

Escena doméstica: apuntes sobre la dimensión política, social y experiencial del espacio escénico doméstico.

Autor: Dr. Juan Manuel Urraco Crespo.

Resumen:

En este trabajo me propongo abordar aquella zona del espacio escénico contemporáneo que emergiendo por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme del universo escenográfico con la vida, abordando la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir del abordaje del *Proyecto Bioroom*, se intentara poner de relieve una dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental.

Palabras claves: Lo urbano- espacio doméstico- Dramaturgias de lo real- Escena domestica- Proyecto Bioroom.

Abstract:

In this work I intend to deal with that part of the contemporary scenic space that emerging out of the theatrical building and its more traditional rules, accompanies the needs of those performing practices that seek to stablish a stronger link between theatrical universe and real life, tackling the question about reality and how the man represents himself. From the approach of the *Bioroom project*, trying to highlight a political, social, and aesthetic dimension of the domestic space, which favours operations, representations and production processes in relation with the documentary universe.

Keywords: The urban – domestic space- dramaturgy of the real- domestic scene- project Bioroom.

Introducción

Reflexionar sobre el conjunto de experiencias escénicas que se desarrollan en espacios alternativos al edificio teatral, resulta hoy una tarea necesaria, no tanto por suponer dicha hazaña una novedad dentro del arte actual, sino más relevante aún, por poner de relieve una tendencia que cobra fuerza en el horizonte contemporáneo de las artes y que viene a privilegiar ciertas estrategias documentales que operan sobre la

vida cotidiana y el territorio no ficcional.

Partimos de considerar que todo el conjunto de transformaciones y desbordes que podamos reconocer en el campo del arte escénico de la última década, lejos de comprenderse como un fenómeno meramente actual y aislado, producto de las coordenadas vigentes de la vida contemporánea, permiten encuadrarse conceptualmente dentro de lo que se conoce desde finales de los años ochenta como «*giro performativo*», el cual apoyándose en la metáfora «*la cultura como performance*» 1 pasa ahora a enfocarse en el carácter de presentación del arte, en su capacidad de acontecimiento, para analizar dichos fenómenos como *performances* 2.

A rasgos generales el desgaste que se advierte sobre el concepto de *obra* da lugar a la aparición del concepto de *acontecimiento* que viene a referir, en contra de la interpretación y la comprensión que supone el primero, que los *acontecimientos* deben ser experimentados. En este contexto, el campo de la *performance* se ha establecido (desde los años sesenta del siglo pasado) como una herramienta privilegiada de la reflexión en torno a los discursos y prácticas sociales no sólo desde el punto de vista de sus representaciones, sino también desde sus procesos de producción. En este sentido se vuelve posible reflexionar sobre las particularidades de la producción del espacio como eje desde el cual analizar la complejidad del mundo contemporáneo.

Es entonces a partir del giro performativo, que el arte sintiéndose incómodo dentro de sus propios límites acentúa su carácter *presentacional*, para poner el énfasis en su condición de *acontecimiento*, estimulando alguna serie de transformaciones orientadas hacia la emancipación del espectador y de la obra. Naturalmente, el espacio teatral no escapó a los cambios que supuso el nuevo paradigma performativo. Al intentar adecuarse a las nuevas exigencias de participación del público procedió a una revisión de sus propiedades y de su lenguaje, lo cual condujo a la apertura de múltiples opciones y nuevos aspectos de la creación escenográfica por fuera del edificio teatral, apertura de la cual todavía hoy somos testigos de su efusiva y enriquecedora productividad.

A continuación veremos como la escena teatral contemporánea en general, y el espacio escénico en particular, al intervenir sobre lo real y la vida cotidiana retoma y profundiza estos parámetros poniendo en primer plano una dimensión político social y experiencial del espacio doméstico desde donde se hace posible reflexionar sobre el ser humano, las sociedades contemporáneas y su rumbo.

Hacia la re-apropiación del espacio urbano

“*No hay relaciones sociales sin espacio, no hay espacio sin relaciones sociales*” sentenciaba Henri Lefebvre en 19743 arrancándole de cuajo el carácter inocente a la noción de espacio. Lejos de entender a éste como un receptáculo vacío e inerte Lefebvre considera al espacio como producto social, como resultado de la acción social, de las prácticas, las relaciones y las experiencias sociales. En este sentido

cada sociedad produciría su espacio y *lo urbano* en tanto realidad no consumada, se instalaría como horizonte, como posibilidad, como proceso, como práctica.

