

**APROXIMACIONES HACIA LA ESPECIFICIDAD ACTORAL DEL BIODRAMA:
el caso de proyecto archivos de Vivi Tellas (2003 - 2012)**

*Approaches towards the specificity of biodrama acting: The case of Proyecto
Archivos by Vivi Tellas (2003 - 2012)*

HEGER, Lautaro¹

Resumen

El objetivo del presente trabajo es realizar una caracterización del fenómeno teatral conocido como biodrama para dar cuenta del desarrollo de la actuación en el ciclo denominado *Proyecto Archivos*, compuesto por obras dirigidas por la artista Vivi Tellas. Mediante la delimitación de un panorama del trabajo de Tellas, previo a la creación del biodrama, y una descripción de la evolución de éste último como proyecto estético y curatorial, intentaremos dar cuenta de una metodología específica de la actuación, presente en el corpus de obras abordadas, el cual es posible trasladar a otros artistas y hechos escénicos enmarcados en el denominado teatro documental. La elección de dichas obras radica en la posibilidad de encontrar procedimientos escénicos y actorales homogéneos, dado que todas son dirigidas por Vivi Tellas.

Abstract

The objective of this paper is to make a characterization of the theatrical phenomenon known as biodrama to account for the development of the performance in the cycle called *Proyecto Archivos*, composed of works directed by the artist Vivi Tellas. Through the delimitation of a panorama of the work of Tellas, prior to the creation of the biodrama, and a description of the evolution of the latter as an aesthetic and curatorial project, we will try to account for a specific methodology of performance, present in the corpus of works addressed, which is possible to transfer other artists and scenic events framed in the so-called documentary theater. The choice of these works lies in the possibility of finding homogeneous stage and act procedures, given that they are all directed by Vivi Tellas.

Palabras clave: *Biodrama; Teoría del Actor; Teatro Documental; Teatro Posdramático; Performance*

Key-words: *Biodrama; Theory of the Actor; Documentary Theater; Postdramatic Theater; Performance*

Data de submissão: janeiro de 2021 | **Data de publicação:** junho de 2022.

¹ LAUTARO HEGER - Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó, a su vez, la Diplomatura en Producción Cultural en dicha casa de estudios. Su actividad profesional está vinculada a la gestión cultural y el análisis de políticas culturales en la Argentina. ARGENTINA. E-mail: hegerlautaro@gmail.com.

El biodrama como fenómeno teatral

A lo largo de su desarrollo, el biodrama fue un hecho escénico que se fue expandiendo hacia distintos formatos dentro de las múltiples posibilidades que permite el quehacer escénico. Si bien existe una vinculación inmediata con el trabajo y la figura de la directora teatral argentina Vivi Tellas, el biodrama se consolidó más allá de la propuesta estética y curatorial de la mencionada artista y logró abarcar a otros fenómenos y artistas del campo teatral argentino e internacional.

De esta manera, es posible la delimitación de tres fases por las que el biodrama fue atravesando a lo largo de su constitución y que se encuentran estrechamente vinculadas a los diversos roles que Tellas y otros actores y directores fueron desempeñando en su trabajo artístico.

La primera fase se circunscribe a la etapa en la que Vivi Tellas ejerció la dirección artística del Teatro Sarmiento (perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires), período en el que el biodrama se destaca como proyecto curatorial. En palabras de Tellas, el objetivo principal del biodrama era revalorizar la experiencia humana luego de décadas de “simulaciones y simulacros” en una sociedad crecientemente mediatizada. A esto se suma una tendencia que estaba comenzando a tener lugar en el panorama teatral a escala mundial respecto de un “retorno de lo real” en el marco de la representación escénica que buscaba interrogarse sobre las posibilidades documentales del teatro (Brownell, 2014, p. 2). A partir de las características mencionadas, y bajo la consigna propuesta por el desarrollo curatorial de Tellas de trabajar sobre la biografía de una persona argentina viva, Biodrama se convirtió en un ciclo que logró captar la atención de numerosos artistas y directores que trabajaron sobre dicho marco e imprimieron en sus creaciones su propio sello y poética particular, generando un amplio abanico de obras que abarcaban desde procesos de construcción dramática con personajes interpretados por actores profesionales y sin ruptura de la cuarta pared hasta aquellos que se sumergían en las posibilidades que ofrecía el fenómeno en auge del teatro posdramático (Lehmann, 2002), entre las que se destacaban la participación de actores sin formación profesional, lo cual generaba una constante tensión entre representación y realidad, cuya acentuación resulta más visible en el posterior desarrollo del biodrama.

