

## Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*

### Paola Hernández

En el otoño del 2006, *The Drama Review (TDR)* publicó un volumen dedicado plenamente al teatro documental. Carol Martin encabeza una variedad de artículos en los que se discute el rol del teatro documental y, en particular, el uso de los archivos, la tecnología y los testimonios. Especialmente después del 11 de septiembre, bajo la ideología del “War on Terror”, el teatro documental se impone como un catalizador en la investigación de cómo, por qué y en qué forma se pueden representar, analizar, cuestionar y problematizar eventos históricos desde los archivos así como desde el escenario y los testimonios. La publicación de este número especial y de libros como *Get Real: Documentary Theatre Past and Present* (2009) y *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010) reflejan el énfasis académico que se está dando al teatro documental a comienzos del siglo XXI y la necesidad de mayor estudio para abarcar nuevos acercamientos teatrales y teóricos a lo documental.

En Latinoamérica el uso del teatro documental no es nuevo. Por el contrario, a mediados del siglo XX varios dramaturgos y directores latinoamericanos comenzaron a incorporar las teorías y técnicas de Bertolt Brecht (teatro épico), Augusto Boal (teatro invisible) y Peter Weiss (teatro documental) para politizar la escena y crear obras contestatarias. El consabido efecto de enajenación estipulado por Brecht se rigió por aprovechar la representación inherente al escenario para romper con el romanticismo y el realismo y así apoyar un teatro que hiciera que la audiencia tomara acción política, o por lo menos, conciencia política. Por otro lado, el teatro documental de los años 60 de Peter Weiss, influenciado fuertemente por su maestro Edwin Piscator y el teatro político, renovó la escena teatral europea y latinoamericana donde, por medio de la tecnología (video, diapositivas, sonido, etc.) y documentos verídicos (entrevistas, diarios, fotografías, etc.), logró ampliar aun más la relatividad existente entre la realidad y la ficción (teatro). Para Piscator, el

teatro documental se caracterizaba por “obras que se basan en lo actual en vez del evento imaginario, en diálogo, canciones y/o materiales visuales (fotografías, filmes, documentos) ‘encontrados’ en los archivos oficiales o recogidos por los dramaturgos/investigadores, y por una disposición para encontrar un contexto social y político en esta búsqueda” (Favorini xx).<sup>1</sup> En cierta forma, lo que Piscator buscaba en los años 20 era una contención de la realidad para llevar a cabo obras totalmente basadas en hechos verídicos. Aunque el teatro documental había caído en un estado de parálisis durante los 30 y hasta la caída de Adolf Hitler, los juicios a represores—como el de Adolf Eichmann en 1961—proporcionaron al teatro un nuevo renacer y estimularon el acercamiento al testimonio y a lo documental como herramientas para enfrentar los crímenes de lesa humanidad y los derechos humanos (Bravo-Elizondo 16-17). En el contexto latinoamericano, el teatro documental tuvo su auge en los años 60 y 70 con una variedad de obras.<sup>2</sup> En su mayoría, se seguían plenamente las ideas proporcionadas por Piscator y Weiss. Los directores, dramaturgos y actores trabajaban bajo el concepto de la creación colectiva y desde lo experimental, alejándose del comercialismo y del espacio teatral convencional para llegar a la concientización y la participación de las clases populares a diferentes lugares públicos (Bravo-Elizondo 14-15).<sup>3</sup> Sin embargo, mi enfoque no será retomar el teatro documental así como se utilizó durante esa época. Basándome en la teoría y la crítica estimuladas por las publicaciones anteriormente mencionadas, quisiera abrir el campo de estudio al nuevo uso de lo documental en el teatro argentino de comienzos del siglo XXI. Mi interés es ver cómo este nuevo acercamiento al teatro documental, influenciado por el teatro documental de Piscator y Weiss, se desliga de la política contestataria para re-examinar el rol del documento, cuestionando su base supuestamente verídica y poniendo en tela de juicio el archivo mismo.

