



programa
sendas



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

LA ACTRIZ COMO PUENTE ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE: poetización de la propia experiencia de vida

ANDREA BARRIONUEVO

ROSARIO VILLARREAL

VANESABAR2015@GMAIL.COM • ROSARIO_SNM@HOTMAIL.COM

LICENCIATURA DE TEATRO / FORMACIÓN ACTORAL

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

RESUMEN

La actriz parte de su propia subjetividad para crear y la condición de artista está íntimamente ligada a la exteriorización de ese universo personal (pensamientos, ideas, sensaciones, emociones, etc.). Por más que la actriz/artista se propusiera explícitamente no retomar su universo personal, éste siempre aparecería en algún tipo de expresión implícita, es decir el primer impulso que dará origen luego a la puesta en escena. Hablamos del trabajo puro y exclusivamente de la actriz, ya que para la realización de esta investigación todas las integrantes del equipo fueron mujeres.

En esta exploración se trabajó con dinámicas de entrenamiento actoral basadas en la recuperación consciente de recuerdos y experiencias de vida de las actrices y la directora, transformándose en la materia prima para producir la obra. En términos de Sergio Blanco “todos tenemos algo importante que contar, sólo tenemos que lograr poetizarlo para que resulte atractivo” dando como resultado “un cóctel entre lo real y la ficción”. Indagamos en torno a las posibilidades de transformación, poetización y metaforización de una experiencia de vida real. Existen muchas denominaciones que dan cuenta de formas de producir teatro en base a lo biográfico: el *biodrama* y la *autoficción* son algunos de los que actualmente están en auge. Pero hay escasa producción teórica que dé cuenta de las estrategias de entrenamiento actoral y de construcción de dramaturgia en estas líneas

Sendas es una revista periódica arbitrada que publica artículos originales producidos en el marco de trabajos finales de licenciatura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, vinculados a procesos de investigación en artes.

teatrales. Se acerca a este objetivo la investigadora argentina Pamela Browel, quien estudia el teatro de Vivi Tellas, precursora del trabajo sobre biodrama, acuñando ella misma dicho término. Se acerca también la directora Lola Arias. Por otro lado, Sergio Blanco, dramaturgo uruguayo, retoma el trabajo sobre lo biográfico, pero encaminándose hacia la autoficción, la cual fue el eje principal de esta producción. PAGANAS, es el nombre de la obra teatral, la cual fue el resultado de dos años de investigación.

Palabras clave: Autoficción - biodrama - realidad

The actress as a bridge between the past and the present: poeticizing one's own life experience

ABSTRACT

The actress starts from her own subjectivity to create and the condition of artist is intimately linked to the exteriorization of that personal universe (thoughts, ideas, sensations, emotions, etc.). Even if the actress/artist explicitly proposed not to return to her personal universe, it would always appear in some kind of implicit expression, i.e. the first impulse that will later give rise to the staging. We are talking about the pure and exclusive work of the actress, since for the accomplishment of this investigation all the members of the team were women. In this exploration, we worked with dynamics of acting training based on the conscious recovery of memories and life experiences of the actresses and the director, becoming the raw material to produce the work. In terms of Sergio Blanco "we all have something important to tell, we only have to make it poetic so that it is attractive", resulting in "a cocktail between reality and fiction". We investigate the possibilities of transformation, poetization and metaphorization of a real-life experience. There are many denominations that account for ways of producing theatre based on biography: biodrama and autofiction are some of those that are currently booming. But there is little theoretical production that accounts for the strategies of acting training and the construction of dramaturgy in these theatrical lines. The Argentine researcher Pamela Browel, who studies the theatre of Vivi Tellas, precursor of the work on biodrama, coining the term herself, approaches this objective. Director Lola Arias is also coming. On the other hand, Sergio Blanco, Uruguayan playwright, takes up again the work on biography, but heading towards autofiction, which was the main axis of this production. PAGANAS is the name of the play, which was the result of two years of research.