La segunda fase del biodrama, sucedida en simultáneo con la primera y en la que se encuentran las obras que el presente trabajo pretende analizar para delimitar una metodología actoral propia para el biodrama, Tellas profundiza su interés e intensifica en

sus trabajos artísticos la indagación en las prácticas del teatro documental y en el trabajo con actores no profesionales. Partiendo de la base de que cada persona es un archivo se desprenden dos objetivos: la búsqueda de la teatralidad por fuera del teatro y la creación de núcleos de ficción y representación en la vida cotidiana. A partir de todo ese trabajo enmarcado en los elementos mencionados se da la conformación del denominado *Proyecto Archivos*, que reúne a un conjunto de piezas en las que se intercalan situaciones dialogadas entre dos o tres actores y monólogos dirigidos al público utilizando el formato de testimonio con números musicales y de otras disciplinas artísticas ejecutadas por las personas que se encuentran en escena. Por último, una vez finalizada la pieza, se produce el encuentro entre los espectadores y el director, los actores y los colaboradores artísticos de la obra, quienes comparten una comida y conversan e intercambian opiniones respecto del trabajo presentado. A diferencia del conjunto de obras que se inscriben dentro de su proyecto curatorial, el proyecto de dirección de Tellas -definido por una articulación personal de prácticas biográficas y documentales- contiene una cantidad de constantes y convenciones particulares que también se tornan visibles para definir la actuación.

La tercera y última fase se desarrolla en la actualidad y en simultáneo con las obras elaboradas por Vivi Tellas y por otros artistas que han tomado el mismo formato o similares procedimientos de la poética de dirección de la mencionada artista. El concepto de biodrama logra aglutinar la actividad curatorial, el trabajo de dirección y el ejercicio de la docencia que Tellas realiza, impartiendo talleres donde se conocen los recursos y elementos que posibilitan la creación del biodrama. En dicha propuesta de formación se invita a los participantes a la indagación en su propia biografía personal y el montaje escénico de dicha biografía a partir de la tensión presente entre la realidad y la ficción, la utilización del tiempo presente y el ordenamiento y la elaboración de materiales dramáticos con formatos tales como el testimonio, el documento, la narración, etc.

A modo de síntesis de las tres fases caracterizadas, es posible dar cuenta de un minucioso trabajo encarado por Vivi Tellas en el que se busca la confluencia de dos vertientes como son el teatro biográfico y el teatro documental, al igual que una fusión de las configuraciones escénicas y las convenciones que se encuentran dentro de las obras de las dos primeras fases y el resultado generado en la segunda de proponer una reflexión de los límites tan porosos que existen entre el teatro y la realidad. Sin embargo, dentro del estudio y la reflexión teórica que ha merecido el biodrama siempre ha sido abordado como una totalidad, sin un abordaje específico de los elementos escénicos que lo

componen, relegando a la actuación como una mera acción elaborada por “no-actores”, sin una profundización que permita la descripción y delimitación de una metodología específica del mencionado hecho artístico.

El trabajo previo de Vivi Tellas

Dentro del recorrido previo al inicio y posterior desarrollo del biodrama, Vivi Tellas atravesó por diversas facetas y, en cada una de ellas, focalizó su trabajo en algunas características que se convertirían, más adelante, en elementos claves para la realización del biodrama como hecho escénico.

La formación artística de Tellas inicia en la transición de los años setenta a los ochenta, es decir en el pasaje que hubo entre los años oscuros de la última dictadura cívico-militar y la restauración de la democracia, acontecida en el año 1983. Es en esos años que Vivi Tellas comienza sus estudios en artes visuales en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y, después de cuatro años en dicha institución, ingresa en la primera cohorte de la carrera de puesta en escena en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