El proyecto del ciclo Biodramas y la serie Archivos de Vivi Tellas figuran entre los usos más precisos y centrales del nuevo teatro documental y ayudan a comprender el valor de esta nueva técnica. Tanto los Biodramas como los Archivos presentan historias que, según Tellas, son “archivos vivos”, con los cuales los espectadores entran y salen de la ficción teatral a través de la repetición, las narraciones y la construcción del espacio. A diferencia de los Biodramas, los Archivos no utilizan a actores profesionales sino personas reales, quienes cuentan sus vidas a través de testimonios, cartas, fotos y una variedad de otros materiales.<sup>4</sup> Los resultados del proyecto de Tellas son, por lo general, una amalgama de autobiografías, biografías y lo documental. Así se cuestionan los bordes entre la representación (espacios del teatro) y la

realidad (los espacios de la no-representación) en un sistema de oposiciones (Cornago 11).

En cierta manera, el trabajo de Tellas tiene relación con el trasfondo del teatro documental y su comportamiento híbrido entre ficción y realidad. Pero, a diferencia del uso del teatro documental como un arma fuertemente política, como fue estipulado por sus fundadores Piscator y Weiss y altamente utilizado en los años 70 por dramaturgos latinoamericanos como Vicente Leñero y Enrique Buenaventura, el documento ahora sirve como un punto de partida donde tanto la realidad como la ficción se ponen a prueba. Esta postulación tiene su base en los conocimientos establecidos previamente, pero usa los hechos documentales desde un ángulo más analítico, indagador y hasta sospechoso de su propia verdad como documento. Si seguimos la idea de Jean Baudrillard—que la verdad, el referente y las causas objetivas han dejado de existir y, por ende, han abierto camino al estímulo de la simulación (6)—, el teatro documental de hoy en día expande esta noción y así confronta el valor del archivo como verdad absoluta. El ciclo Biodramas y la serie Archivos llevan a cabo un cuestionamiento irónico de lo que es “la realidad” y lo que se puede llamar “documento” con la forma de contar y representar desde las tablas. En cierto sentido, este tipo de teatro documental va en contra de lo estipulado por Peter Weiss cuando éste comenta que “todo teatro documental borra la invención” (Favorini 139). En el siglo XXI, este teatro inventa desde lo real, y así comparte a grandes esquemas las mismas características regidas por el posmodernismo, incluyendo la subjetividad, la contradicción de poner en escena lo real dentro de un marco ficticio, el cuestionamiento de la relación entre la verdad y los hechos, la posibilidad del azar como resultado inesperado, la conexión entre la historia privada y pública como dos partes de los mismos hechos documentales y la posibilidad de que el actor llegue a ser una representación de sí mismo.

¿Cómo, entonces, sugiere el teatro una nueva perspectiva de lo real cuando utiliza el documento dentro de una ficción? Más directamente, ¿cuál es el propósito de desvanecer la realidad documental dentro de su contexto tanto privado y público como también social y político en el escenario? Si no hay una búsqueda de enajenación brechtiana o un llamado pleno a la conciencia política como se practicaba antes, ¿cuál es el propósito de este tipo de teatro que se está produciendo? ¿Está el teatro cayendo en la misma trampa de diluir la realidad con el uso de la tecnología, así como se ve en los supuestos *reality shows*, o va más allá de eso y trata de comprobar que toda

historia y todo documento histórico ha perdido, como lo estipula Baudrillard, relación con el referente y el discurso que pretende contar?

El dilema del teatro documental de entablar una relación con la historia, es, en cierta manera, la problemática de representar al otro como auténtico o verídico. En este caso, el teatro documental se asemeja a la escritura o a la investigación histórica, donde se intenta armar un cuerpo verídico. De Certeau ha sugerido que el historiador y el artista (en este caso el dramaturgo o director teatral) producen signos semióticos incompletos que, como receptores del mismo, “dictan nuestra relación a lo que construimos como el pasado” (Favorini xxxvii). De Certeau va más allá y comenta que en toda escritura histórica los historiadores utilizan aspectos teatrales para describir el espacio, la arquitectura y hasta los personajes que habitaron la época. No es irónico, entonces, pensar que el teatro tiende a utilizar técnicas del historiador para validar y autorizar su carácter documental, aunque el historiador frunza el ceño, cuestionando la autenticidad del teatro como medio.

