existentes, tensionando la clausura del mundo de la obra y exaltando el componente extra teatral que la constituye. Los personajes que aparecen existen en el mundo real, fuera del teatro, fuera de la imaginación, sin por ello renunciar a los juegos de ficción.

Así se propone un pequeño ensayo de autocrítica, o de "autoteoría" diría Preciado (2008), un intento de "ser rata del propio laboratorio". La propia vida es aquí ocasión -y materia- de inquietud artística. Aquí nadie habla en nombre de todxs, ni tampoco de nadie; en todo caso, se asume una precaria posición

situada, un pequeño rincón del mundo desde el cual desarrollar una pieza artística y su reflexión. Haciendo del “principio de autocobaya” (Preciado, 2008, p. 248) la metodología de investigación, la propia experiencia, siempre singular, siempre colectiva, se vuelve cifra de inteligibilidad de los procesos productivos de la subjetividad, a la vez que la ocasión para pensar algunas de las grietas que socavan las creaciones escénicas actuales.

### > Preguntas, problemas, hipótesis

Cuando inicié el proceso de trabajo, una mirada transversal a distintas propuestas escénicas revelaba un renovado interés por indagar en los límites entre lo teatral y lo no teatral, poniendo en cuestión las fronteras entre realidad y ficción, dejando a la vista un nuevo tipo de prácticas biográficas y documentales. En el discurso crítico, por su parte, también comenzaba a aparecer con creciente frecuencia la referencia a lo real en la escena contemporánea.

Pamela Brownell (2021) confirma la formación de esta cierta tendencia: “este fenómeno no era sólo local, sino internacional, aunque aquí, en Argentina, en pleno proceso de recuperación posterior a la crisis de 2001, cobraba un sentido particular” (p.11).

De aquí la condensación de lo que deseaba explorar: algo del orden de lo real se había posicionado en un horizonte de indagación en el campo de las artes del movimiento, aun cuando la noción misma de lo real que se ponía en juego apareciera como compleja y diversa, y aún más en una composición en danza. La aparente constatación de esta tendencia fue, para el proceso de construcción de la obra, sólo un punto de partida que abriría las primeras inquietudes: ¿En qué consiste trabajar a partir de lo real? ¿Qué es el teatro de lo real?

Como respuesta tentativa a estas preguntas, Brownell propone una primera hipótesis de base que, por un lado, sintetiza el diagnóstico del contexto teatral en que se desarrollan e intervienen las experiencias que su investigación pone en foco y, por otro, busca avanzar en la definición de algunas de sus características específicas. Se trata de la siguiente hipótesis:

A partir de los primeros años del siglo XXI comienza a consolidarse en la escena local, en sintonía con la escena internacional, una tendencia hacia una renovada problematización de lo real en el teatro, cuyo rasgo distintivo es el surgimiento de un nuevo tipo de prácticas biográficas y documentales. Las prácticas que constituyen este teatro de lo real encuentran en un nuevo abordaje de lo documental y biográfico un camino para problematizar al mismo tiempo la realidad, el teatro y la vinculación entre ambos (Brownell, 2021, p. 14).

Prontamente se advierte un conjunto de problemas acerca de esa distancia que se juega entre lo real y su escenificación, entre la realidad y su puesta en obra. Cuestiones en torno a las que se piensa y se vertebran el arte: la representación de la realidad.

### > Reflexión sobre la noción de *lo real*

Como se mencionó anteriormente, la primera década del siglo XXI fue el momento de consolidación del uso de lo real como clave de lectura. Dentro de esta década, un año de especial visibilidad del fenómeno fue 2007, donde se publicaron varios trabajos que incluían específicamente lo real como significativo destacado en sus títulos y subtítulos. Entre ellos, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2013) de José Antonio Sánchez. Es por tal motivo que, a los fines del análisis, el escrito se apoya en varios de los conceptos y ejemplos desarrollados por el investigador español.

Este libro constituye el antecedente más importante para este marco teórico. Principalmente, porque funda un estudio en torno a la reflexión sobre los diversos modos en los que lo real se ha entendido y cuestionado en la escena. Allí, propone un recorrido por una gran variedad de experiencias que pertenecen principalmente al teatro europeo y estadounidense, aunque también toma varios casos de teatro latinoamericano, a través de las cuales traza un mapa muy amplio de problemas ligados a la relación entre lo real y lo teatral. A su vez, este texto constituye un antecedente relevante porque, además de ofrecer un marco histórico y problemático de contextualización, su estudio está justamente motivado por un diagnóstico de la escena de comienzos del siglo XXI, vinculado a la verificación de un renovado interés por la búsqueda de lo real en la escena. Así presenta Sánchez su objeto de estudio:

La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década. Esa necesidad ha dado lugar a producciones cuyo objetivo es la representación de la realidad en relatos verbales o visuales que, no por acotar lo representable o asumir conscientemente un determinado punto de vista, renuncian a la comprensión de la complejidad. Pero también a iniciativas de intervención sobre lo real, bien en forma de actuaciones que intentan convertir al espectador en participante de una construcción formal colectiva, bien en forma de acciones directas sobre el espacio no acotado por las instituciones artísticas (Sánchez, 2013, p. 15).