Keywords: Fiction; biography; reality

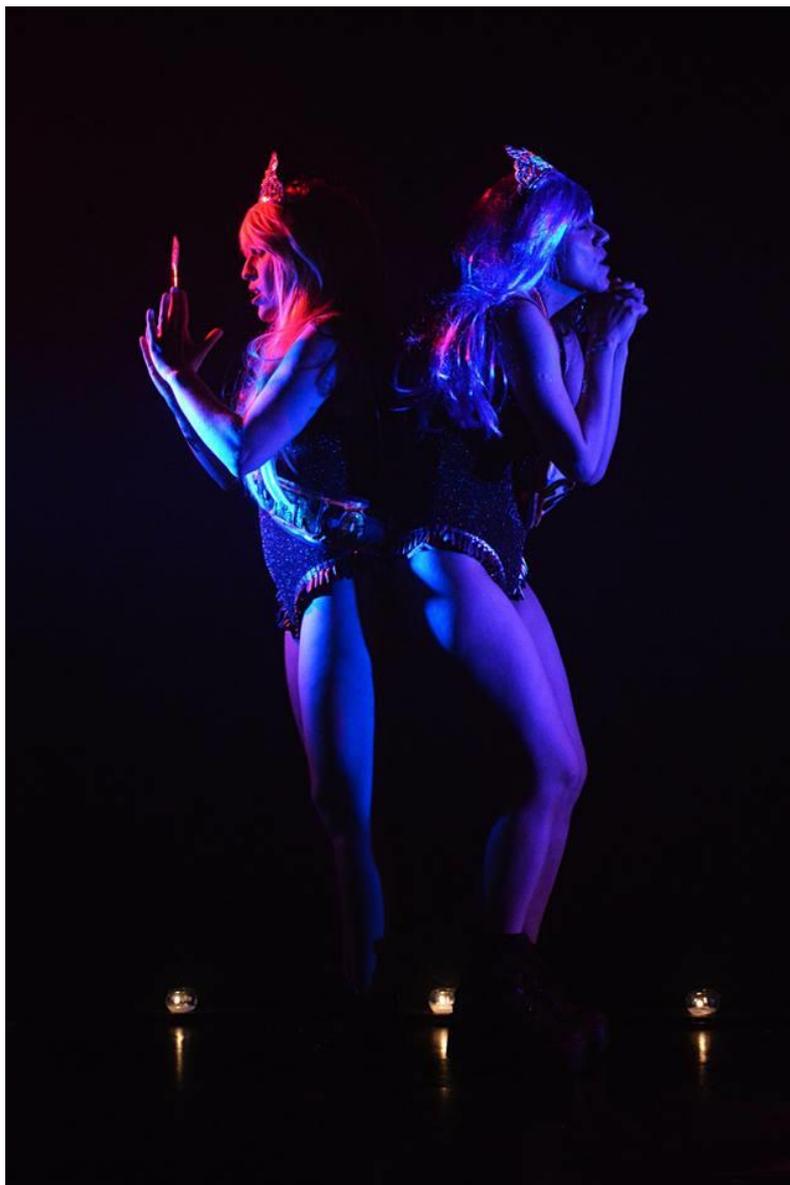
INTRODUCCIÓN

En este proyecto se abordó cómo transformar el recuerdo o una experiencia de vida para la puesta en escena por medio de la metaforización o poetización de esos hechos reales, apuntando a la ficcionalización de eso que se rememora. La memoria ya por sí misma traiciona y traviste los hechos y no habría una objetividad del todo posible. Al respecto, Blanco (2016) sostiene 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”.

En algunos momentos de nuestro proceso, esa traición de la memoria es la que intentamos rescatar conscientemente, para volverla entonces poesía personal y social al mismo tiempo. Las escenas que hemos construido no siempre se vincularon a recuerdos precisos, a veces evocábamos canciones que solíamos escuchar, dichos de nuestros padres y madres, familiares, parejas, amigos, incluso de periodistas o conductores de la tv, frases sobre política o economía que nos habían marcado y que nos regresaban a ese momento, pero estos recuerdos no siempre eran tan nítidos o sólo relacionados a un discurso oral, a veces eran sensaciones, olores, sonoridades, etc.

Cornago, O. (2005) considera que en la actualidad hay un gran auge de diversas poéticas que intentan llevar la vida real a la escena y esto sucede en todas las artes en general: el cine, la literatura, la pintura, la fotografía, etc. Esto se debe a un posicionamiento político interesado en dar cuenta de lo personal como aquello irreductiblemente humano, sin mediaciones técnicas ni intelectuales. En una sociedad caracterizada por el extremo individualismo y en la cual los medios de comunicación exponen lo biográfico de una forma manipulada y sesgada, en una época de crisis de la representatividad política, el teatro parecería querer por contrapartida mostrar la subjetividad y la realidad desde su inmediatez en tanto acontecimiento libre y autónomo.