Según Carol Martin, la autenticidad y la originalidad del teatro se producen por la repetición, la que ejemplifica el simulacro establecido por Baudrillard y crea copia tras copia sin un original (*Dramaturgy 2*). Para Richard Schechner, esto sería una magnificación del “twice-behaved-behavior” que implica un acto repetitivo y nunca un original en sí (22). Sin embargo, el teatro es donde lo real y lo simulado se enfrentan, y donde dependen mutuamente el uno del otro, lo que Martin denomina la “comunidad entre lo real y lo simulado” (*Dramaturgy 2*). Esta comunidad, donde las fronteras entre lo real y lo ficticio se diluyen, es donde el nuevo teatro documental genera espacios críticos que cuestionan, analizan y manipulan los hechos verídicos. Asimismo, estos mismos espacios críticos desvanecen y desestabilizan el sentido de lo real hasta muchas veces llegar a la parodia, donde, en vez de terminar en alguna “condena”, como lo remitía Weiss, abren varias posibles sugerencias de cómo el presente cuenta el pasado.

El uso de lo documental ha sido el enfoque del proyecto Biodrama, establecido entre 2002 y 2009 y dirigido por Vivi Tellas en Buenos Aires. El trabajo de Tellas se asemeja al trabajo del grupo alemán Rimini Protokoll, con quien también ha trabajado en uno de sus Biodramas.<sup>5</sup> Los Biodramas remarcan lo que Victor Turner identifica como la liminalidad existente entre lo real y lo teatral, lo que se puede percibir como la construcción de una zona compleja, híbrida e inestable, y donde se cruzan la vida real y el arte, o en este caso las biografías y el teatro.<sup>6</sup> Al aportar una variedad de biografías sobre gente “como uno” y al resaltar tanto la cotidianidad como lo extraordinario

de la historia de cada ser desde el ámbito real y ficticio, los Biodramas son parte de la liminalidad y enfatizan la zona de tensión.<sup>7</sup> Tellas trae al escenario a gente agrupada por familia, por situación de trabajo o por algún evento en común, como en *Los 8 de julio*, donde los directores pusieron en escena a tres personas diferentes que han nacido el mismo día del mismo año.<sup>8</sup> La premisa principal del proyecto “Biodramas: Sobre las vidas de las personas” es, tal cual su título lo describe: “poner en escena la vida de una persona real, viva, que viva en Argentina” (Pauls 69). Desde su inicio, los Biodramas tuvieron lugar en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires, sala que logró una vitalidad experimental bajo la dirección de Vivi Tellas. Según Alan Pauls, “la idea del biodrama sale al cruce de un estado de cosas sobresaturado de ficción en el que el espectáculo... desborda los límites del arte y la industria y va colonizando progresivamente las zonas más públicas e íntimas de la existencia” (69). Una de las premisas de Tellas era que cada director creara historias de personas vivas, sin importar qué tipo de vida tenían. La variedad temática aporta una originalidad a la aproximación de las historias que cuentan en escena. Así, las vidas auténticas de una variada gama de personas—artistas plásticos, dueños de mascotas, maestras rurales, campeones de squash e inmigrantes, entre otros—son los centros protagónicos donde los actores representan en muchos casos sus propias vidas en escena.<sup>9</sup>

En su libro *The Archive and the Repertoire*, Diana Taylor examina la importancia del concepto de “performance” como una práctica corporal que descentra el rol de la escritura. A la vez entabla una relación entre el conocimiento y su transmisión a través del repertorio (26). Tellas se empeña en vitalizar el archivo desde el repertorio. Es decir, los Biodramas exponen la relación inestable que existe entre el archivo y los documentos verídicos de historias personales con la forma de percibir y corporalizar estos archivos desde lo efímero del teatro. A la vez, al traer a escena una variedad de biografías personales se crea una conexión con la presencia corporal del actor en el escenario y con la audiencia en un tiempo y un lugar específicos que logra, por un lado, reforzar el aura benjaminiana y, por otro, formular posibles lazos entre lo privado de estas historias y lo que la audiencia llegue a formular de ellas. Como lo estipula Tellas en el programa de mano de los Biodramas:

En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona—hechos individuales, singulares, privados—constituyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental?, ¿testimonial? ¿O todo

lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia. El uso del documento como punto de partida, pero no necesariamente como agente autoritario, brinda a los Biodramas una nueva forma de creación teatral. Al sumar ficción (teatro) al documento (la realidad), Tellas se propone trabajar en una zona de tensión.

