

Pero no se trata de remarcar aquí la novedad de este formato dialógico, porque semejante desdoblamiento se advierte ya en la «Entrevista imaginaria a Mario Levrero», 1992, pergeñada por el propio autor uruguayo). Lo relevante es en qué medida se enrevesa el juego paratextual: PJG elige para la tapa del libro una fotografía suya no exenta de misterio, con el torso desnudo, haciendo además de besar una serpiente enroscada entre sus brazos, y enmarcado todo en la entrada de una casa de madera con enigmáticos dibujos de su autoría. Ello remite claramente a Johnny Snake, un personaje creado a su vez por «Pedro Juan» —es decir, la sombra de la sombra— que figura como responsable de su obra poética, no menos autoficcional que su narrativa. Sobre todo me interesa subrayar *El último misterio de John Snake* (2013), poemario con el que parece dialogar la foto de la portada antedicha, pero aquí con el atractivo de abrir una brecha intergenérica (poesía) en la refracción del yo creador.

Desde el prisma de textos, autores y poéticas bien dispares, en esta acelerada sinopsis he intentado esbozar el rol que la intermedialidad —en especial la fotografía— adquiere en calidad de herramienta que, por un lado, redundando en una mayor densidad narratológica, incidiendo en la codificación textual, modificando contratos de lectura; y, por otro, fracturando identidades autoriales, expandiendo la red de yoes proliferantes mucho más allá de los dominios de la diégesis, empujándolos hacia el área de una epitextualidad creciente que ha visto ensanchadas sus dimensiones.

### Obras citadas

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASAS, Ana (2014): «La autoficción en los estudios hispánicos. Perspectivas actuales», en Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, pp. 7-21.
- GASPARINI, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- LÓPEZ VARELA AZCÁRATE, Asunción (2011): «Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación», *Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, pp. 95-114.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Ginebra: Slatkine.
- SPERANZA, Graciela (2011): «Mario Bellatin: Tratado móvil sobre América Latina», In-sula [monográfico «Malas escrituras» (Julio Prieto, coord)], 777, pp. 33-37. ■

# AUTOFICCIÓN Y DRAMATURGIA DEL ACTOR

## CASOS DE LA ESCENA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

**Mauricio Tossi**

CONICET - Universidad Nacional de Río Negro

MÚLTIPLES Y DISÍMILES SON LOS CAMBIOS estéticos evidenciados en los principales campos teatrales argentinos desde la reapertura democrática en el año 1983. No obstante, sin caer en reduccionismos estériles, podemos reconocer en las experimentaciones escénicas autorreferenciales una de las invariables o constantes que, paralelamente a otras tendencias en desarrollo, se observan en los distintos centros de producción artística del país.

Un punto de inflexión en las experimentaciones escénicas autorreferenciales las hallamos en dos proyectos ideados por la directora teatral Vivi Tellas en la ciudad de Buenos Aires, puntualmente, nos referimos a los ciclos *Biodrama. Sobre la vida de las personas* y *Archivos*,<sup>1</sup> efectuados entre los años 2002 y 2008, aproximadamente.

*Biodrama* tuvo como consigna general narrar de manera escénica la vida de una persona viva, quien además podría —si el director lo creía conveniente— participar del espectáculo. De este modo, su programación estuvo formada por doce puestas en escena, a saber: *Temperley, sobre la vida de T.C.* (2002), de Luciano Suardi; *Barrocos retratos de una papa* (2002) de Analía Couceyro; *Los ocho de julio. Experiencia sobre el registro del paso del tiempo* (2002), de Beatriz Catani y Mariano Pensotti; *Una forma que se despliega* (2003) de Daniel Veronese; *Sentate, un zoostituto de Stefan Kaegi* (2003), por Stefan Kaegi; *El aire alrededor* (2003) de Mariana Obersztern; *Nunca estuviste tan adorable* de Javier Daulte (2004); *El niño en cuestión* (2005) de Ciro Zorzoli; *Squash, escenas de la vida de un actor* (2005) de Eduardo Cozarinsky; *Salir lastimado* (2006) de Gustavo Tarrío; *Budín inglés* (2006) de Marina Chaud; *Fetiché* (2007) de José María Muscari.