La reflexión sobre la noción de lo real va avanzando de la mano del análisis de una multiplicidad de casos, la mayor parte de los cuales sirve para contextualizar históricamente los antecedentes de la problematización de la representación teatral contemporánea que motiva su estudio. Una lista de nombres de artistas y grupos puede servir a modo de síntesis orientadora de la historia que traza y de la

multiplicidad de concepciones de lo real que aparecen en ella: Emile Zolá, André Antoine, Konstantin Stanislavski, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Living Theatre, Tadeusz Kantor, Peter Weiss, Peter Brook, Erwin Piscator, Augusto Boal, Yuyachkani, Mapa Teatro, George Tabori, Rodrigo García, entre muchos otros. Todos estos casos se van organizando a partir de algunas temáticas centrales.

Partiendo de esta serie de ejemplificaciones, que van desde el teatro, el cine y las artes visuales, entendemos que la noción de lo real con la que trabaja el autor es múltiple y se podría decir que va derivando y se va resignificando a través del recorrido que propone, sin terminar de proponer una o varias definiciones precisas. Por otra parte, y como se verá más adelante al hablar sobre el archivo personal, dentro del vasto espectro de experiencias comprendidas en el teatro de lo real, hay dos conjuntos de prácticas que se recortan con contornos más precisos, que son las prácticas biográficas y las documentales. Así buscaré desprender de este núcleo mayor, aquellas prácticas escénicas que trabajan a partir de la articulación de la biografía y el archivo.

### › **Historización del Teatro de lo real**

La referencia a lo real permite señalar algo nuevo respecto del realismo, o, al menos, situar la discusión en un campo diferente, iniciando un debate nuevo que se desarrolle al margen de los debates históricos sobre el realismo en el teatro y en el arte en general. Sin embargo, no encuentro razones suficientes para pensar que no se trata, en todo caso, de un nuevo capítulo de ese mismo antiguo debate. En la primera parte de *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, José Antonio Sanchez se remonta a los inicios del realismo teatral entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, donde sitúa “los orígenes del problema” (2013: 29) y aborda la relación entre la realidad y lo visible. En la cronología que trazaré en el siguiente segmento, me interesa sobre todo su referencia a la antigua revisión y reinención de lo que se entiende como real, que permite pensar aquello que estas experiencias comparten como algo complejo y redefinido en cada ocasión, no como algo unívoco en cuya interpretación todos deberían acordar. Ya en el teatro romántico, desarrollado en Europa en las primeras décadas del siglo XIX, lo real se había manifestado de diferentes modos. Los románticos se centraron más en el sentimiento que en la razón, sacaron sus ejemplos del estudio del mundo real más que del ideal. En general, el teatro romántico valoraba la subjetividad, buscaba encarnar los conflictos universales dentro de las figuras individuales. Sin embargo, lo real quedaba en muchos casos subsumido a una doble lectura de lo real representado y la coexistencia de reproducción y alegoría, una composición mediada por la ideología. En oposición a esa reconstrucción ideológica de la realidad, el teatro realista, movimiento cultural que surge en Europa

a mediados del siglo XIX, pretendía acabar con las tendencias implantadas por el romanticismo como consecuencia del cansancio producido por lo imaginativo y pintoresco. Pretendía observar objetivamente a las personas y la sociedad. En este sentido es que esa época va estar dominada por dos tendencias literarias que tienen su reflejo también en la literatura dramática y en la forma de representación teatral: el Realismo y el Naturalismo. El teatro realista trabaja apegado a la mimesis con la realidad. Su modelo es "mimético-discursivo-expositivo" (Dubatti, 2023, p.6). Refleja al mundo real objetivo, basado en los saberes de la experiencia empírica. Ese mundo es el compartido por todos, el mundo social, el de las acciones cotidianas. Y eso que los realistas llaman "real" es el mundo de las cosas -en el que se incluye lo humano y lo social- tal como lo revela la ciencia. En el ensayo El naturalismo en el teatro de 1881, Émile Zola (1840-1902) denuncia el teatro idealista y exige un teatro de observación, con intención de poner en pie "hombres [y mujeres] de carne y hueso" (1988, p. 135) y la consideración de éstos como "documentos humanos". El teatro propuesto por Zola, se basa en una aproximación reductiva a la realidad, propia del método experimental, justificada por la voluntad de concebir la obra como documento efectivo para la transformación de la realidad social o política. Pero el director teatral André Antoine (1858-1943) fue más allá de Zola: el efecto de realidad debía hacerse también visible en la construcción visual de la escena, y para ello recurrió a la introducción de elementos reales, y a una reproducción exacta de los espacios que se representaban. Sin embargo, al arte dramático le resulta imposible eliminar la visibilidad del artificio, por ejemplo en la puesta en escena de La hija Elisa, Antoine se ve obligado a iluminar frontalmente, proyectando sombras divergentes sobre el suelo, y esto introduce una dimensión de artificialidad que contradice la intención original: reproducir sin artificios lo real. Para Sanchez, el realismo, en su intento de representar lo real, tensaba sus representaciones hacia lo inmóvil, hacia lo superficial, hacia la muerte. Y la anulación del movimiento suponía la negación inevitable del proceso psíquico. La necesidad de incluir la vida con su complejidad procesual en el ámbito de la realidad fue una de las razones que forzó el tránsito del realismo al impresionismo. El impresionismo, estilo pictórico que se originó en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX, se caracterizaba por el desplazamiento de la representación de las cosas como son a la sucesión de impresión sobre las cosas. En el campo teatral, provocó al actor, director y pedagogo ruso Konstantin Stanislavski (1863- 1938) la búsqueda de la verosimilitud en el proceso psíquico. El criterio de verdad utilizado por Stanislavski ya no era el de lo real material, no le bastó la precisión en la reconstrucción de lo visible, sino el de lo real vivido. La puesta en escena requería ir más allá de lo visual, partir más bien del interior de lo dramático, del interior de la vida del personaje. A la resolución de este problema dedicó gran parte de sus reflexiones como actor y director: primero, la memoria