La zona de tensión creada por los Biodramas se asemeja a lo que Josefina Ludmer ha denominado como “literatura postautónoma” del siglo XXI. Según Ludmer, esta nueva escritura atraviesa las fronteras entre ficción y realidad y así, “fabrica presente con la realidad cotidiana... absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente. Una ficción que es ‘la realidad’” (s/n). A pesar de que el ojo central de Ludmer sea la narrativa, se puede ver que el teatro, aun más directamente que otros géneros, cumple esta función de confrontar a su público con una ficción. Esta zona incierta, donde la realidad y la ficción se funden para borrar cualquier frontera, es parte de esta autonomía literaria en la que ya no existen clasificaciones formales, en la que “se borran las identidades literarias” y en la que ya no hay una lógica o una sola línea narrativa (s/n). Vivi Tellas abarca esta nueva incertidumbre utilizando el método teatral documental convencional, es decir, el uso en escena de materiales verídicos o de historias auténticas, pero desde sus principios aplica una vuelta de tuerca a la esencia y la autenticidad del documento y así lo diluye en una zona límite entre la ficción y la realidad.

El trabajo de Lola Arias y específicamente su obra *Mi vida después*, estrenada en el Teatro Sarmiento en el año 2009, cierra el ciclo de siete años de Biodramas. Esta obra trae a la escena lo liminal de las historias privadas junto con los documentos de familia al construir los actores una conexión directa con el documento y una conexión indirecta con sus familiares. En algunos casos, estos familiares están ausentes por ser desaparecidos de la última dictadura militar, mientras que en otros casos los actores sólo presentan fragmentos de la historia que los padres supervivientes les han contado. Esta falta de comprensión completa del pasado se expresa desde el principio, cuando el espectador se encuentra sentado en el teatro y lo primero que ve es el programa de mano, el que de cierta manera sirve como paratexto teatral:

Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas

versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?... *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada. (Arias)

Sin embargo, y a gran diferencia de mucha de la literatura que trata el tema de la dictadura, Arias se distancia para poder analizar y relativizar los documentos históricos, sus signos semióticos dentro y fuera de la escena teatral y la posible recepción de la audiencia, quien puede, o no, tener una memoria propia, personal, de la época. En sus propias palabras, *Mi vida después* es una *remake* para “recrear aquellas historias conocidas, supuestas, imaginadas, de los padres” (Brownell s/n). Es decir, trata de tomar lo que sucedió y lo recrea en el escenario desde una distancia generacional y temporal. Es también una forma de hacer que el teatro no sólo documental, sino también, en este caso, colectivo, sirva como plataforma para que las historias de los que fueron afectados directa e indirectamente por la dictadura militar sean el centro de cuestión.

Escénicamente, la obra utiliza una variedad de documentos verídicos, como, por ejemplo, ropa heredada de los padres, cartas, cintas grabadas con sus voces, fotos y hasta una tortuga heredada y todavía viva. A su vez, las fotos son proyectadas desde una mesa donde otros actores manipulan el rol de la fotografía dentro de la historia que se está contando. La construcción del pasado comienza con una lluvia de ropa que cae del techo y da lugar al acto teatral de volver a mirar, a testimoniar y actuar las historias que seis jóvenes nacidos entre 1972 y 1983 cuentan de las vidas de sus padres durante la última dictadura militar. De este modo se ven las historias de un ex sacerdote que dejó los hábitos, tres militantes de los Montoneros, un sargento del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), un policía de inteligencia y un empleado de banco. Los hijos son los que traen estas historias a escena, a veces actuando de padres, a veces haciendo de ellos mismos y otras veces prestando su cuerpo como actores en las historias de los otros integrantes. De este modo, se crea una ambigüedad entre las palabras “actor”, “personaje” y “persona” ya que la obra emplea a los tres intermitentemente. Los seis individuos hacen múltiples papeles, tanto reales como ficticios, cada uno actuando la historia de todos, lo que impone la “comunidad” entre la realidad y la ficción. Cada biografía contiene cierto juego entre lo que cada persona recuerda, lo que el documento evidencia y lo que sirve como elemento de otra posible mirada o construcción del pasado desde el presente. Si para