Paralelamente, Vivi Tellas organizó el segundo ciclo, como ya dijimos, titulado *Archi-*

vos, el cual implicó otro modo de abordar un «umbral mínimo de ficción» en lo real (Tellas, 2008). En este caso, la mencionada teatrista asumió la función de directora escénica de los siguientes montajes: *Mi mamá y mi tía* (2003), en la que —precisamente— Graciela y Luisa, madre y tía de Vivi Tellas, despliegan distintos relatos familiares y autobiográficos. Así, las dos mujeres sefaradíes de más de 70 años, nos ofrecen sus testimonios, con la documentación de tales emociones, sensaciones y recuerdos. *Tres filósofos con bigotes* (2004) pone en escena a Eduardo Osswald, Leonardo Sacco, Alfredo Tzveibel, tres profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires, quienes discuten o problematizan los vínculos entre la vida personal y la filosofía como práctica profesional. *Escuela de conducción* (2004) es otro eslabón del ciclo, en esta obra la directora/dramaturga mencionada coloca en el escenario a sus profesores de manejo, puntualmente, a dos docentes del Automóvil Club Argentino y a la única empleada de la empresa que no sabe conducir. Con ellos, el montaje indagará en las paradojas urbanas de la vida en un automóvil. El cuarto espectáculo fue *Cozarinsky y su médico* (2005), en la que el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín —su médico personal y amigo por más de 40 años— analizan el vínculo entre la medicina y el cine. En *Mujeres guías* (2005), Tellas investiga en la teatralidad de las guías de turismo, para esto aborda las vidas de tres profesionales del *city tours* y de los museos Etnográfico y Jardín Botánico de la capital nacional. El último texto de esta serie fue *Disc Jockey* (2008), en el que Carla Tintoré y Cristián Trincado, dos reconocidos DJs de Buenos Aires, escenifican sus gustos, exploraciones y trances musicales, además exponen sus desafíos para hacer bailar a las personas.

<sup>1</sup> Las referencias sobre ambos ciclos teatrales fueron extraídas de la base de datos on-line de Vivi Tellas: <http://www.archivotellas.com.ar>



**Martín Chirino** | *Crónica del Siglo xx, Cabeza*, 24 × 14 × 33 cm › Galería Aurora Vigil-Escalera (Gijón)

El *corpus* de obras teatrales descrito promueve numerosos problemas de investigación en el campo de los estudios autorreferenciales, autobiográficos o, de especial interés para nosotros, en el terreno de las teorías autoficcionales. Efectivamente, algunos de estos problemas podrían enmarcarse en los siguientes objetos de estudio: primero, el dramaturgo que ocupa un lugar central en el texto, aunque transfigura su identidad dentro de un relato inverosímil o fantástico. Segundo, el dramaturgo que, siendo el protagonista y *performer* del relato concebido a partir de fuentes biográficas, configura un

imaginario-otro sobre su propio yo, es decir, aquí se plantea la intrínseca alteridad del yo, o la premisa de que «solo siendo otro, soy yo». El tercer caso posible es el dramaturgo que, sin personificarse o actuar en la obra, participa de la estructura ficcional con intervenciones subjetivas (fantasías, miedos, deseos, recuerdos) formuladas de manera metateatral o metadiscursiva. En suma, estos objetos de análisis tienen aires de familia con las tipologías propuestas por Vincent Colonna (2012: 85-122), esto es: la autoficción fantástica, la autoficción biográfica y la autoficción especular, respectivamente.

En efecto, tal como hemos planteado en un trabajo precedente, en el campo de las artes escénicas, las categorías sobre lo autoficcional derivadas de la narrativa —como es el caso de la teoría de Colonna— develan, por lo menos, dos ejes de reflexión: uno, qué es hoy la dramaturgia o, fundamentalmente, cómo se ejerce la función dramatológica en el arte contemporáneo; otro, cuál fue el devenir estético del teatro documental o el docudrama, un proceso que ha registrado el «giro subjetivista» (Sarlo 2005) hacia lo autorreferencial.

En relación con este último cariz del problema, es decir, respecto de los cambios es-

téticos registrados en el docudrama convencional, ya hemos planteado nuestra visión sobre el tema, al reconocer cambios poéticos en la apropiación teatral de documentos objetivos y subjetivos (véase Tossi 2015: 92-93).

Por consiguiente, a partir de las experiencias del *Biodrama* y del proyecto *Archivos*, como así también de otros casos que mencionaremos más adelante, en este ensayo desarrollaremos el eje de reflexión asociado con la función dramaturgía, tomando como objeto una modalidad creativa presente en la mayoría de los montajes teatrales mencionados, nos referimos a la denominada «dramaturgia del actor», esto es, desde nuestro punto de vista, la principal metodología escénica sobre la cual se puede concebir la «autoficción performática».