emotiva, una metodología que permitía al actor/actriz prestar sus emociones pasadas a las emociones presentes de su personaje. Después, el método de las acciones físicas: la vida aparecería en escena como resultado de la acumulación de una multitud de detalles sensibles que provocarían, tanto en el actor como en el espectador, impresiones que activarían la emoción y el movimiento psíquico para satisfacer la necesidad de la representación de la vida. El concepto de "atmósfera" ocupó un lugar central en la poética de Stanislavski, puestas en escena construidas musicalmente a partir de la secuenciación de los detalles: el dispositivo visual y sonoro, la composición de gestos y movimientos, y el ritmo declamatorio de los actores estaban al servicio de la creación de un ambiente propicio para la percepción del transcurso de la vida real en el interior de la escena. La ilusión de "vida" es la clave del realismo stanislavskiano. Pero, la deriva de Stanislavski que hacía de la vida -y no de las cosas- su objeto, pudo ser considerada en cierto modo como una traición al realismo: el abandono a la realidad compartida, esas ilusiones donde se reconocen estructuras de la realidad social o histórica, se vió sustituida por la creación de aquellas ilusiones que pertenecen al ámbito subjetivo de "cada cual". En esta dirección, para los expresionistas del movimiento de vanguardia entre 1910 y 1925, lo importante no era la realidad objetiva en sí misma, sino la visión que cada uno tiene de la realidad. Es decir, una exaltación de lo subjetivo. Pero, el receptor de la herencia científica de Zola en el siglo XX, y el activador de un realismo compatible con la crisis de la representación y los nuevos tiempos históricos fue el dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956), quien concibió el arte como un espacio de experimentación social, un realismo concreto basado más bien en la sociología, primero, y en el materialismo dialéctico, después. La búsqueda de realidad en Brecht compartía con el naturalismo dramático y el expresionismo teatral algunos elementos: del primero retuvo el compromiso con la realidad visible y el rechazo de la abstracción, del segundo, conservó la gestualidad -aunque desprovista de tensión-, la descomposición de la estructura dramática -liberada de la continuidad- y la esquematización de la escenografía- si bien resultado del análisis y no de la visión. Brecht hizo lo propio con las reflexiones sobre el nihilismo de Nietzsche: un materialismo desprovisto de romanticismo, de religiosidad, con una perspectiva científica. El teatro debe ser consecuente con el momento histórico que vive. Expresa la funcionalidad del teatro en el sentido político. Donde muchos no pudieron ver conciliación posible entre el discurso artístico realista y la ciencia, el proyecto de Brecht concibió una coincidencia entre el placer estético y el cognoscitivo, llevándolo a subvertir la función artística que el realismo anterior se había atribuido. El realismo brechtiano tuvo lugar en un espacio casi antagónico al de la teoría científica: el de la espectacularidad popular. Brecht buscó lo real en la canción popular, en los modernos trovadores, en las novelas de acción, en el cabaret, en el circo, en el cine y en el espectáculo deportivo. De allí extrajo la mayor parte de los