Diana Taylor el valor del conocimiento se fija a través de la corporalización más que por la escritura o por el archivo, la lluvia de ropa que abre el acto teatral conlleva un peso ancestral que les permite a los hijos de estos padres (algunos de éstos desaparecidos durante la última dictadura militar) comenzar el camino de lo que Arias llama *remake*. Liza Casullo, hija del intelectual Nicolás Casullo, cae en la pila de ropa y dice: “Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setentas de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado” (s/n). Desde este momento existe una cercana conexión con el vestuario en el sentido de que los actores y directores eligen la ropa adecuada para la escena. Sin embargo, como se aprecia en palabras de Liza, esta obra comienza con el uso de la ropa de los padres, lo cual implica desde el principio del acto teatral que estos actores tendrán una conexión entre familiar y espectral con el vestuario. Así, “los actores se visten como corredores de autos, sacerdotes, guerrilleros y empleados de banco para devenir en dobles de riesgo de sus padres” (Sosa s/n). Al establecer una relación directa entre los actores/personajes y estas historias que se cuentan, la obra también abre un camino entre lo espectral del pasado y las posibles versiones que los hijos armen de estas historias. Estas son las zonas de tensión—donde el pasado, el presente y futuro se funden en el acto teatral—que Tellas pretende crear con los Biodramas.

Entonces, ¿cómo se relacionan los jóvenes a estos documentos? O ¿cuál es el rol de la memoria dentro y fuera del presente teatral que se está construyendo? La obra sugiere que hay una amalgama de historias recordadas, las que en sí cuestionan su propia veracidad. A pesar de que el documento auténtico esté presente y los actores comiencen muchas de sus oraciones con “este es el álbum de mi infancia” o “esta es la Bugatti Type 35 C” o “este es el misal de mi padre”, existe la constante duda de la historia. Un ejemplo se ve en el testimonio de Carla Crespo, hija de un militante del ERP desaparecido: “en mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si mi papá hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca” (s/n). O como también sugiere Liza: “Cuando era joven, mi madre tenía dos caras. Por un lado, militaba en Montoneros, y por otro, era la chica bonita que dice las noticias detrás del escritorio” (s/n). Esta obra parece retomar las preguntas que se hace Andreas Huyssen sobre cómo se manifiesta el archivo de la memoria. O más precisamente, ¿cómo puede el archivo demostrar lo que la historia ya no puede? (6) Un concepto teórico que brinda una posible

mirada a estas preguntas es el de la posmemoria, una estructura de transmisión inter y transgeneracional de las experiencias traumáticas. En las palabras de Marianne Hirsch:

postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up... Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (106-7)

La pregunta que Arias y sus actores formulan no es el grado de la autenticidad de la historia, sino más bien la relación privada que existe entre los recuerdos o los objetos documentales con la perenne y constante idea de la ausencia del padre. A la vez, se suma la creación desde los actores, quienes traen sus propias historias a escena y recrean una posible historia que se relaciona con el pasado y el presente. En la obra existen varias posibles versiones de la historia y así surge la arbitrariedad de lo que se recuerda, o como explica Carla: “Alguna vez le pregunté a mi mamá si tenía seguridad de que mi papá hubiera matado a alguien. Me contestó que ellos preferían no hablar de esas cosas” (s/n). Según Hirsch, la posmemoria le obliga al individuo bajo cuestión a no tener su propia memoria, sino una amalgama de versiones de memorias que no encuentran una reconstrucción narrativa (107).

El comienzo de la obra alude a esta dinámica de la reconstrucción narrativa cuando Blas Arrese Igor, uno de los actores, dibuja una línea marcando los años 1972, 1974, 1975, 1976, 1981 y 1983. Cada actor sale y se coloca en el año en que nació para proclamar alguna conexión entre lo privado y lo público. Así, Vanina Falco exclama “Muere Perón y nazco yo”, Carla dice “se declara el Golpe militar y un mes después, nazco yo” y Pablo Lugones comenta “vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y 10 minutos después nazco yo” (s/n). La necesidad de entablar una relación entre las historias peculiares de estos seis individuos con la del país y del mundo en general convida a la audiencia a entrar en mundos paralelos donde se llega a relativizar lo cotidiano de las historias que nos contarán con lo que sucede en el ámbito público. Así, lo público y lo privado se fusionan y dan mayor cabida a estas zonas de tensión.