Esta investigación dio lugar a un espectáculo denominado Paganas. El proceso creativo estuvo atravesado por ensayos actorales, trabajo de lectura y producción de material teórico. Cuando la obra estuvo casi lista, sentimos la necesidad de nombrarla ¿Cómo se llamaría? Creemos que el título de una obra teatral no es sólo la identidad de la puesta, sino además la puerta de entrada y el primer contacto con el público. Entonces, ¿qué le daríamos a los futuros espectadores? “Paganas” no sólo es la identidad de nuestra obra de teatro, sino que nos identifica a cada una de las integrantes del equipo, porque reúne todas las creencias, todos los dioses, diversas culturas, varios espacios físicos, paisajes y más. Es el resultado de haber deconstruido en parte nuestras propias creencias impuestas en los ámbitos familiares, es el nombre que nos aúna y nos representa, pero sobre todo nos identifica como hacedoras de teatro y de arte en general.



(Figura 1) PAGANAS, Fotografía de Julia Quiroz, realizada en El Cuenco Teatro, año 2017.

DESARROLLO

En primer lugar, nos interesó asociar las formas de quehacer teatral vinculadas a lo biográfico con lo que Sánchez, J. (2007) llama: prácticas de lo real en la escena contemporánea. Este autor incluye en esta denominación a diferentes manifestaciones teatrales, llevadas a cabo en diversidad de tiempos y espacios (Europa y Latinoamérica); pero que tienen en común una necesidad de “reencuentro” con lo real, entendiendo esto último como el relato o experiencia de vida individual.

En cualquier caso, siempre la dimensión de lo biográfico va unida a la dimensión social y muchas veces se constituye como un teatro que intenta denunciar las condiciones que generan prejuicios y opresiones.

El teatro documental representa una de las modalidades teatrales más vinculadas al objetivo de recuperar en escena fragmentos de la vida. Sus precursores son Peter Weiss, Erwin Piscator y Bertolt Brecht, en Latinoamérica podemos mencionar a Vicente Leñero. Según Freire, S. (2007) una característica central de este tipo de teatro es que no sólo se referencia en la misma ficción que construye, sino que alude centralmente a otra referencia social externa y fáctica que es conocida por el espectador antes de la puesta en escena.

Como base para crear, se utilizan documentos (citas de artículos, grabaciones, declaraciones judiciales, cartas, noticias, fotos, estadísticas, etc.) que se vinculan a hechos históricos públicos que han generado cambios drásticos en la constitución política, económica, social, moral o religiosa de la identidad de un pueblo. Por eso se consideran hechos, instituciones y personas conocidos por todos los espectadores ya que forman parte de la memoria colectiva de una comunidad. Los hechos fácticos quedan recontextualizados en el marco de la escena y en este mismo proceso el teatro documental intenta habilitar la reflexión en torno a otros sentidos diferentes a los asignados hegemónicamente por la historia, como la disciplina, a través de los medios de comunicación, etc.

El teatro documental es contestatario y se construye en la dialéctica entre lo representado y lo expresado por la historia y sus fuentes, allí se genera una particular dinámica de interpretación (múltiple) de los acontecimientos, allí se cuestiona lo objetivamente establecido: las versiones y los discursos “autorizados” de los hechos.

En este sentido, con la salvedad de que no intentamos producir una obra de teatro documental, en nuestros ensayos y en la puesta en escena en general, pudimos reconocer varios rasgos propios de este teatro descripto anteriormente. En primer lugar, hay una intención de denuncia explícita de muchos acontecimientos de opresión y empobrecimiento que vivenciamos quienes transcurrimos nuestra infancia y adolescencia en la década del '90 en Argentina. Esta intención no fue acordada desde el inicio del trabajo actoral, pero poco a poco nos fue sucediendo que los relatos y anécdotas que pretendíamos ficcionalizar nos mostraban su dimensión socio histórica. Así fue cómo “los '90” con sus políticos, su música, su vestimenta, sus programas televisivos y toda su cultura, comenzaron a configurar el hilo central de los ensayos y la construcción dramaturgica e incluso estética de la puesta final.