Paralelamente al desarrollo de sus estudios, Tellas se encontraba en vinculación con un grupo de mujeres artistas, entre quienes se encontraba la cantante Fabiana Cantilo, y conformaron el grupo Las Bay Biscuit. El contexto social y cultural de esos años es caracterizado por la investigadora Karina Mauro (2016) como un momento atravesado por dos vertientes desarrolladas por los artistas de la época: por un lado aquella que, ya sea en el cine o en el teatro, se apelaba al realismo o a lo metafórico, incluyendo al procedimiento del distanciamiento brechtiano, como modo de ilustración de los horrores cometidos y acontecidos durante el último proceso militar y la reflexión sobre esos hechos. Por el otro lado, la segunda tendencia refiere al surgimiento del movimiento *under* como una corriente que proponía una crítica y una actitud reaccionaria al realismo canonizado, que se desarrollaba en espacios no convencionales y, por lo general, tenía lugar dentro de los recitales de músicos y referentes de la cultura rock. Es dentro de ésta segunda vertiente en la que se inscribe el desarrollo de Tellas y las Bay Biscuits, cuyas presentaciones se dieron junto a personalidades tales como Horacio Fontova, Charly García, Carlos “El Indio” Solari, Pipo Cipolatti, Miguel Abuelo, entre otros nombres pertenecientes al ámbito del rock nacional.

Las Bay Biscuits se caracterizaban por su fuerte parodia del teatro musical, sus presentaciones incluidas en muchos recitales de los artistas mencionados anteriormente consistían en la actuación de las canciones interpretadas durante los shows, con un fuerte desarrollo del recurso de la ironía, el vislumbre del armado de un espectáculo que estaba hecho “bien, pero a medias” y la exhibición del grado de decadencia que representaba el estado de la sociedad argentina en ese entonces pero sin generar una bajada de línea ideológica, entre otras cualidades. La crítica de aquella época mostraba dificultades al intentar la descripción de lo que realizaban estas mujeres. Se trataba de una mezcla que combinaba teatro, *rock and roll*, *underground*, grotesco, regreso al *happening*, entre otros géneros. El grupo se disolvió, luego de que el agotamiento de sus procedimientos se hiciera visible y causó la continuidad del desarrollo individual de sus integrantes tanto en el campo de la actuación como en el terreno de la música.

En simultáneo con su trabajo junto a las Bay Biscuits y en la transición entre sus estudios en la Manuel Belgrano y su ingreso a la carrera de puesta en escena de la EMAD, Tellas se encontraba desarrollando breves escenas unipersonales, en donde desplegaba una numerosa cantidad de personajes que proponían, mediante el humor y la ironía, críticas a la política y a ciertos valores de la modernidad y el progreso (“La nadadora”, “El inventor del siglo XX”, “La pupila”, etc.). Si bien, la formación de Vivi Tellas no estaba abocada en la actuación, sus unipersonales se constituyeron como una experiencia que le permitió asentar sus herramientas como directora, al mismo tiempo que logró un acercamiento al director y maestro de actores Alberto Ure, considerado por Tellas como su gran maestro de dirección.

Las presentaciones de los números unipersonales, los cuales en algunos casos recurrían a la improvisación, tuvieron lugar en espacios constituidos como referentes del ámbito cultural alternativo de la época, entre los cuales estaban Café Einstein, Cemento (ambos administrados por el artista y empresario Omar Chabán), llegando incluso al reconocido Parakultural y el Centro Cultural Ricardo Rojas, espacios en donde se gestó y desarrolló el fenómeno *under*, mencionado anteriormente. Tellas también colaboró en diversos proyectos colectivos de la mano de artistas como Daniel Melero, Walter “Batato” Barea (figura ícono del movimiento *under*) y Rosario Bléfari, donde había una notoria confluencia de poéticas que iban desde el sainete hasta el teatro brechtiano, pasando por el dadá. Entre todos esos procesos se encuentra el proyecto de graduación de Tellas en la

EMAD, una obra llamada *La eterna mentira*, sainete melodramático del año 1915, escrito por Gabriel Casós.

En el contexto de la finalización de sus estudios en la EMAD, Tellas encaró su primer proyecto en el cual se introduce de lleno en el rol de directora teatral, el denominado Teatro Malo, conformado por tres obras: *El esfuerzo del destino* (1986), *El deleite fatal* (1988) y *La Marquesa Sobral* (1990). Los textos dramáticos de dichas obras fueron encontrados por Marcelo Tealdi, quien trabajaba como asistente del escenógrafo Saulo Benavente, en la biblioteca de dicho escenógrafo y que pertenecían a un autor con el seudónimo de Orfeo Andrade quien, según se supone, los habría presentado en un concurso durante los años sesenta.