Una vez presentados los actores dentro de este contexto, se proyecta el gran álbum fotográfico familiar y a través de la fotografía se comienza a hilvanar una posible versión de las vidas de estas seis personas. Tomando la

idea del “cordón umbilical” de Roland Barthes, Hirsch sugiere que la fotografía es un medio dentro de la reconstrucción de la memoria que brinda una conexión viva a los lazos endebles del recuerdo (111). Acto seguido estos lazos se hacen evidentes en las vidas de los seis actores. En especial, las fotos de Vanina llaman la atención, ya que rápidamente se revela que su padre había sido un represor durante la dictadura militar y que su propio hermano fue hijo de una mujer desaparecida, apropiado de la ESMA (Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada). Así, Vanina exclama:

(1976) Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías... (1978) yo a los tres años mirando como mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada. (s/n)

Mientras que Blas manipula la fotografía simultáneamente en una pantalla, se va agregando humor a la fotografía y a su vez a lo que se está narrando. Por ejemplo, se dibujan bigotes a manera de graffiti sobre la foto mientras Vanina hace este comentario para lograr un efecto de distanciamiento y así demostrar que esta segunda generación tiene un acercamiento relativo a la fotografía y a las historias que puedan contar.<sup>10</sup> Junto con el humor, se percibe también un tono nostálgico en los actores cuyos padres ya no están. En especial, el relato de Mariano, quien expresa: “yo ahora tengo la edad que él tiene en esa foto y cuando lo miro me parece que me estoy mirando en un espejo” (s/n), construye una relación de ausencia. Esta ausencia se intensifica cuando Mariano enciende una grabadora y se escucha la voz de su padre repitiendo su nombre. El hijo de cuatro años de Mariano entra en escena y se sienta con su padre a escuchar esta voz que sale de una máquina. Aquí, y sólo por unos instantes, los actores no corporalizan a nadie; sólo dan el espacio para que esta voz se escuche como parte de un archivo del pasado.

El trabajo de Lola Arias empuja a que la *remake*—es decir, el actor corporalizando a su padre/madre ausente a través de ropa casi siempre auténtica—y el uso del azar—el ejemplo de la tortuga decidiendo si habrá revolución o no en la Argentina del futuro—le den a esta historia un tono incierto y la posibilidad de otros caminos de la historia y del futuro. La memoria truncada y fragmentada es, en palabras de Hirsch, transmitida por las múltiples posibilidades de interpretación de la memoria que se obtiene de segunda mano. Aquí las memorias y el documento se relacionan con la *remake* y el azar para comprobar la fragilidad de la misma, pero a la vez refuerzan

la idea del repertorio como agente vivo y único del archivo. A pesar de que se hable de lo documental en tono de certeza—“este es el grabador de cinta abierta de mi padre”, “este es el expediente del juicio contra mi padre”, “esta es la última carta de mi papá” o “a esta tortuga la heredé de mi papá”—la obra desmantela el archivo como tal y pone en tela de juicio el referente y la percepción que los hijos puedan tener de estos archivos.

¿Muestra, quizás, la lluvia de ropa que cae sobre los actores/personas su peso histórico personal? ¿Existe una relación entre el dolor de la ausencia de los padres y la fotografía como lugar de encuentro? Si para Susan Sontag la fotografía es un “quotation, or a maxim or proverb” (22), los actores de *Mi vida después* usan la fotografía como un posible punto de partida para relatar su historia, pero a la vez agregan, comentan y juegan con la imagen para cuestionar no sólo sus recuerdos, sino también las historias contadas por sus padres. Así, los actores utilizan la fotografía de una manera lúdica para cuestionar la historia que los padres les contaron a sus hijos tanto como las mismas historias que los hijos entendieron en su momento. Entonces, ¿qué se busca con la fotografía en esta obra a diferencia de las fotografías utilizadas por las Madres de Plaza de Mayo como la representación de la ausencia de sus hijos? En un país donde existe una conexión cercana entre los cuerpos desaparecidos y la fotografía como vínculo visual, esta obra explora otras formas de relacionarse con la fotografía y, en especial, con la fotografía familiar. El documento queda como un elemento de conexión con la generación pasada, pero se expresa a la vez la inestabilidad de su supervivencia en un futuro incierto cuando el hijo de Moreno dispara una pistola de agua y todos los actores hablan de su futura muerte. ¿Quedará después el niño para contar otras versiones de la historia? Al comenzar la escritura de esta obra, la fotografía familiar de estos seis intérpretes llevó a Lola Arias a explorar lo que está detrás de la misma, lo que no se ve, lo que queda como enigma (Cabrera 31). El uso de la fotografía y la manipulación de la misma en los cuerpos de los actores (e.g., la interpretación de Pablo con el retrato del padre montado sobre su pecho) dan lugar a otra mirada de los recuerdos personales. Mediante la manipulación de la fotografía tanto la ausencia de algunos padres como la presencia de sus imágenes y sus pasados se ponen a prueba.