Precisamente, en Paganas el factor de denuncia se hace evidente, principalmente en lo que respecta a la extracción de petróleo en Comodoro Rivadavia. Un fragmento de la obra consiste en un monólogo que narra una de las actrices, dando cuenta de la situación que vive su familia de clase media en el sur y como han sido condicionados por las empresas petroleras que se

encuentran instaladas en la Patagonia argentina. Aquí irrumpen los documentos y las cifras, entremezcladas con los archivos de vida de una familia que vive las consecuencias de la privatización de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales.

Podemos decir que hay también una particular articulación del documento personal y el documento público: subjetivo y objetivo, por llamarlos de alguna manera.

En segundo lugar, un aspecto importante que destaca Sánchez, J. (2007) en relación con las prácticas contemporáneas de lo real en la escena, es cierto interés (quizás retomado de la corriente feminista de los '70) por lo doméstico, lo privado y lo íntimo, traducido en las costumbres, los deseos, las elecciones laborales y profesionales pero entendidos como espacios de reflexión sobre lo público, como escenarios de la historia y la cultura. Y más aún, lo privado no podría restringirse a una condición individual porque cada vez estaría más inmerso en los esquemas de relación capitalista.

Cuando exponemos en público nuestra intimidad, ya sea en redes sociales, plataformas virtuales o incluso en la televisión, publicamos sólo lo que deseamos mostrar de nosotros/as mismos/as. En general, estas plataformas virtuales tienden a banalizar todo el contenido que colgamos en ellas. En la mayoría de los casos, la puesta de la intimidad en medios masivos lejos de provocar la unión con el otro individualiza a las personas y tiene como objetivo generar consumo:

Según la empresa Facebook, la intención de esta estrategia es proveer nuevas formas de conectarse y compartir información con los amigos, permitiendo que los usuarios mantengan a sus amigos mejor informados sobre sus propios intereses, además de servir como referentes confiables para la compra de algún producto (Sibila, 2008, pp. 26).

Lo que propone el arte, en nuestro caso el teatro, es retomar ese encuentro con otro/a en persona y no a través de la pantalla. Cuando hablamos de *autoficción*, estamos llevando a escena aspectos de nuestra vida privada y social. El espacio teatral nos permite poetizar o ficcionalizar eso que estamos mostrando y a diferencia de las redes sociales, en el teatro el mensaje no se desvirtúa a su favor.

En general, las prácticas artísticas que recuperan lo real, principalmente el cuerpo del artista, nacen como una denuncia a los patrones artísticos impuestos. Sin embargo, el objetivo político de estas prácticas comienza a perderse e incluso empiezan a ser utilizadas estratégicamente por los sistemas políticos o capitalistas dominantes; un ejemplo de esto es la supuesta "liberación sexual femenina". Lejos de ser libre, el cuerpo antes reprimido de las mujeres pasó ahora a ser el foco principal de la cosificación tanto en publicidades, medios de comunicación masiva e incluso en la industria pornográfica.

Ahora bien, ¿qué hace el teatro o el arte en general ante esta situación? ¿Qué lugar ocupa en una sociedad sistemáticamente necesitada de ficciones mediáticas? ¿Cuál es el rol del artista? Justamente, el teatro biográfico, autoficcional o documental “obliga” al teatro a reflexionar sobre sí mismo, en una redefinición de los límites siempre difusos entre ficción y realidad. Al respecto, dice Cornago, O. (2005, s/d) que en un mundo poblado de discursos e imágenes mediáticas que “aparentan”, “mienten” y se nos presentan como grandes ficciones y “fantoques”, parecería que el teatro y el arte en general, no pretenden producir esas ficciones sino girar hacia una realidad más auténtica que la ficción/mentira mediática (política, económica, etc.).

En los últimos años, el teatro cuya base son las historias o archivos de vida, se presenta como un posicionamiento político de ciertos teatristas que ven en la irreductible individualidad humana, como presencia no mediada de tecnicismos, intelectualismos ni teorizaciones, la esencia del teatro. Sin embargo, lo que importa en este tipo de teatro en auge no es la palabra que relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí: un “puente” físico, entre lo que fue y lo que es, es decir, la unión del tiempo pasado con el presente a través de esa confesión.