En suma, si nos preguntamos, ¿quién escribe en el teatro contemporáneo?, la respuesta a este interrogante no aludiría —de manera dominante— al consabido autor como un dramaturgo de gabinete, encerrado en los límites imaginarios de su escritorio. Hoy, la respuesta a esta cuestión implica asumir la existencia de un sujeto creador múltiple, compuesto por diversas voces, las de los actores y las de los operantes del acontecimiento teatral. En este sentido, es pertinente recuperar la noción de dramaturgia propuesta por el director e investigador Eugenio Barba (1990: 77), para quien dicha actividad no remite a la escritura de un texto, sino a un «trabajo escénico de la acción», esto último, según la etimología de la palabra dramaturgia: *drama*/acción y *érgon*/trabajo. De este modo, hoy el dramaturgo es un creador colectivo, un tejedor de acciones en escena, independientemente del sujeto responsable de escribir u organizar la notación dramática final para el registro legal o comercial del texto.

A partir de esta lógica modal y referencial podemos inferir que la relación de equivalencia en un hipotético teatro autoficcional podría ser: actor/dramaturgo/director = *performer* = personaje, estableciéndose una variante que podríamos llamar «autoficción performática», quizás, la única modalidad posible de reconocer en el arte teatral.

Las interrelaciones de los componentes autor o *scriptor* (actor-dramaturgo-director), *performer* y personaje, es decir, las equivalencias con la reconocida formulación realizada por Gerard Genette (1993),<sup>2</sup> nos ofrecen una puerta de entrada al análisis pretendido. Puntualmente, ¿qué implicancias estéticas posee la función dramaturgía cuando ésta coincide con la función performática en escena?

Desde esta perspectiva, podemos indagar en la concepción del actor/dramaturgo/*performer*, quien ofrece a los relatos teatrales contemporáneos determinadas matri-

ces yoicas y poéticas. Para avanzar en este sentido, ponemos en diálogo las proposiciones genettianas sobre la autoficción con la «ecuación» sobre el actor, enunciada por Vsévolod Meyerhold, esta es:  $N = A1 + A2$  (Hormigón 1998: 230).

En efecto, el director teatral y ensayista ruso expuso esta fórmula con el fin de explicar la interdependencia del actor en su labor, quien, por un lado asume una tarea impuesta desde el exterior por el constructor/director (A1) y, por otro lado, su trabajo se complementa con la función del ejecutor (A2), y por ser tal responde a singulares condicionamientos corporales y subjetivos internos. Sin embargo, como ha observado el teórico argentino José Luis Valenzuela (2011), la relación «aditiva» que Meyerhold ideó en 1922 hoy no refleja la «complejidad» (Morin, 1994) del proceso creativo escénico, pues aquella relación aditiva debería ser revisada desde cuatro opera-

**En suma, si nos preguntamos, ¿quién escribe en el teatro contemporáneo?, la respuesta a este interrogante no aludiría —de manera dominante— al consabido autor como un dramaturgo de gabinete, encerrado en los límites imaginarios de su escritorio. Hoy, la respuesta a esta cuestión implica asumir la existencia de un sujeto creador múltiple, compuesto por diversas voces, las de los actores y las de los operantes del acontecimiento teatral**

ciones estético-actorales congruentes en la escena contemporánea: incluir, estar incluido, unir (conjunción) y separar (disyunción). Estos procedimientos estético-actorales son los que las dramaturgias autorreferenciales descritas utilizan y, quizás, son las herramientas o los dispositivos que nos permitirían pensar lo autoficcional en el teatro.

Por ende, cuando en los casos escénicos citados el *performer* es un actor/dramaturgo que interpela a su propio «yo» en el escenario, se ponen en funcionamiento las cuatro operaciones indicadas, siendo el «yo» el objeto de inclusión (extrínseca e intrínseca), de conjunción y disyunción. Por este proceder, se funda un espacio estratégico para ese ojo que se mira a sí mismo, con el fin de ser revisitado especularmente por un «otro». En síntesis, ¿qué cualidad o potencialidad estética tiene el «yo» del *performer* objetivado en escena?

### La «memoria herida»: ejemplos de autoficción y dramaturgia del actor

Desde nuestra perspectiva de análisis, los fundamentos estéticos de esta modalidad creativa suponen múltiples vías de desarrollo. En este ensayo, nos ocuparemos de la fuerza poético-política ofrecida por el «yo» inclusivo, conjuntivo y disyuntivo diseminado en el relato teatral. Para avanzar en esta lectura, haremos breves referencias a

los casos de estudio que, siguiendo los postulados biodramáticos y archivísticos formulados por Vivi Tellas, indagan en la «memoria herida» (véase Ricoeur 1999) del actor como fuente dramaturgía.