Los textos de Andrade se caracterizaban por la excesiva cantidad de errores ortográficos, gramaticales y dramáticos que poseían, y fue justamente eso lo que llamó la atención de Vivi Tellas, encontrando en dichos errores una posibilidad de generar una apertura hacia un camino de investigación que Tellas ya había comenzado a esbozar y que continuaría a lo largo de su carrera. El inicio del llamado Teatro Malo se remonta a diversos debates que la directora gestaba junto con sus compañeros de la EMAD en el cual todos acordaban respecto de desalentador estado y panorama por el que se encontraba atravesando el teatro de la época. A partir de dichos intercambios, sumado al hallazgo de las obras de Andrade, ella decide tomar esos textos con el objetivo de generar una fuerte afirmación crítica sobre ese teatro del momento, al que definía como “apenas un recuerdo del buen teatro” y al que acusaba de no cumplir ya “con su objetivo de despertar vivencias en el público” (Brownell, 2012, p. 2). Lo que se buscaba en el montaje de las piezas de Andrade era ahondar en la opacidad para encontrar cosas nuevas en el teatro. A partir de los mencionados errores que los textos proponían, se trabajaba con el recurso de la duda, alejándose del principio regulador de la certeza, característico de las obras del realismo canonizado.

Más allá de que las tres obras conformaron un proyecto único, cada obra era abordada por Tellas como un desafío particular, sin saber exactamente los alcances que tendría. Es así como la directora fue consolidando un lenguaje particular, un modo de trabajar la relación entre texto dramático y puesta en escena, entre palabra y actuación, sin buscar la creación de una sátira, sino la de permanecer en el realismo en tanto compromiso de tomar en serio un texto incongruente, abrazando sus errores y reproducirlos exactamente como estaban plasmados. Si en el texto decía “sucedió”, se

leía “sucedió”; si la formulación de una oración era confusa e incorrecta, no se la corregía; si la situación dramática resultaba incomprensible, se ponían en movimiento los recursos necesarios para brindarle algún sentido para que esa escena pudiera ser representada integralmente (Brownell, 2012, pp. 4-5). Es así como Vivi Tellas se refería al Teatro Malo como una experiencia en la cual todo lo que sucedía era a contrapelo, una puesta que incurría constantemente en acontecimientos que no debían pasar. A partir de los errores que el texto contenía, la puesta en escena se trabaja en pos de lograr la visualización de esos errores, algo parecido a lo que se daba con las Bay Biscuits, pero más radicalizado. El Teatro Malo se constituía como una investigación escénica que atravesaba todos los factores (estéticos, actorales, conceptuales, etc.), marcando un fuerte rumbo que Tellas continuaría en su desarrollo del biodrama.

En sus tres proyectos previos a la concreción del biodrama, observamos un trabajo constante con aspectos tales como la improvisación, el abordaje de la duda, exponer recursos y procedimientos que separan tajantemente sus creaciones a las del teatro predominante de la época y, fundamentalmente, la experimentación elaborada desde los márgenes del campo teatral, esquivando todo intento de inscribirse en un movimiento o corriente estética que se encontrara canonizada o se considerara hegemónica. Todos estos aspectos son los que van a tener cierto grado de persistencia durante la consolidación del proyecto estético del biodrama, más allá de que puedan ser variados sus mecanismos y el grado de impacto alcanzado en relación con su trabajo previo.

La actuación en el biodrama: tentativas hacia una metodología específica

Tomando como objeto de análisis las obras ya pertenecientes a la faceta de Vivi Tellas enfocada al biodrama, el objetivo será el de poner en evidencia a dicho fenómeno en tanto metodología específica de actuación. Tal como se mencionaba en el inicio de este trabajo, las piezas abordadas son las correspondientes al denominado *Proyecto Archivos*, debido a que se trata de obras dirigidas por Tellas en su totalidad, logrando de esta manera dilucidar criterios estéticos homogéneos, a diferencia de los otros proyectos curatoriales de la directora, donde las obras eran encaradas por otros artistas y directores que dejaban vislumbrar en cada creación su propia poética personal, generando una dificultad en su sistematización, más allá del concepto general que el ciclo Biodrama proponía.