procedimientos técnicos que aplicó a la construcción de la escena interrumpida, con una aproximación a la popular propuesta de Sergei Eisenstein (1898-1948). El director de cine y teatro soviético, Eisenstein, reivindicó la teatralidad del music-hall del circo, de la farsa y otros espectáculos escénicos populares. En ellos se apreciaba la corporalidad en el trabajo del actor/actriz, la concreción en la puesta en escena y la estructura dramaturgica, basada en la sucesión de cuadros independientes, que serviría de base a Eisenstein para la formulación de su "montaje de atracciones": La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final (Sánchez, 1999, p. 330). Este teatro ya no busca la "reproducción" de la realidad mediante la concatenación de imágenes que crean una ilusión paralizante, sino que busca la "activación" del espectador real mediante el montaje de escenas -atracciones arbitrariamente elegidas, independientes, pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático. La tecnología espectacular de Brecht no estaba muy alejada del "montaje de atracciones" eisensteiniano, si bien al impacto sensorial propuesto por Eisenstein, Brecht contraponía la interrupción reflexiva, conseguida mediante la literalización de la escena, las canciones, la utilización dialéctica de la imagen y el "extrañamiento" de la actuación. Tanto el montaje de atracciones como la interrupción reflexiva pretendían animar al espectador a la comprensión de lo real mediante la cancelación de la ilusión de una realidad reproducida. "Se trataba de hacer aflorar lo real en los modos de la discontinuidad, la emoción sensible, la contradicción y la pregunta" (p. 57). Erwin Piscator (1893-1966), director alemán que representa la transición del teatro expresionista a la concepción del teatro como instrumento de cambio ideológico, compartía con Brecht el objetivo de representar ya no la apariencia, sino aquello que la realidad oculta y, sin embargo, la constituye y la pone en movimiento. Así también compartían la necesidad de rehuir a la representación de la realidad ilusoria para hacer comprensible la realidad profunda. Esto dio lugar a que, en ocasiones, lo real llegará a escena liberado de la tensión compositiva e ilusoria. Brecht no trató de procurar la representación de la estructura de la realidad. El objetivo de la escena interrumpida brechtiana, como el del montaje de atracciones eisensteiniano, ya no es la representación de lo real, sino ofrecer al espectador los instrumentos visuales, verbales y gestuales para que él mismo pueda comprenderlo. Lo real se convierte en objeto de conocimiento, al que el espectador puede acceder por medio de las acciones e imágenes concretas, y a menudo contradictorias, que se le ofrecen sobre el escenario. La reflexión sobre la realidad y sus modos de representación propuesta por Eisenstein y Brecht en los veinte hubo de ser sometida a una profunda revisión tras el triunfo irreversible

del cine, primero, y de la televisión después, como ventanas privilegiadas a través de las cuales contemplamos el mundo. El invento en 1938 de la televisión y la introducción de esta en los espacios sociales y domésticos de convivencia, contribuyeron a transformar, una vez más, el concepto de realidad, así como la relación entre lo real y lo visible. El vínculo conflictivo con el cine en los años veinte se repitió en los sesenta con la televisión, en un momento en que los medios de comunicación de masas anunciaban su hegemonía en el ámbito de la cultura y en la conformación de la realidad misma. Después de unos años de rechazo radical, la mirada fragmentaria y multimedida se impuso también en los escenarios. Sánchez dice al respecto: La atomización de la realidad produjo entonces la necesidad de recuperar el contacto con ella por medio de lo singular, de la experiencia o el documento aislado, del individuo, del cuerpo, por lo que se definió "lo real" como opuesto a "la realidad", que cada vez más se ofrecía como construcción sin fundamento efectivo, cada vez más próxima a lo que la tecnología estaba haciendo posible como "realidad virtual", y en la que precisamente el cuerpo era reducido a un límite prescindible (p. 319). El deseo compartido de verse a sí mismo en una pantalla responde a la interiorización de una convicción que ha transformado la vieja fórmula interior cartesiana "pienso, luego existo", en la más espectacular "tengo imagen, luego existo", síntoma del triunfo de la sociedad del espectáculo. La facilidad creciente para usar dispositivos de generación de imagen, permitió, en la última década, el ingreso de los discursos de la imagen electrónica en las representaciones escénicas de la realidad. La denostada televisión, fuente de la cultura del simulacro, de la pérdida de lo real, se convierte en instrumento dramático para una indagación sobre la verdad. Los artistas que trabajaron a partir de la década de los setenta y que siguieron indagando sobre hacer de la realidad el objeto de sus obras, se enfrentaron a la necesidad de atravesar muchas capas de apariencia. El teatro dentro del teatro fue uno de los procedimientos más utilizados para advertir al espectador sobre la falacia de la representación, y animarle a buscar por sí mismo lo real escondido bajo las múltiples capas de representación. Una de las respuestas más claras -y más irónicas- a la multiplicación de niveles de apariencia fue la que el director español Albert Boadella sintetizó en su concepto de "dramaturgia prestada", acuñado a propósito de sus espectáculos de principios de los ochenta, que de algún modo actualizaba la idea de teatro dentro del teatro, pero introduciendo, al menos, otro nivel intermedio, por ejemplo, teatro dentro de un programa televisivo dentro del teatro. En su interior -la actuación de las diversas secuencias dramáticas- y en su exterior -la definición del espacio escénico- el teatro seguía siendo teatro, e incluso teatro ilusionista. Pero en el centro, las estructuras dramáticas apropiadas de diferentes ámbitos de la sociedad espectacular introducían una distancia que permitía el resquebrajamiento de la apariencia escénica, reflejo de lo real. También el Wooster Group, grupo neoyorquino creado en 1975 por Spalding Gray y