El espacio urbano en constante estado de desequilibrio, en tanto supone simultaneidad, encuentro, cruce de comunicaciones e informaciones, conocimiento, reconocimiento, deseos, confrontación de diferencias, similitudes, incluso políticas y sociales, promueve un estado de imprevisibilidad constante que se vuelve insumo oportuno para con las expectativas de esa parte del arte contemporáneo interesado en mezclarse en la prosa y el fango de lo cotidiano, zambullirse en la intimidad de los sujetos, en la inmediatez de la existencia en búsqueda de zonas fronterizas que coloquen al acto escénico en un aquí y ahora político, que indague y cuestione desde los bordes de la escena teatral alternativas posibles para restablecer la relación con el otro.

Resistiéndose a la posibilidad de que el espacio público, bajo el interés devorador del capitalismo se convierta en mero espacio de tránsito, en lugar de paso, reduciendo lo vivido a lo visible; diferentes creadores actuales, buscan reapropiarse de *lo urbano*, asumiendo la ciudad como obra, como creación colectiva de los ciudadanos para abordar la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. Esta re-apropiación del espacio supone una re-politización del espacio, una re-actualización de la condición política del espacio urbano y de la figura del ciudadano. Dentro de esta re-apropiación el espacio doméstico se instala como estrategia para alcanzar el orden de la experiencia y de los acontecimientos, en tanto que en él atraviesan y confluyen las relaciones sociales, la historia, el pasado y el presente, en un lugar de componente ético y político en constante estado de ebullición.

En el espacio doméstico se vuelve posible la emergencia de un reflejo de nosotros como sujetos, como sociedad, en él están plasmados nuestros comportamientos cotidianos, nuestros rituales y por tanto se presenta como instancia de reflexión y de posible cambio. Como señala Lefebvre “¡Cambiar la vida! Cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado”⁴.

La producción del espacio escénico doméstico

Entendiendo *lo urbano* como espacio de conflicto, como accidente en tanto realidad haciéndose, son varios los artistas que deciden señalar su teatralidad, construyendo una *dramaturgia de lo real*⁵ desde los márgenes de la vida cotidiana, de lo íntimo y lo doméstico. El mismo Lefebvre insinuara dicha teatralidad en *lo urbano* cuando expresa:

“Gracias a las energías potenciales de una variedad de grupos que utilizan el espacio homogéneo conforme a sus propósitos, el espacio se teatraliza y se dramatiza. Se erotiza, se entrega a la

ambigüedad al nacimiento común de necesidades y deseos”. (Lefebvre: 1974: 450)

Por su parte será Óscar Cornago quien señale:

“El fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación, ha potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. El derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica democratización.”⁶

En sintonía con dichas reflexiones, se puede reparar en variopintas experiencias escénicas realizadas en diferentes puntos del globo en la última década del siglo XX y en el inicio del siglo XXI para poner de manifiesto las variables existentes de esta teatralidad, según la especificidad con la que cada ciudad determina un acercamiento y apropiación del espacio, así como de la relación particular que se establece con los sujetos que en ella habitan. Aquí entran en juego concepciones contemporáneas no siempre similares, respecto a la noción de ciudad, de lo público y lo privado, a la idea de intimidad, de la otredad, de lo real y lo ficcional. Cada proyecto escénico se inmolaba en el terreno de las fuerzas sociales y políticas propias de cada espacio, que lo atraviesan. Solo por citar alguno de ellos a modo de ejemplo podemos mencionar aquí los trabajos de Roger Bernat y Santiago Sierra en España, *Proyecto Archivos* de Vivi Tellas (2003- a la fecha), *Ciudades Paralelas* de Lola Arias y Stefan Kaegi (2010, Berlín, Buenos Aires, Zúrich y Varsovia), *Teatro Solo* de Matias Umpierrez (2013, Buenos Aires, Nueva York), *Espacios Revelados* (2014, Buenos Aires) con curaduría y dirección de Gabriela Ricardes y Joachim Gerstmeier, *Casa Museo* de Verónica Gómez (2003-2004, Buenos Aires), las performances de Gabriel Baggio, Leo Ramos (Buenos Aires), entre otros muchos. Ahora, y solo a modo de ejemplo, nos sumergiremos en el *Proyecto Bioroom*, un ciclo de intimidad escénica creado por quien escribe, y que cuenta actualmente con dos ediciones (I edición Barcelona 2012 y II edición Buenos Aires 2014), a través del cual podemos profundizar las cuestiones hasta aquí mencionadas.