Definitivamente, en el marco de la posdictadura argentina, la subjetividad del actor es una matriz poético-política que los escenarios nacionales han consolidado; en particular, aludimos a los textos teatrales que abordan determinadas «cicatrices» yoicas como causalidades sociohistóricas específicas, por ejemplo: los testimonios sobre las distintas visiones del terrorismo de Estado enunciados por los hijos de militantes u otras fracciones sociales plasmados en la obra *Mi vida después* de Lola Arias (2009); o los relatos del actor y excombatiente de la guerra de Malvinas Miguel Ángel Boezzio, escenificados en la obra *Museo Miguel Ángel Boezzio*, con dirección de Federico León (1998); o también,

desde otra perspectiva, hallamos los discursos actorales y autorreferenciales sobre el cuerpo gay y/o el cuerpo travesti, entendidos como corporeidades abyectas que logran interpelar al yo del actor, al exponer sus propias «cicatrices» en escena, tal como podemos observarlo en los espectáculos *Carnes tolendas* de Camila Sosa Villada y María Palacios (2009) o en *Manifiesto... por amor a los hombres* de Facundo Vega Ancheta y Patricia García (2014),

entre otros múltiples casos y tendencias que, por razones de economía argumentativa, no exponemos en este artículo.

Estos ejercicios autofccionales parten de la memoria herida personal para construir —en el orden imaginario— una singular e inestable «otredad yoica», con evidentes connotaciones ideológicas. Por lo tanto, en estos casos de estudio se observa cómo la modalidad denominada «dramaturgia del actor» promueve la utilización escénica de fuentes biográficas, extraídas de los ciclos vitales del *performer* y documentadas o certificadas por su propio cuerpo. No obstante, para que este cuerpo/documento (físico, imaginario e intersubjetivo) logre un efecto de sentido autoficcional, el «yo» del actor debe ser deconstruido, tal como ha argumentado Ana Casas (2012) en sus estudios.<sup>3</sup>

Esta operación ficcional plantea una deliberada indistinción entre el «sujeto escénico» y el «sujeto de la escena», entre el rostro y la máscara. No obstante, esta ambigüedad se

(2) Recuérdese que Genette (1993: 66-72) estudia las diferentes relaciones entre el Autor, el Narrador y el Personaje.

(3) Téngase en cuenta que la deconstrucción ficcional del yo forma parte del reservorio imaginario argentino, principalmente, por la tradición del «sí mismo» que la literatura de Jorge Luis Borges instaló en los campos simbólicos locales.



Rafael Canogar | Cabeza, bronce patinado en negro, 12 × 13 × 14 cm › Galería Aurora Vigil-Escalera (Gijón)

torna relativa si la comparamos con la noción de «biografema» de Roland Barthes, en la que —sabemos— se establece una interpelación a la identidad monolítica, evidenciada en el «sí mismo» de la autobiografía convencional, es decir, aquella que se organiza en un ciclo vital ordenado y cronológico: infancia y familia, escolaridad, profesionalización, matrimonio, emigración, jubilación, etc. En efecto, la dramaturgia del actor que analizamos funda un efecto de sentido autoficcional porque impugna este relato sobre el «sí mismo» lineal y complaciente, al mostrar las heridas, huellas o trazados difusos de lo vital. Vale decir, la autoficción performática hace estallar la «museificación del sí mismo» —tal como argumenta Regine Robin (2005: 50-51)— y expone los fragmentos de ese yo abierto, agujereado. Estas formas teatrales muestran el proceso de imaginación sobre el «yo», aquel que «solo es» porque se autoimagina en escena y porque es reescrito de manera colectiva.

En conclusión, la autoficción performática y la dramaturgia del actor se interrelacionan, por ser modalidades estéticas y metodologías

de creación en las que, desde estrategias distintas, un grupo determinado asume el compromiso poético de indagar sobre aquellos fragmentos amorosos ofrecidos por el cuerpo vivo y sin mediaciones del *performer*, esto último, con el convencimiento de que esa deconstrucción del «yo» junto con «otros» puede ser comprendida —entre otras lecturas posibles— como una tarea político-artística.

### Obras citadas

- BARBA, Eugenio, y SAVARESE, Nicolás (1990): *El arte secreto del actor*. México: Escenología/La Gaceta.
- CASAS, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.
- COLONNA, Vincent (2012): «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en Ana Casas (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 85-122.
- GENETTE, Gérard (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1998): *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

MORIN, Edgar (1994): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

RICŒUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.

ROBIN, Regine (2005): «La autoficción. El sujeto siempre en falta», en Leonor Arfuch (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 43-56.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

TELLAS, Vivi (2008): «Vidas prestadas», *Diario Página 12*, Suplemento Radar, 24 de agosto.

TOSSI, Mauricio (2015): «Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III, 1, pp. 91-108.

VALENZUELA, José Luis (2011): *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue. ■