Las nueve obras pertenecientes al *Proyecto Archivos* fueron: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004, reestrenada en 2008), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008, reestrenada en 2011), *Rabbi Rabino* (New York, 2011), *O rabino e seu filho* (San Pablo, 2012) y *La bruja y su hija* (2012). Si bien, se trata de piezas que difieren en sus contenidos temáticos, la estructura, organización y mecanismos en el trabajo actoral y de puesta en escena resultan ser muy similares.

Todas las obras circunscritas a *Proyecto Archivos* buscaban a partir de la indagación en la biografía y los recuerdos de una o varias personas vivas, las cuales se constituyen como actores dentro de las mismas, mostrar la presencia de la teatralidad por fuera del teatro y dar lugar a la elaboración de construcciones ficcionales y de representación, sin despegarse totalmente del ámbito de la vida cotidiana.

La estructura de las piezas intercalan, bajo el formato de cuadros, momentos donde los actores interactúan entre ellos evidenciando situaciones en las que se explicita el motivo por el cual forman parte del espectáculo y otros momentos en los que estos deciden dirigirse al público, ya sea para presentarse y/o narrar experiencias personales que pueden o no resultar de gran relevancia en la biografía de cada uno de los intérpretes, pero que reviste un rasgo de teatralidad, el cual lleva a que tanto el actor como la dirección que estructura el espectáculo a disponer los recursos escénicos necesarios para que esa anécdota sea contada o representada en escena. En ese sentido resulta de gran importancia un elemento de la puesta en escena que es la denominada mesa de trabajo, donde se despliegan una gran cantidad de objetos que les permiten a los intérpretes traer a escena los recuerdos de su propia biografía.

Es así como se puede ahondar en diversos ejemplos dentro de *Proyecto Archivos* respecto del funcionamiento de la mencionada mesa de trabajo: en el caso de *Mi mamá y mi tía*, obra que fue interpretada por la madre y la tía de Vivi Tellas, la mesa de trabajo introducida para el espectáculo se componía, en gran parte, de fotografías u objetos que remiten a situaciones de la infancia, momentos amorosos, etc. Tomando la obra *Tres filósofos con bigotes*, pieza que reunía a tres estudiosos cuya característica expresada en el título era lo que los unía, uno de ellos tomaba una mochila que le hacía recordar la primera vez que fabricó una bomba molotov, en sus épocas de militancia dentro de una agrupación maoísta. En *Mujeres Guía*, la gran mayoría de los objetos de la mesa de trabajo refiere a regalos que las actrices del espectáculo recibían de quienes participaban de los

paseos que ellas guiaban, o bien, un disco de la Marcha Peronista, el cual es expuesto por una de las intérpretes para traer a escena los años de militancia de sus padres en la organización Montoneros. A modo de último ejemplo, en la obra *La bruja y su hija* se muestra una pequeña escoba perteneciente a Carmen, la bruja a la que el título refiere, con la cual se recuerda la primer visión que tuvo mientras se encontraba barriendo la vereda de su casa, al mismo tiempo que recrea dicha acción.

A partir de la enumeración realizada, es posible determinar que en el biodrama se encuentra presente una predominancia por la dimensión reflexiva de la representación, caracterizada por Roger Chartier (1996) como aquella en la que toda representación se presenta representando algo, y que fue tomada del teatro posdramático (Lehmann, 2002). Dentro de la construcción teatral del biodrama, esto se visibiliza en los intérpretes que se presentan sin encarnar un personaje, recreando acciones que han acontecido en su historia personal. Al mismo tiempo, la reflexividad aparece, también, en la presentación que los actores realizan de los objetos desplegados en la mesa de trabajo, donde primero se explicita qué es ese objeto para, luego, dar lugar al recuerdo que ese objeto despierta en esa persona.

Como se mencionó anteriormente, las obras de *Proyecto Archivos* se caracterizan por la presencia de escenas donde los actores interactúan entre sí y otras en donde los mismos se dirigen al público para recordar o representar escenas pertenecientes a la biografía de dichos sujetos. De esta manera, y tomando la definición de situación de Maurice Merleau-Ponty (1975), se configura el contexto en el que el sujeto se posiciona para desarrollar su acción. Sin embargo, a dichas escenas ya mencionadas en las que, en rasgos generales, se ilustran situaciones de la vida cotidiana, se suman momentos en los que los actores llevan a cabo números de baile u otras acciones vinculadas a una disciplina artística como modo de resaltar la idea de espectáculo.