Elizabeth LeCompte, utilizó este concepto ampliado de teatro dentro del teatro en un diálogo complejo con otros medios de representación, por ejemplo, la televisión. Seguían líneas que, partiendo de diversos puntos, se cruzaban en la construcción de lo espectacular, dando lugar a un grado de abstracción. Esa abstracción podría ser entendida como una contradicción evidente con el objetivo de aproximación de lo real. Sin embargo, desde su punto de vista, compartido por muchos creadores y críticos de la época, era la condición necesaria para restituir al espectador la realidad compleja de la experiencia contemporánea, y ofrecerle al mismo tiempo los instrumentos para abrirse camino a través de las múltiples capas de la apariencia. Para centrarse en aquellas innovaciones operadas a mediados del siglo XX que pusieron la materialidad de la escena y, sobre todo, del cuerpo, en el centro de su investigación, Sánchez utiliza el término "irrupción de lo real". Dentro de esta delimitación analiza el trabajo del director de cine iraní Abbas Kiarostami (1940-2016). Se trata de uno de los directores que más ha extremado la tensión entre naturalismo y reflexividad en equilibrio. Kiarostami practicó sobre la pantalla un ejercicio de extrañamiento similar al que Brecht había practicado anteriormente sobre la escena naturalista para llevar a sus últimas consecuencias la voluntad realista. Era preciso diseñar procedimientos de captación y representación que pusieran al descubierto los mecanismos reales que sirven para la construcción de lo visible. La cuestión de la relación entre lo real y lo visible se cruza en el cine de Kiarostami con la relación entre lo verdadero y lo ficticio. Así, el resultado de un artificio expuesto conscientemente como tal puede producir la manifestación de una realidad escondida, del mismo modo que la alineación de mentiras puede hacer aparecer una verdad más profunda. La verdad atraviesa la ficción del mismo modo que lo real puede hacer transparente el artificio. La interrupción, consagrada por Brecht como una de los principios de la técnica del extrañamiento, fue usada deliberadamente por Kiarostami en las secuencias de *A través de los olivos* (1994), que recrean la filmación de una secuencia de su anterior película, *Y la vida continúa* (1992). La puesta en escena del aparato que produce la imagen natural se visibiliza y, a través de ella, busca alcanzar lo real: "Busco realidades simples, pero escondidas detrás de las realidades aparentes. Y para sacarlas a la luz, para hacerlas visibles, se precisa una construcción ficcional que no dañe su realidad verdadera" (Kiarostami, 1999, p.36). Como observa Youssef Ishaghpour, el cine de Kiarostami "no transpone la realidad en un universo ficticio, sino que sirviéndose, en el pasaje, de la ficción, restituye a la realidad una plenitud que, sin él, no habría alcanzado por sí misma" (Ishaghpour, 1999, p. 36). Kiarostami enfatiza el artificio, juega con la fábrica de realidad que es el cine, del mismo modo que Brecht había jugado con la fábrica de espectáculo e ideología que era la ópera.

Este recorrido podría continuar y ampliarse en diversas direcciones, pero hasta aquí quedan planteados los hitos más importantes del devenir de lo que hoy conocemos como teatro de lo real, y que mantienen algún tipo de contacto con *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*.

### > **Concepción de lo real**

Reorganizando ciertas ideas y tensiones que aparecen en la bibliografía consultada, he identificado en términos propios una concepción sobre lo real. Propongo entender que lo específico del teatro de lo real dentro de la práctica escénica contemporánea es su referencia marcada al conjunto de personas, costumbres, lugares, fenómenos sociales, episodios históricos y tantas otras cosas que integran ese universo intersubjetivo extrateatral que entendemos como realidad. Es decir, el teatro de lo real se caracteriza, entiendo, por buscar acercarse a la realidad, aun cuando su modo de hacerlo –en esto se diferencia respecto de prácticas afines de otros períodos históricos– sea cuestionando la posibilidad misma de acceder a esa realidad buscada. Hay en esta práctica una cierta afirmación de veracidad que puede ser de diverso grado, pero que predispone a los espectadores de un modo particular, aun cuando, en el desarrollo del espectáculo, la veracidad de lo presentado (y la noción misma de veracidad) pueda ser puesta permanentemente en duda. A partir de esta definición, pueden hacerse otras precisiones respecto del modo particular en el que se manifiesta esta tendencia. Justamente porque lo que identifica al teatro de lo real es su búsqueda de acercarse a la realidad, es que existe un interés por las prácticas que trabajan con la base de archivos que rescatan un trozo de esa realidad. En este sentido, las prácticas documentales suponen siempre, en las distintas disciplinas y en sus múltiples variantes, algún tipo de trabajo con materiales diversos tomados de la realidad y destinados a dar cuenta de ella (en algún aspecto y en alguna medida). Por su parte, lo biográfico también implica siempre un señalamiento hacia el universo extraartístico, a la existencia de las personas en el fluir de la vida cotidiana y de la historia. La biografía es, de algún modo, una suerte de acumulación individual de realidad. Las prácticas documentales y biográficas en el teatro señalan, desde el teatro, a ese universo que vivimos como real, y este es un gesto de grandes implicancias, en tanto abre una variedad de posibilidades de experimentación en el plano de la realización escénica y en el de los modos de referenciar a la realidad desde el teatro. En los inicios del siglo XXI, cuando parecía que ya todo había sido probado sobre la escena y el teatro, sobre la realidad y sobre la relación entre ambos, esta apertura de posibilidades para experimentar y para repensar el vínculo del teatro con la realidad fue recibida con gran interés por parte de coreógrafos y espectadores.