Proyecto Bioroom

BIOROOM se propone como un conjunto de intervenciones que pretende transformar esos lugares de intimidad y de uso cotidiano, como lo son las habitaciones; en escenarios temporarios y posibilitar al espectador un acceso subjetivo a espacios concebidos para la intimidad contemporánea del sujeto. Los anfitriones serían los huéspedes reales de esas habitaciones. No actores. Dispuestos a compartir intimidad. Las suyas, reales, sin ningún intento explícito de ficcionalizar. Las puertas se abren: y nos encontramos con el otro, a la deriva de la soledad contenedora de su habitación. En las historias, en los sujetos y en las habitaciones la ciudad atraviesa, le da una identidad, una música particular. BIOROOM es aventurarse en el dormitorio, es como entrar en un reino con sus costumbres propias, su lenguaje, sus incidentes y su actividad. BIOROOM es hospedarse por un momento en la vida del otro, en su intimidad, y desde ahí repensarse en la de uno mismo.

El hacer teatro en las habitaciones reales de las personas permitió en primera instancia corromper muchos de los códigos tradicionales del teatro convencional encargados de consolidar el aspecto ficcional de la escena, del cual pretendíamos tomar distancia desde un principio. En BIOROOM el espectador no se desplaza a un teatro, no se sienta en una butaca, el espectador no tiene que guardar silencio cuando se apagan las luces porque no hay luces, no hay sonido, o mejor dicho hay otros pero que se muestran mucho más anarquistas, imprecisos e impredecibles y que forman parte del cotidiano y de la naturaleza de los espacios habitacionales que impone sus propias reglas y dinámicas.

El espectador está sentado a medio metro del performer, a su lado, pegado, prácticamente en el “escenario”, a veces también configurándolo ya que está dentro de la “escenografía”, forma parte de ella, sentado en el suelo, en un cojín, en una silla, con una copa de vino en la mano o sentado en un ángulo en el que ve también a los demás espectadores. El espacio habitacional irrumpe de entrada sobre la cuarta pared y la hace añicos, invita al “público” a sumergirse en el fango de la escena, y viceversa; invita a la escena a sumergirse en el fango del público. Unos y otros se parecen demasiado. La vida se expande y se hace presente de la misma forma en la totalidad del espacio habitacional, que cobija a performers, técnicos y espectadores de igual modo, sin privilegios.

BIOROOM intenta romper ese código convencional que tan a salvo deja al espectador. En este sentido el acto de representar supone un acto de acuerdo colectivo. Cuando un espectador va a un teatro, compra la entrada, entra, se sienta, se quita la chaqueta, charla un rato, se apagan las luces y comienza un espectáculo que sabe que no le va a amenazar, que sabe que le deja en el patio de butacas. BIOROOM intenta destruir esa capa racional a la que sabemos que se va a agarrar el espectador por hábito y costumbre. Cuando el espectador no se puede agarrar a dichos patrones de comportamiento estandarizado, instalados por mutuo acuerdo por las partes involucradas, lo que sucede es que se da margen a la emergencia del miedo. Miedo a no controlar, de la a(tensión) que se multiplica a causa de la incertidumbre, de la intriga, del propio desconocimiento de una experiencia que se presenta desconocida. Todos, performers, técnicos y público, como sujetos participantes de la experiencia, forman parte de un

acto de comunión sensorial y humana, en un estado de sitio de la intimidad.

La intimidad concierne al territorio de la experiencia y esta se proyecta, más allá del propio relato y de la presencia del cuerpo del testigo, a través de los restos y fragmentos que acogen estos espacios y que potencian el relato de la experiencia. En este sentido la particularidad excepcional aquí es hacer posible que dichos restos de realidad se expresen en estado puro como una multiplicidad de la experiencia subjetiva, íntima, sentimental, cotidiana e histórica del sujeto/huésped, que la habitación vuelve posible por ser el trastero que recoge y alberga todos esos fragmentos. Fragmentos que ahora se expresan sobre la experiencia del afuera, del otro, del colectivo con el que se convive.