En el momento en que el público ingresa a la sala, se observa que los intérpretes ya se encuentran realizando alguna acción en escena, por lo tanto los mismos se hallan en “situación de actuación” (Mauro, 2014) y dicha acción va adquiriendo sentido en la medida en que los espectadores se acomodan en la sala para contemplarla. Recurriendo a los ejemplos, en *Mujeres Guía* mientras el público va ingresando a la sala, las tres actrices de la obra se encuentran discutiendo respecto de la tragedia griega *Medea* (de Eurípides), hablando como si la misma se tratase de un melodrama televisivo. En el caso de *Tres filósofos con bigote* los espectadores se van acomodando en las butacas, al mismo tiempo

que los tres intérpretes de la obra practican arco y flecha. Al abordar *La bruja y su hija* el público se dirige hacia un espacio completamente a oscuras que levemente comienza a iluminarse con linternas de lectura que utilizan Carmen y Bárbara, bruja e hija respectivamente, mientras leen y comentan un libro que, según lo que ambas mujeres enuncian, refiere a las relaciones del teatro de William Shakespeare con las prácticas esotéricas y de brujería. A modo de último ejemplo, en *Cozarinsky y su médico* el cineasta homónimo y el doctor Alejo Florín reciben a los espectadores mirando y analizando una película, poniendo en evidencia la pasión de ambos por el cine.

Una vez que el público se encuentra en la sala, comienzan las presentaciones de los intérpretes y, luego de dicha presentación, la articulación entre escenas que involucran las situaciones más autobiográficas y confesionales y escenas con momentos exclusivamente performáticos, como una pieza de baile o la representación actuada de alguna escena perteneciente a una obra de teatro. Las escenas en las que se exhiben los contenidos autobiográficos se caracterizan por dar lugar a la espontaneidad, ya que se limitan a la narración o representación, por parte del actor, de los recuerdos o las anécdotas vivenciadas, o bien a la descripción de los objetos desplegados en la ya caracterizada mesa de trabajo. Dicha espontaneidad imprime relevancia no sólo lo que ese intérprete cuenta, sino también cómo lo hace, poniendo en evidencia las fuertes implicaciones emocionales que tiñen esas escenas. Un ejemplo claro de esto se encuentra en la obra *Mi mamá y mi tía* donde luego de que la tía de Vivi Tellas canta un fragmento del tango *Uno* de Mariano Mores, la madre de la directora relata el recuerdo de su marido fallecido y de cómo acunaba a su hija con dicha canción. Es ahí donde, dado el desborde emocional que implica ese recuerdo y como modo de apaciguar el llanto de la madre de Tellas, es que la tía decide sacarla a bailar, con la versión original del tango como música de fondo. Es decir que con el objetivo de que las emociones manifestadas en esos relatos no se exacerben y lleven, en consecuencia, a la disolución de la situación de actuación es que se produce el encadenamiento de los relatos autobiográficos con escenas en las que los actores demuestran sus destrezas en alguna disciplina artística, no sólo en el baile como se mostró en el ejemplo anterior, sino también con canciones, rutina de chistes e, incluso, la recreación de obras teatrales, como *Cyrano de Bergerac* (de Edmond Rostand) en la obra *Rabbi Rabino* o la escena de *Medea* en la que la protagonista homónima asesina a sus hijos, interpretada en *Mujeres Guía*.

Es así como, a partir de los ejemplos y la caracterización realizada anteriormente, la situación de actuación logra sostenerse mediante la articulación entre aquellas escenas que abordan lo biográfico, ya se trate del relato anecdótico por parte de un intérprete o la descripción de un objeto que se encuentre en la mesa de trabajo, y la irrupción de escenas de carácter performativo que descomprimen la carga emocional a través de números de baile, canciones o la recreación de escenas teatrales u otras acciones, al mismo tiempo que dichas situaciones se sostienen por la mirada del público.