### > ¿Qué es el archivo personal?

Las formas de reconstrucción del pasado y los soportes para abordarlo han sido parte de la agenda de problemas en el proceso de creación y montaje de *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande*. Leonor Arfuch (2013) indaga sobre los modos en que la subjetividad, a nivel individual y colectivo, se configura en la narración, y el impacto que este tipo de narrativas tiene en la sociedad contemporánea. Denominó a este estudio espacio biográfico, donde la “propia” experiencia, esté o no amparadas en la asunción del “yo”, dan una tonalidad particular a nuestro tiempo, para “acentuar la necesidad de dejar huella, poner énfasis en la/s personas, valorizar las biografías y hacer público -compartido- el terreno de la intimidad” (p. 144). A partir de este estudio, la autora articula la biografía y el archivo, o más bien, piensa “la biografía como archivo” (p. 155). Citando a Jacques Derrida, inspira un título hipotético y parafrástico: *La auto/biografía como (mal de) archivo* (2008). Al comienzo de su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997), Derrida se pregunta ante todo sobre la palabra archivo. Del griego *arkhé*: el comienzo, el principio, el origen, pero también el mando, el poder, la autoridad, el mandato. El archivo es así, primariamente, el lugar donde el orden es dado y, entonces, un principio que puede ser histórico, ontológico, nomológico. Un archivo es “una localización, un domicilio, donde se atesoran documentos bajo guarda -arcontes, guardianes del archivo- pero donde los guardianes no solamente tienen la salvaguarda del depósito sino también el poder hermenéutico de su interpretación” (p. 145). Así, Arfuch señala que “el archivo es entonces espacio, acumulación. Un espacio singular atravesado por la temporalidad: conformado desde el pasado se proyecta hacia el porvenir, su presente es siempre tentativo, opera por actualizaciones sucesivas, por el régimen de la mirada, por el descubrimiento o el retorno” (p. 145). Pero, ¿Quién construye el archivo? ¿Qué archivos? ¿Es posible pensar la autobiografía como archivo y el archivo como autobiografía? se pregunta Arfuch (2013). Una primera semejanza tendría que ver justamente con espacio/temporalidad: el archivo, tanto como la biografía, se construye sobre ese eje de términos indisociables, donde el recuerdo o la vivencia traen con ellos el tiempo y el lugar. Pero esa dimensión de la experiencia, esa “puesta en orden” del archivo, depende sólo de la trama, “se trata de un orden construido, performativamente, en el trabajo mismo de la narración” (p. 149). Lxs intérpretes permanentemente muestran objetos vinculados a sus historias personales, los cuales pueden ser reconocidos como fragmentos del mundo extrateatral –encontrados, reales– y al mismo tiempo forman parte de la nueva maquinaria teatral –con su construcción y su carga ficcional– en la que están insertos. El modo de aparecer de los objetos archivísticos reunidos y reelaborados, que Arfuch lo llama orden del registro, es la segunda construcción que me gustaría indagar. La memoria -propia o ajena-

aparece heterogénea y fragmentaria ante la vista del artista, iluminando escenas, momentos, impresiones. Esto tiene su paralelo en el archivo, donde los rastros son a menudo fragmentarios y la parte sólo adquiere sentido en relación con una totalidad hipotética aunque inalcanzable. “En uno y otro caso el cuerpo de la vida se ha perdido, difuminado entre pasado y futuro, dejándole al presente sólo el trabajo de la lectura y la interpretación” (Arfuch, 2008, p. 150). Por supuesto, las nociones de archivo y de autobiografía están profundamente emparentadas e interrelacionadas, apuntando a un mismo nudo problemático que incluye también, entre otras cosas, las nociones de historia y memoria. Hal Foster en *El retorno de lo real* (2006) habla de que existe un impulso archivístico en funcionamiento en el arte contemporáneo internacional. El tipo de prácticas que Foster analiza se vincula principalmente al campo de las artes visuales y, dentro de este, al terreno de las instalaciones, pero no se limita exclusivamente a él. Un trabajo archivístico no sólo se sirve de archivos sino que también los produce, y lo hace de un modo que subraya la naturaleza de todos los objetos archivísticos como a la vez encontrados y contruidos, fácticos y ficticios, públicos y privados. Un rasgo fundamental que Foster encuentra en el trabajo de los artistas movilizados por este impulso es que en una primera instancia, los artistas archivistas buscan hacer físicamente presente “información histórica, frecuentemente pérdida o desparramada” (Foster, 2006: 143; traducción propia). Por otra parte, afirma que “aunque los contenidos de este arte son difícilmente indiscriminados, se mantienen indeterminados, como los contenidos de cualquier archivo, y son frecuentemente presentados de este modo” (p. 144; traducción propia). Es decir que estos archivos artísticos se presentan como abiertos, imponen la necesidad de una actividad interpretativa por parte del espectador, no se presentan como un conjunto de datos procesados listos para ser consumidos. Michel Foucault (2010), para quien el archivo se extiende a todo el entramado de la cultura, sostiene que la “escritura de sí” (p. 169-171) es un intento de recomposición de sí mismo, procurando recomponer una unidad. Este enfoque nos ofrece un interesante marco general para pensar las prácticas documentales como intervención sociocultural. Como afirma Philippe Artières (1998), archivar la propia vida es ponerse en el espejo, y contraponer la imagen social a la imagen íntima de sí mismo “y en ese sentido el archivamiento del yo es una práctica de construcción de sí mismo y de resistencia” (p. 9). Finalmente llegamos a la conclusión de que espacio biográfico es un conjunto documental reunido y ordenado, con la intención explícita de direccionar, de incidir en una lectura futura. Trabajar con archivos personales como espacio biográfico tiene sus ventajas y sus límites respecto de otros soportes. Entre aquellas producciones se encuentra la remisión y el registro de la temporalidad, la manifestación de subjetividades, afectos y experiencias. Y, como aportará Leonor Arfuch, “el desencantamiento del yo, la pérdida de certezas sobre la espontaneidad de la voz, la unicidad

del sujeto, la “verdad” del decir, parecen atizar, paradójicamente, el deseo de autenticidad, cuerpo, inmediatez, presencia -allí donde la teoría marca su radical imposibilidad-, en definitiva, la valoración exacerbada de todo lo que lleve la impronta de vida real” (p. 147).