En una entrevista, Vivi Tellas sostiene que “el retorno de la experiencia de lo que en Biodrama se llama ‘vida’ es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político” (Moreno 24). Junto con una variedad de elementos documentales,

el Yo vuelve al centro, pero a la vez lo que demuestra tanto *Mi vida después* como otras obras del ciclo Biodrama es que es un Yo con muchos posibles centros. La manipulación del documento y la escenificación del mismo en *Mi vida después* sugieren que el objetivo del teatro documental sigue siendo el de concientizar al espectador. Sin embargo, la búsqueda de concientización se hace por medio del cuestionamiento mismo del documento/archivo y su lugar dentro de la historia pasada y el presente vivo. Este nuevo uso del teatro documental ayuda a cuestionar y problematizar las historias oficiales, mientras que también agrega humor a la idea de la creación documental, forzando que el espectador sea el que decida la autenticidad de las biografías escenificadas.

*University of Wisconsin-Madison*

## Notas

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés al español de aquí en adelante son mías.

<sup>2</sup> Para un trasfondo de la variedad de obras de teatro documental, ver *El teatro documental latinoamericano* de Pedro Bravo-Elizondo.

<sup>3</sup> Conocidos y establecidos grupos teatrales latinoamericanos trabajaron con el teatro documental como el método más apropiado para establecer temas de la realidad social de sus países y así lograr una “dramaturgia de compromiso”. Algunos de ellos son: el Teatro Experimental de Cali y La Candelaria, ambos de Colombia; Cuatro Tablas de Perú; el ICTUS y Grupo Aleph de Chile; el Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico; Teatro de Participación Popular, el Escambray, el Teatro La Yaya y el Conjunto Dramático de Oriente, todos de Cuba (Bravo-Elizondo 15).

<sup>4</sup> Dentro de la serie Archivos se encuentran: *Mi mamá y mi tía* (2004); *Tres filósofos con bigotes* (2004); *Cozarinsky y su médico* (2005); *Escuela de conducción* (2006); *Mujeres guía* (2008); *Disc Jockey* (2008) y *Rabbi Rabino* (2011). Para mayor información, ver [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar)

<sup>5</sup> El grupo Rimini Protokoll está integrado por Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzl, quienes provienen de una “corriente del reality”. A la vanguardia de la creación teatral, es un grupo que trabaja los bordes entre la realidad y la ficción para poner en cuestión lo liminal de estos bordes. Por lo general, utilizan a actores laicos que se autorepresentan después de arduos trabajos de investigación y experimentación, en los que se resalta otro tipo de percepción para llegar a un conocimiento humano más profundo. Stefan Kaegi participó en el ciclo Biodrama con su propia obra, *¡Sentate!* Para mayor información, ver [http://www.rimini-protokoll.de/website/en/language\\_es.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/en/language_es.html)

<sup>6</sup> Lo liminal, según Turner, es parte de un proceso donde se ve un cambio, un rito de pasaje, pero que a su vez se puede utilizar en su valor metafórico para reforzar la idea de un binario y su zona media (lo liminal). Es una zona de cambio donde la gente puede jugar lúdicamente con elementos familiares para después poder desfamiliarizarlos. Mi uso de lo liminal se centra en la zona intermedia, es decir, cuando algo es y no es ficción o documental. Para mayor información sobre la descripción de lo liminal de Victor Turner, ver *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (20-60).

<sup>7</sup> También se ha trabajado con biografías en el cine. Carlos Sorín, por ejemplo, presenta en *Historias mínimas* un tipo de cuestionamiento similar al que Tellas expone desde el teatro.

<sup>8</sup> El enfoque experimental de Vivi Tellas ya se vio durante su *Proyecto Museos*, que tuvo lugar entre 1995 y 2000 dentro del Centro Experimental de la Universidad de Buenos Aires. Durante

esta etapa, Vivi Tellas convocó a una variedad de directores teatrales “con el objetivo de indagar en las posibles significaciones de los museos no artísticos, los más ocultos y olvidados” (Trastoy 4) el museo de la Policía, el de Ciencias Naturales, el Penitenciario, el Aeronáutico, el de telecomunicaciones y el de la Morgue Judicial, entre otros.