Dado que en todas las obras que conforman *Proyecto Archivos* se componen de los mismos procedimientos y utilizan los mismos recursos, es que se encuentran abordadas por la misma lógica de acción. Tomando el concepto del filósofo Michel de Certeau (2007) se observa que en dichas piezas está presente, de forma predominante, la lógica de acción estratégica, en la cual hay una planificación y coordinación de las acciones que se visibiliza en la estructuración en diversos cuadros y las acciones que se realizan dentro de los mismos. Sin embargo, dado que dichas estructuras se observan en la totalidad de las obras de *Proyecto Archivos*, esto deja en claro que refiere a una característica de la dirección de dichas piezas, no de la actuación en su totalidad. En el caso de la actuación en el biodrama, si bien se logra una adecuación a la estructura de escenas que Vivi Tellas propone como directora, los intérpretes utilizan recursos al momento de relatar anécdotas, representar acontecimientos vividos y demás acciones, que por momentos se salen del esquema inicial planteado por la dirección, en el cual no son contempladas las reacciones que despiertan los recuerdos encarnados por una anécdota o un objeto de la mesa de trabajo. Es así como se hace presente, en convergencia con la lógica de acción estratégica de la mano de Tellas en su rol de directora, la lógica de acción táctica (Certeau, 2007) con la que los actores de *Proyecto Archivos* cumplen con el objetivo y aplican métodos específicos para enfrentar las circunstancias que la espontaneidad de la escena del biodrama propone.

Una de las cuestiones que, a simple vista, resulta complejo dilucidar dentro de la propuesta actoral del biodrama es si en la misma se encuentra la identidad del Yo Actor, tratándose de intérpretes que no se dedican a la actuación y que tampoco son sujetos que busquen el desarrollo profesional dentro de la actuación. Más allá de eso, es posible encontrar dentro del proyecto estético de Tellas ciertas y determinadas características que permiten inferir la constitución de dicha identidad que es incorporada, a diferencia de otras corrientes o fenómenos actorales, a través de la práctica del oficio. Al mismo tiempo,

dentro del biodrama nos encontramos con actores que pese a no encarnar personajes sino que refieren a hechos autobiográficos, logran captar la mirada del espectador a partir de los recursos que los mismos utilizan en la narración o la representación de esos acontecimientos, complementándolo con escenas en las que dichos sujetos exhiben sus destrezas artísticas, a través de canciones, números de baile e, incluso, la actuación misma, permitiendo así que en aquellos momentos en los que pueda haber desbordes emocionales según el suceso que se esté narrando no altere y, en consecuencia, disuelva la situación de actuación. Esto puede relacionarse con la noción de “control expresivo” propuesta por Erving Goffman (1971). Eso le otorga a los intérpretes la identidad del Yo Actor y cumple, a su vez, con el objetivo clave del biodrama que refiere a la búsqueda de la teatralidad por fuera del teatro.

Tomando el concepto del Yo Actor de la ya citada Karina Mauro, en el biodrama encontramos una de las dos instancias, consideradas paradigmáticas, en las que la identidad del Yo Actor se activa por fuera de la situación de actuación: el encuentro del actor con el público fuera de la situación de actuación. Dicho encuentro es concretado una vez que la obra finaliza y se invita a los espectadores a compartir, junto a los actores y al equipo técnico-artístico, una cena en la que artistas y público conversan respecto del proceso creativo del espectáculo. En ese diálogo resulta claramente visible la gran estimación que el espectador le brinda a la actuación dentro de las obras de biodrama. Dicha estimación radica en el hecho de que quienes actúan no desarrollan la actuación como actividad profesional o principal, sino que se trata de personas “comunes y corrientes” que decidieron y lograron plasmar sus historias de vida en escena y encontrar lo teatral dentro del ámbito cotidiano, compartido entre artistas y espectadores. Es de ésta manera que el Yo Actor, más allá de no constituirse como un relato que se continúa, posee sus manifestaciones dentro del fenómeno teatral del biodrama.

Como se mencionó en el inicio del presente trabajo, el proyecto estético del biodrama no sólo ha ganado un lugar en lo referido a la producción artística, sino que, también, posee su correlato en el ámbito de la formación artística. Desde hace muchos años, Vivi Tellas desarrolla su actividad como docente, impartiendo talleres especializados en biodrama, donde los participantes indagan en sus respectivas biografías personales y, a partir del trabajo con esas vivencias o la utilización de determinados objetos pertenecientes a los creadores de dichos trabajos.

Todos estos elementos, más los caracterizados en el transcurso de éste análisis, son los que se desarrollan tanto en el ámbito de la formación como en el de los procesos de ensayos y montaje de los espectáculos.