Las diferentes cápsulas de BIOROOM parecen orientarnos hacia una posible respuesta al reconocer que en gran parte todo lo que vemos en nuestro entorno es fruto de una percepción equivocada, donde todo es pausable de ser imitado, representado, actuado. A partir del convivio íntimo de los cuerpos, la experiencia de la existencia es puesta en cuarentena, y con ella la verdad del ser, la de su identidad y la de su comunidad. Y entra entonces en juego la opción de re-politización del espacio. Como expone David Le Breton:

“No hay una verdad sobre el ser, no hay una verdadera persona, sino innumerables versiones de la misma persona. Lo que nos transforma son los contextos, que fabrican lo que somos. Hay en nosotros miles y miles de personajes posibles que quizá no conoceremos nunca, porque sólo determinadas circunstancias podrían hacerlos aparecer. Somos una presencia humana. Para mí no existe el espíritu por un lado y el cuerpo por otro. La condición humana es una condición corporal. Hay una inteligencia del cuerpo así como hay una corporalidad del pensamiento.”⁷

BIOROOM, como parte del conjunto de las *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012) se revela como práctica dramática que, excediendo los registros tradicionales escriturarios, utiliza el cuerpo como cede y la corporeidad como espacio de fuga y vehículo catalizador de la anhelada experiencia. El cuerpo como productor constante de un espacio otro. Siguiendo los aportes de Le Breton, en la búsqueda de lo real, es que el sujeto busca límites físicos que le permitan encontrar la sensación de lo real que actualmente le está faltando. Frente al universo de lo virtual, el cuerpo se presenta como resistencia, como frágil límite, como espacio vulnerable que conserva el verdadero sabor de la vida, del mundo, de la intimidad. A partir de él es que se despliegan las prácticas que abordamos.

BIOROOM decide no instalarse en un lugar apocalíptico, no se conforma con revelar la tragedia, el

simulacro y la mentira, por el contrario busca alternativas y fisuras desde donde se hace posible contribuir a la emancipación del sujeto. La vida se muestra como representación, lo real como cachetazo, como accidente y la intimidad como un pasaporte que permite tomar consciencia de todo ello y derribar esta «cuarta pared» que se ha expandido del escenario tradicionalmente teatral, hacia todos los rincones de la vida misma y de lo urbano.

El espacio doméstico como horizonte estético y ético

De esta forma este tipo de performances que se despliegan como acontecimientos delimitan un territorio experiencial, emancipador para el espectador, en tanto se hace posible intervenir sobre lo cotidiano, desplazando la indiferencia rutinaria. Atender a lo insignificante, a lo que aparentemente carece de importancia. Detonar un acontecimiento a partir de la atención de lo nimio, lo minúsculo, ampliar la mirada sobre el espacio escénico encapsulado y reducido generalmente a lo meramente artístico, para poder empezar a reflexionar y repensar el espacio social, el ámbito de la convivencia, en el otro, en los dispositivos disciplinares políticos, económicos y sociales que atraviesan lo urbano, lo doméstico, la vida.

Estas *Dramaturgias de lo real* que posicionan lo documental como una tendencia relevante en el arte actual, indagan en el *espacio biográfico* de los sujetos, en los archivos privados, rescatan huellas y señales propias de un territorio urbano tras la firme intención de mostrar otras capas que tienden a mantenerse ocultas o aparcadas en una zona de indiferencia. Señalar la particularidad, mostrar el sello diferencial que da identidad a una ciudad, a una habitación es acercar rasgos topográficos y etnográficos particulares. Tal como expone Federico Baeza: “*Sobre la trama estática de lo urbano el espacio produce nuevas topografías de las prácticas y los usos. Es, en definitiva, la existencia performática del ámbito urbano relacionada con la producción poética de sus habitantes.*”⁸

En este sentido la relevancia de estas *Dramaturgias de lo real* reside justamente en un anacronismo, que simultáneamente le salva y le condena. La exigencia del encuentro en un espacio y tiempo compartido, que abre la posibilidad de intercambios, en una situación que de entrada permite convivir con lo real y la ficción, a la vez que marcar una saludable distancia para con las dinámicas de velocidad y virtualización propias del sistema de producción en masas y del simulacro. Ahora el tiempo no solo se rige por el instante, sino que permite detenerse, dar piruetas hacia el pasado y hacia el futuro, a través de la presencia de cuerpos y espacios reales en las que el tiempo y el espacio se hace carne. El espacio doméstico se presenta entonces como sede de estas prácticas dramáticas donde los individuos se encuentran, se sienten, se observan, se tocan, se comparten, se reconocen, se diferencian, se disponen a intimar. Experiencias escénicas como *Proyecto Bioroom*, abren la discusión sobre el lugar social del arte hoy, dialogando así con dilemas estéticos y éticos.