<sup>9</sup> Desde 2002 hasta 2009 se estrenaron dentro del ciclo Biodrama: *Barrocos retratos de una papa* (2002) de Analía Couceyro, sobre la vida de la artista plástica Mildred Burton; *Temperley* (2002) de Luciano Suardi, sobre la vida de una inmigrante española; *Los 8 de julio: Experiencia sobre registro de paso del tiempo* (2002) de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, sobre tres personas nacidas el mismo día del mismo año; *¡Sentate!* (2003) de Stefan Kaegi, sobre la relación entre amos y mascotas; *El aire alrededor* (2004) de Mariana Obersztern, sobre la vida de una maestra rural; *Nunca estuviste tan adorable* (2004) de Javier Daulte, sobre la familia de su madre; *La forma que se despliega* (2005) de Daniel Veronese, sobre la posible muerte de un hijo; *Squash, escenas de la vida de un actor* (2005) de Edgardo Cozarinsky, sobre la vida del actor Rafael Ferro; *El niño en cuestión* (2005) de Ciro Zórzoli, sobre la infancia y sus momentos claves; *Budín inglés* (2006) de Mariana Chaud, sobre la influencia de los libros en diferentes lectores; *Salir lastimado (Post)* (2006) de Gustavo Tarrío, sobre la confrontación entre la fotografía, la vida de cinco personas y el teatro; *Fetiché* (2007) de José María Muscari, sobre la vida de la fisioculturista Cristina Musumeci; *Deus ex machina* (2008) de Santiago Governori, sobre la vida de un amigo del abuelo y *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, sobre la vida de hijos de la dictadura militar (1976-83).

<sup>10</sup> Esto da lugar a un cierto juego o humor, algo que también se ve en el filme *Los rubios* de Albertina Carri cuando hay un juego con Playmobils para representar una posible versión de la desaparición de sus padres. El filme *Los rubios* cuestiona también la categoría documental. A través de la fusión de rumores, cuentos, anécdotas, fotos y testimonios, Carri demuestra que la memoria es subjetiva y que la generación de los hijos de esta época quedan con huecos que ellos mismos exploran.

## Obras citadas

- Arias, Lola. *Mi vida después*. 2009. Ms.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Trans. Paul Foss, et al. New York: Semiotext(e), Inc., 1983.
- Bravo-Elizondo, Pedro. *El teatro documental latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Brownell, Pamela. “El teatro antes del futuro: Sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *telondefondo: Revista de teoría y crítica teatral* 10 (2009). Web. 7 febrero 2010.
- Cabrera, Hilda. “Asomarse a los restos del naufragio”. *Página 12* (24 marzo 2009): 31.
- Cornago, Oscar. “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”. *Latin American Theatre Review* 39.1 (2005): 5-28.
- Favorini, Attilio, ed. *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. Hopewell, NJ: Ecco Press, 1995.
- Forsyth, Alison and Christopher Megson, eds. *Get Real: Documentary Theater Past and Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-28. *Project Muse*. Web. 10 julio 2008.

- Historias mínimas*. Dir. Carlos Sorín. Guacamole Films, 2002.
- Huysen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, CA: Stanford UP, 2003.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (2007). Dialnet. Web. 10 agosto 2011.
- Martin, Carol, ed. *The Drama Review* 50.3 (2006). Número especial.
- \_\_\_\_\_, ed. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Moreno, María. "Padres nuestros". *Página 12* (26 abril 2009): 24.
- Pauls, Alan. "Biodrama". *Diccionario del pensamiento alternativo*. Eds. Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Primer Plano Films, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Sosa, Cecilia. "En el nombre del padre y del hijo". *Diario Clarín* (16 febrero 2011). *Revista ñ*. Web. 19 agosto 2011.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham & London: Duke UP, 2003.
- Tellas, Vivi. [www.archivotellas.com.ar](http://www.archivotellas.com.ar).
- Trastoy, Beatriz. "El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos-Biodramas-Archivos". *Artes* (abril 2006): 4-11. Web. 18 agosto 2011.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.