### > El uso de un archivo personal como materia de creación en danza

Sabemos que la memoria humana es extraordinariamente dinámica: recuerdo y olvido son parte del constante funcionamiento de nuestra mente y, a menudo, son las emociones y valoraciones asociadas a eventos, lugares, objetos, personas las que activan nuestros recuerdos. Hay épocas y circunstancias que nos incitan a la memorización y, en mi caso, fue un taller de biodrama la instancia para realizarla. En *Para olvidar un fracaso se necesita otro más grande* distintos procedimientos de memoria fueron ejercitados a partir de mis archivos personales y familiares. Una fuente principal utilizada en la obra es la filmación. Para esta pieza, tuve que recopilar, organizar y revisar de modo muy personal mis archivos. Luego escribí un texto de mis 24 experiencias y afectos en relación a ellos, con el fin de ir construyendo un sentido dramático. En la medida que fui ejercitando dicha acción de memoria a través de varias narraciones, creé un “sujeto documental”, o como se mencionó anteriormente, lo que Arfuch llama “espacio biográfico”, un conjunto documental reunido y ordenado, con la intención explícita de direccionar, de incidir en una lectura futura. En la sugerente vecindad que propone Derrida entre archivo y psicoanálisis, podemos imaginar la fluctuación del inconsciente: desvíos, desvaríos, olvidos, represiones, supresiones, “Pero el archivo también opera en la sinonimia de la memoria: aquello que se guarda, que resiste el flujo de la desaparición, que por alguna razón permanece, se atesora, se cultiva, se preserva” (p. 146). Así, mis narraciones ya no equivalen a la autobiografía “verdadera”, sino que responden a la ficción. Sergio Blanco, cuya propia obra dramaturgica circula en este registro, sabe que “la propia memoria es una construcción en donde también opera la ficción: en todo recuerdo del pasado siempre hay lagunas que todo individuo tiende a colmar con invenciones, condensaciones, desplazamientos, etc.” (2016, p.10). Esta construcción autoficcional, realizada desde una honda necesidad de descubrirse, es al mismo tiempo subjetiva e intersubjetiva. Ningún documento de nuestro archivo personal habla por sí mismo, sólo produce sentido cuando lo interrogamos desde una necesidad o deseo de explicar(nos) algo vital en nuestro proceso de (auto)conocimiento.

## > Conclusión

Por un lado, el libro de Sánchez genera aportes significativos a la actualidad de la discusión que aquí busco subrayar, compartiendo la inquietud de analizar los cambios en la práctica artística contemporánea en los términos de un renovado debate sobre su relación con lo real. Avanzando en la cronología que propone el autor, si en la primera década del siglo asistimos a la consolidación de una utilización diversa pero recurrente de lo real, las prácticas escénicas en esta última década renuevan ese interés. No se trata, dice Sanchez, de mostrar la posibilidad de presentar lo real prescindiendo de cualquier construcción, “sino de mostrar que la incorporación de la composición formal, o incluso de la ficción, al tratamiento visual y narrativo de lo efectivo, no tiene porqué acabar ocultándose” (p. 23). Como se mencionó anteriormente, los artistas de la última década que indagaron sobre hacer de la realidad el objeto de sus obras han utilizado diferentes procedimientos para advertir al espectador sobre la falacia de la representación, y animarle a buscar por sí mismo lo real escondido bajo las múltiples capas de representación. Justamente porque lo que identifica al teatro de lo real es su búsqueda de acercarse a la realidad, es que existe un interés por las prácticas que trabajan con la base de archivos que rescatan un trozo de esa realidad. En este sentido, las prácticas documentales suponen siempre, en las distintas disciplinas y en sus múltiples variantes, algún tipo de trabajo con materiales diversos tomados de la realidad y destinados a dar cuenta de ella (en algún aspecto y en alguna medida). Por su parte, lo biográfico también implica siempre un señalamiento hacia el universo extra artístico, a la existencia de las personas en el fluir de la vida cotidiana y de la historia. La biografía es, de algún modo, una suerte de acumulación individual de realidad. En un contexto de creciente desrealización de la realidad, traducidas en una desobjetivación y en una violencia comunicacional que la sociedad del mercado, - globalizada y medial- genera en sus usuarios, las estrategias documentales y biográficas permiten erigir algo del orden de lo real como fundamento contingente dentro del acontecimiento teatral, posibilitando así un diálogo con esa realidad compleja y esquiva que se sabe inaccesible. Las prácticas documentales y biográficas han revalorizado al ser humano concreto, transformándolo en el punto de partida de procesos creativos y de producción sociocultural que contribuyen al enriquecimiento y la sanación de las heridas de nuestro ser identitario colectivo. De aquí que se proponga que la zona de experiencia que constituye al teatro actual es la de “un espacio de subjetivación (...) Vamos al teatro a construir, expertar y experimentar subjetividad(es)” (Dubatti, 2012, p.16).