Notas:

1- Fue el etnólogo Milton Singer quien a finales de los años 50 creó el concepto de cultural performance, concepto este que abarcaba no sólo representaciones teatrales, sino también danzas, fiestas religiosas, bodas, iniciaciones, funerales, recitaciones, recitales etc., determinándolas como las “unidades más concretas observables de una estructura cultural”, cuyas características principales definió de la siguiente manera: “un período de tiempo claramente limitado, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un grupo de intérpretes, un público, un lugar determinado y un motivo para la performance”. SINGER Milton, *Structure and Change*, (ed.): Traditional India, Philadelphia. 1959, pp: 12.

2- En esta dirección, los cambios que se advierten desde principio de siglo respecto a las ciencias teatrales, revelan la manera en que se comienza a predicar por el desarrollo de una idea de cultura performativa. Aquí podemos citar a modo de ejemplo en los años treinta y cuarenta a Arthur Kutscher (1878-1960) quien quería incluir en sus estudios el teatro popular, el teatro de muñecos y máscaras y Carl Niessen (1890-1969) quien por su parte abordaba los rituales, ceremonias, fiestas y todo tipo de representaciones mímicas de todos los pueblos y épocas. Esta expansión del campo de estudio de la ciencia teatral se ve concretada finalmente a finales de los años sesenta cuando el norteamericano Richard Schechner en colaboración con el etnólogo Victor Turner, se centra en la relación entre teatro y ritual y desarrollan los Performance Studies, estudios que habilitan el describir nuestra cultura contemporánea como, citando a Fischer Lichte: «una cultura de la puesta en escena o también como la puesta en escena de cultura».

3- Lefebvre H. (1974) *La production de l'espace*, Paris Anthopos. Pp: 221

4- Lefebvre H. (1974) *La production de l'espace*, Paris Anthopos. Pp: 72

5- La categoría de Dramaturgias de lo real (Urraco, 2012), emerge de considerar diversas reflexiones desarrolladas en la tesis doctoral “Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo”, donde se advierte sobre ciertos desplazamientos respecto a determinadas prácticas dramáticas actuales, a la vez que se denuncia cierta insuficiencia terminológica a la hora de abordar dicha transformación. En esta dirección es que se propone utilizar la categoría operativa de Dramaturgias de lo real, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramáticas contemporáneas, que frente a la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del Siglo XXI

6- Cornago, Ó (2006) La teatralidad como crítica de la modernidad, Tropolías Universidad de Zaragoza, 15-17 82004-2006), pp. 191-206.

7- FUNES Mercedes “David Le Breton: Internet es el universo de la máscara”. En Diario La Nación. Domingo 18 de julio. Buenos Aires. 2010

8- Baeza, F (2012) “Recorridos por la ciudad. Lo urbano en tres proyectos artísticos contemporáneos en Buenos Aires”. En revista Telón de Fondo N 16. Diciembre. UBA.

Bibliografía:

Baeza, F. 2012. “Recorridos por la ciudad. Lo urbano en tres proyectos artísticos contemporáneos en Buenos Aires”. En revista Telón de Fondo N 16. Diciembre. UBA.

Cornago, Ó. 2006. La teatralidad como crítica de la modernidad. Tropolías. Universidad de Zaragoza.

Funes M. 2010. “David Le Breton: Internet es el universo de la máscara”. En Diario La Nación. Domingo 18 de julio. Buenos Aires.

Lefebvre H. 1974 La production de l'espace. Paris Antrhopos. Pp: 221

Sánchez, J A. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid. Visor Libros.

Sibilia, P. 2008. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de España,

Urraco, J M. 2012. Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: una escritura con sede en el cuerpo. Tesis doctoral. Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.

Urraco, J M. 2012. Prácticas de intimidad en la escena teatral contemporánea: Dramaturgias de lo real como terrorismo escénico. Apuntes de Teatro No 136 (2012): 5-20 ISSN 0716-4440 © Escuela de Teatro – Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por Dr. Juan Manuel Urraco Crespo

juanurraco@hotmail.com