CONCLUSIONES

Los usos que hacen de la intimidad las formas teatrales basadas en lo biográfico, lejos de responder a una lógica narcisista, e individualista preponderante en el mundo contemporáneo, se proponen abordar la intimidad apelando a su condición performativa, a su capacidad de encuentro con los otros. La intimidad se entiende, desde este punto de vista, como una experiencia emancipadora.

Blanco, S. (2016) plantea que habría algo de “mí mismo” que es también propio de la humanidad, por eso, el “yo” sería siempre un otro, el encuentro con el otro. Esta apreciación aleja a la autoficción y a las líneas teatrales y literarias similares, de pretensiones exhibicionistas u egocéntricas. Muy lejos de ello, dice Blanco, S. (2016) que hablar de uno mismo en un texto o en escena, entraña un gran acto de humildad y de “entrega” a la polis. Es casi un acto de sacrificio y se vincula con la idea del *actor santo* que sostiene J. Grotowsky. Para este último, el actor dentro de la obra debería ofrecer su confesión, su cuerpo, su voz, su alma, su yo intelectual y biológico, es decir, exteriorizar todo aquello que la cultura y las máscaras de la vida cotidiana no le permiten mostrar, la santidad sería aquí la revelación y liberación como un acto de amor.

Por último, retomando la indagación entre lo que se rememora y su ficcionalización, el desafío constante ha sido cómo trascender el relato. Si quien recuerda, primero lo hace por medio

de la palabra en una sucesión lógica y racional, ¿cómo esa palabra puede trasladarse a la escena, pero intentando transmitir algo de ella (una pulsión, una sensación, etc.)? En esta búsqueda fue central trabajar sobre las imágenes o emociones que generaban esos recuerdos, así como oponerlas y asociarlas a otros productos artísticos, como películas, libros, música e imágenes.

Creemos, junto con Oscar Cornago, que por más literalidad que intentemos imprimir a la escena, el teatro con todas sus convenciones, siempre configura el mundo de la ficción. En todo caso, podríamos sostener que el teatro tiene su propia verdad, que no se equipara nunca a una constatación de los hechos, sino a la verdad de la escena y del cuerpo de la actriz que está ahí presente, que realiza acciones y transita emociones “aquí y ahora”.

Cabe destacar que la intención de introducir dispositivos y objetos ficcionales, comenzó a ser una elección cada vez más consciente y necesaria a medida que avanzaban los ensayos, podríamos decir que desde un principio hemos trabajado con objetos de la vida real de las actrices y apenas pasaron unos meses comenzamos a introducir objetos que aportarían el cruce de la realidad con la ficción. En *Paganas* se devela en todo momento que estamos en el teatro, por ejemplo rompiendo la cuarta pared o utilizando algunos procedimientos brechtianos, además de tomar una decisión clave durante el proceso creativo, la cual fue mantener las cifras, documentos, testimonios, nombres de empresas y políticos tal cual son en la vida real, y esto es lo que le da impronta a la obra, no solo de carácter autoficcional, sino también lo que conocemos como teatro documental. Así es como a lo largo de este proceso se fue configurando una particular articulación entre la ficción y la realidad, pero que son inseparables como las dos caras de una moneda.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, L. (2003). *La representación y el horror*. Universidad de Valladolid. s/d.
- Bartís, R. (2003). “El oficio actoral: toparse con la muerte” (1989); “Sobre la dirección (I)”, “Sobre la dirección II” en *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires. Atuel Teatro.
- Blanco, S. (2016). “La autoficción: una ingeniería del yo”, publicado en *Revista Temporales. Más escritura creativa en español nyu*. Fecha de consulta: octubre del 2016.
- Browel, P. (2013). “La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas”, publicado en *Revista brasilera de estudios de la presencia*. ISSN 2237 2660. Universidad de Buenos Aires.
- Cornago, O. (s/d). *Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica*. CSIC. Artea. Arte, Investigación y creación escénica. Madrid.

- Cornago, O. (s/d). *Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. Artea. Arte, Investigación y creación escénica. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- Crespo, J. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Freire, S. (2007). *Teatro Documental Latinoamericano. El referente histórico y su (re)escritura dramática*. Ed Al Margen. Buenos Aires.
- Sánchez, J. (2013). "La irrupción de lo real", "Miradas a lo irrepresentable", "Teatros del encuentro" en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato. México.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura económica de Argentina. Buenos Aires.