Las prácticas documentales y biográficas en el teatro señalan, desde el teatro, a ese universo que vivimos como real, y este es un gesto de grandes implicancias, en tanto abre una variedad de posibilidades de

experimentación en el plano de la realización escénica y en el de los modos de referenciar a la realidad desde el teatro. Aun así, como mencioné en la introducción, sigue habiendo una gran dispersión de sentidos ligados a los modos en que se expresa lo real, lo que hace que no podamos decir que la reiterada utilización de esta denominación esté acompañada por un consenso claro respecto de lo que nombra. La tensión entre realidad y ficción es inherente al teatro y al arte en general, y se agudiza en este tipo de obras dramáticas que trabajan con archivos. Actualmente, las exploraciones y cruces entre archivo y escena se encuentran en crecimiento, y agregan un estrato más al dilema entre el tipo de ficción y la representación que se genera en el escenario cuando se trabaja directa y explícitamente sobre la base de archivos que rescatan un trozo de la realidad de lx intérprete. En este sentido, los relatos que plantean este tipo de obras ponen en cuestionamiento el funcionamiento de las leyes de la ficción, por lo que es válida la pregunta: ¿lx intérprete se representa o se presenta a los espectadores? Estos términos pueden, en nuestros días, ser entendidos como complementarios porque, como sostiene Lacan, sólo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de “manera imaginaria”, o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término autoficción, Serge Doubrovsky: “Si trato de recordar, me invento. Soy un ser ficticio... Una vida, a falta de poder retenerla, podemos reinventarla” (Blanco, 2016, p.5).

## Bibliografía

- ABDOH, REZA, HORTENSIA VÖLCKERS Y MARTÍN BERGELT (1993), Gewalt-Tod-Theater. Ein Gespräch mit Reza Abdoh, Theaterschrif, n.º 3, pp. 48-65.
- ARFUCH, LEONOR (2008), La autobiografía como mal de archivo, Crítica cultural entre política y poética, FCE, Buenos Aires, 2008, pp. 143-159.
- (2002). El espacio biográfico : dilemas de la subjetividad contemporánea.
- ARTIÈRES, PHILIPPE (1998), Arquivar a Própria Vida, Estudos Históricos. Arquivos Pessoaís, Rio de Janeiro, vol. 11, Nº 21, 1998, p. 9.
- BAZIN, ANDRÉ (2004), ¿Qué es el cine?, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp.
- BLANCO, SERGIO (2016), La autoficción: una ingeniería del yo. Revista Temporales. Escrituras creativas en español (en línea, 12 de marzo). Recuperado de <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficción-una-ingeniería-del-yo/p.10>.
- BOAL, AUGUSTO (1975), Técnicas Latinoamericanas de teatro popular: una revolución al revés, Buenos Aires, Corregidor.
- BOURDIEU, PIERRE (1995), Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- BROWNELL, PAMELA (2021), Proyecto Biodrama : el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Red Editorial.
- DERRIDA, JACQUES (1997), Mal de archivo, Una impresión freudiana, Madrid, Trotta.
- DORFLES, G. (1968), Kitsch. An anthology of Bad Taste. Milan, Italy: Gabrielle Massota Publishers.
- DUBATTI, J. (2012), Teatro, producción de sentido político y subjetividades. Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico, Nro. 53.
- (2016), Estudio preliminar. El segundo período en la dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. En Ezequiel Martínez Estrada. Tres dramas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro. 5-36.

- EISENSTEIN, SERGEI (1990), Reflexiones de un cineasta, pról., ed., notas y trad. de Román Gubern, Barcelona, Lumen.
- FOUCAULT, MICHEL (1996) La arqueología del saber [1969]. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo xxi.
- FLAUBERT, GUSTAVE (1981), La educación sentimental, trad. de Miguel Salabert, Madrid, Alianza.
- GROUPOV (2001), Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, número monográfico de la revista Alternatives Théâtrales n.º 67-68. Rwanda 94 (2002), París, Éditions Théâtrales.
- KIAROSTAMI, ABBAS Y MICHEL CIMENT (1999), Abbas Kiarostami: photographies, Paris, Hazan.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN (2006), Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte. En Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes, compilado por Simón Marchán, 29-59. Barcelona: Paidós.
- PRECIADO, PAUL (2008), Testo Yonki, Madrid, Espasa.
- PISCATOR, ERWIN, MANFRED BRAUNECK, PETER STERTZ, HANSGÜNTHER HEYME (1986), Zeittheater: "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966, Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. (2013), Práctica de lo real en la escena contemporánea; prólogo de Rodolfo Obregón. - Primera Reimpresión. - México : Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2013.
- ZOLA, ÉMILE (1988), El naturalismo, sel., introd. y notas de Laureano Bonet, trad. Jaume Fuster, Barcelona, Península.