Al mismo tiempo, en el plano de la creación artística englobada en el biodrama, las estructuras presentes en las obras que conforman el ya analizado *Proyecto Archivos* se ha convertido en una construcción con pregnancia para los espectáculos elaborados posteriormente, no sólo por la misma Vivi Tellas, sino también por otros artistas que han pasado bajo su supervisión, como el caso de la multifacética Maruja Bustamante y su obra *Maruja enamorada* (2013), y por otros exponentes del denominado teatro posdramático. Profundizando en éste fenómeno, nos encontramos con la artista Lola Arias, quien en sus obras ha indagado no sólo en la búsqueda de teatralidad en la vida cotidiana, incluyendo su propia biografía familiar como lo fue su obra *Melancolía y manifestaciones* (2013), sino también tomando sucesos históricos de la historia argentina reciente como anclaje, pero sin perder de foco el valor del relato personal que cada sujeto realiza respecto de su vida cotidiana con dichos sucesos como contexto. Ejemplos de esto último se encuentran en tres obras de Arias: *Mi vida después* (2009) donde participaban hijos de desaparecidos por la última dictadura cívico-militar, *Campo minado* (2016) cuyo elenco estaba compuesto por combatientes argentinos y británicos de la Guerra de Malvinas, y *Audición para una manifestación* (2017), la cual se trató de una experiencia performática que buscaba recrear los levantamientos populares en el marco de la crisis del 2001. En dichas obras es claramente visible la descripción realizada por Óscar Cornago, quien toma la noción de testigo de Giorgio Agamben para referirse a un cuerpo-confesión, en el que interesa su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él (Cornago, 2011, p. 3), poniendo en juego su materialidad, su estar presente junto al público, más allá de lo que diga o haga, y por eso se propone pensarlo como testigo de sí mismo.

Por todo esto, dada la apropiación y desarrollo que han tenido los mecanismos de construcción propuestos por el biodrama y los procedimientos que llevan a la configuración de una identidad del Yo Actor (Mauro, 2014) y, al mismo tiempo, teniendo como raíz el universo estético, ideológico y ético propuesto por Vivi Tellas, es que es posible la definición del biodrama como una metodología específica de actuación.

Conclusiones

Más allá de que la propuesta del biodrama no implique para sus participantes la encarnación de un personaje ficticio, se trata de un fenómeno que ha sabido configurar reglas, mecanismos y recursos que les permiten a los sujetos brindarnos una confesión respecto de su identidad y su biografía, independientemente del papel que tenga o la acción que desempeñe. Al mismo tiempo, dichos procedimientos son los que llevan a los intérpretes del biodrama entablar una relación con el público para sostener la situación de actuación y consolidar la identidad del Yo Actor.

Finalmente, al tratarse de una estética con reglas específicas, es que se piensa al biodrama como una metodología actoral específica, cuyas características comenzaron a gestarse desde antes de que se haya constituido como propuesta estética y que ha logrado trascender para transformarse en reglas para el desarrollo del teatro documental y la creación de hechos escénicos que sigan reflexionando respecto de los límites tan porosos que se encuentran presentes entre el teatro y la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Brownell, P. (2015). El recorrido artístico de Vivi Tellas en los '80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, X(15), 1-16.
- Brownell, P. (2014). Biodrama: definiciones, redefiniciones y experiencias recientes. Ponencia presentada en el *XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires, 4 al 8 de agosto.
- Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 770-780. doi:10.1590/2237-266039202
- Brownell, P. (2012). Vivi Tellas y el Teatro Malo: el error como punto de partida. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del Teatro de Buenos Aires en la Posdictadura, Tomo I: 1983-1989*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial

CORNAGO, Ó (2011). Actuar “de verdad”. El actor como testigo de sí mismo. DDT – Documentos de Danza y Teatro. Barcelona: Teatre Lliure.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lehmann, H. T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. París: L’Arche.

Mauro, K. (2016). El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989). *Revista Iberoamericana*, XVI (61), 211-232. doi.org/10.18441/ibam.16.2016.61.211-232

Mauro, K. (2014). El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereótipos. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124

Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Noy, F. (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Pinta, M. F. (2015). Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo. *Investigación teatral*, 4/5 (7-8), 76-96.