

Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos.

Dr. Mauricio Tossi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Argentina de la Empresa
mauriciotossi@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



ENVIADO: 2019-02-27

ACEPTADO: 2019-06-07

RESUMEN

El impacto de las producciones escénicas e intelectuales de Vivi Tellas ha generado diversos modelos de gestión y creación, los que funcionan como marcos de referencia en el teatro de Buenos Aires y en otros campos artísticos de la región. Ante la multiplicidad de lecturas que estas creaciones escénicas promueven, en este artículo analizaremos los procedimientos y las figuraciones autoficcionales de tres obras definidas por Tellas como “biodramáticas”. Desde nuestra perspectiva, este análisis procedimental permitirá, por un lado, comprender sus configuraciones poéticas y subjetivas, por otro, generar fuentes para un estudio comparado con otras modalidades interregionales del teatro documental y autoficcional.

PALABRAS CLAVES

Biodrama; autoficción; dramaturgia argentina; procedimientos poéticos; subjetividad.

RESUMO

O impacto das produções cênicas e intelectuais de Vivi Tellas gerou diversos modelos de gestão e criação que funcionam como marcos de referência no teatro de Buenos Aires e em outros campos artísticos da região. Diante da multiplicidade de leituras que essas criações promovem, neste artigo analisaremos os procedimentos e as figuras de auto-ficção de três posta em cena definidas por Tellas como “biodramáticas”. Da nossa perspectiva, essa análise procedimental permitirá, por um lado, compreender suas configurações poéticas e subjetivas, e por outro, gerar fontes para um estudo em comparação com outras modalidades inter-regionais de teatro documental e de auto-ficção.

PALAVRAS-CHAVE

Biodrama; autoficção; dramaturgia argentina; procedimentos poéticos; subjetividade.

ABSTRACT

The impact of the scenic and intellectual productions of Vivi Tellas has generated diverse models of management and creation, which work as frames of reference in the theater of Buenos Aires and in other artistic fields of the region. From the multiplicity of readings that these scenic creations promote, in this article we will analyze the procedures and the auto fictional figurations of three plays defined by Tellas as “bio-dramatic”. In our perspective, this procedural analysis will allow, on one hand, to understand its poetic and subjective configurations, and on the other one, to generate sources for a study compared with other interregional modalities of documentary and auto fictional theater.

KEYWORDS

Biodrama; autofiction; Argentine dramaturgy; poetic procedures; subjectivity.

1. INTRODUCCIÓN Y FORMULACIÓN DE PROBLEMA

Vivi Tellas nace en Buenos Aires en el año 1955. Es directora teatral y dramaturga, con formación en artes visuales. Desde mediados de la década de 1990 y hasta nuestros días ha desarrollado un programa escénico con alto impacto en los niveles de productividad del campo intelectual local, el que –por sus proyecciones estéticas y desafíos procedimentales vinculados con lo documental y lo autoficcional– puede sintetizarse y estructurarse en la noción de “biodrama”.

En efecto, biodrama es –a la fecha– un condensador nominal de diversas prácticas teatrales, fundamentaciones y premisas artísticas desplegadas por Tellas, así como por otros agentes de la escena internacional que han hecho suyo este encuadre creativo. Por esto, para comprender su configuración poética, tomaremos como referencia la destacada labor editorial y conceptual realizada por Pamela Brownell y Paola Hernández sobre la dramaturgia de la artista, esto es, un inédito y singular trabajo de investigación que –tal como se evidencia en este ensayo– habilita y promueve numerosas líneas de análisis sobre los biodramas. Uno de los aportes relevantes en la investigación y compilación de Brownell y Hernández (2017: 7-22) es una específica y acotada periodización del teatro de Tellas. A partir de estos aportes, elaboramos una organización temporal parcial, provisoria y heurística, construida solo a los fines proyectar en una línea histórica la indagación del eje autoficcional, es decir, sin la pretensión de establecer una periodización definitiva o totalizadora de la compleja y diversa producción escénica de Vivi Tellas. Para lograr esta meta, distinguimos tres nodos artístico-temporales¹. A saber:

1.1. PERÍODO 1994-2000:

Durante este ciclo, la artista que estudiamos coordina el Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y, en este marco, organiza el llamado “Proyecto Museos”, en el que invita a un conjunto de destacados directores escénicos porteños a indagar en los “museos como texto” (8). De este modo, quince instituciones de la Ciudad de Buenos Aires, entre otros, el museo de Ciencias Naturales, de Historia, de la Policía, de Telecomunicaciones, de la Morgue Judicial, de Farmobotánica, del Ferroviario o del Ojo y del Dinero, operaron como “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002: 65-66) de los montajes teatrales desarrollados por Rafael Spregelburd, Federico León, Helena Tritek, Rubén Szchumacher, Cristian Drut, Alejandro Tantanian y otros directores y directoras que, bajo el ideario y curaduría de Tellas, reanimaron y revitalizaron las matrices estéticas del docudrama, esto último a través de la actualización de esquemas de interpretación, análisis y articulación entre lo real y lo ficcional.

1.2. PERÍODO 2000-2009:

Paralelamente a su labor de gestora y promotora teatral, en el año 2000 Tellas estrena como directora y dramaturga la obra *El precio de un brazo derecho*. Una investigación sobre el mundo del trabajo, un montaje que posee aires de familia con lo documental y lo autobiográfico. Sin embargo, como señala la propia creadora, esta propuesta confronta con los propios límites poético-tradicionales de dicha forma artística. Al respecto, dice:

Una actitud experimental es enfrentar una disciplina con algo que la disciplina no puede resolver. ¿Qué hace el teatro con un documental? ¿Qué resultado voy a tener si intento hacer algo con una disciplina que se resiste al documental? Hay un principio que es importante: la resistencia. Del texto, del actor, del espacio. Cómo uno va tallando sobre la resistencia de los materiales (Tellas, 2000: s/p).

En el año 2001, ahora a cargo de la dirección del Teatro Sarmiento, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, retoma sus funciones de curadora teatral para dar inicio a un nuevo esquema de trabajo, precisamente, el autodenominado “Proyecto Biodrama. Sobre la vida de las personas”. En este ciclo se estrenaron las siguientes obras: *Barocos retratos de una papa* (2002) de Analía Couceyro; *Temperley*, sobre la vida de T.C. (2002) de Luciano Suardi; *Los ocho de julio*. Experiencia sobre el

¹ Para avanzar en este sentido, nos remitimos a los análisis de Beatriz Trastoy (2006), quien también apela a la interrelación de distintas fases productivas de Tellas, con el fin de proponer una lectura dialógica y articulada de estos procesos creativos.

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, Ariel Dávila y Gerardo Naumann; El aire alrededor (2003) de Mariana Obersztern; Nunca estuve 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; Fetiche (2007) de José María Muscari; Deus ex Machina (2008) de Santiago Gobernori y, finalmente, Mi vida después (2009) de Lola Arias.

En los programas de mano y/o textos de difusión de estos espectáculos se publicó una breve exposición conceptual escrita por Tellas, la que ha operado –precisamente– como horizonte estético de este proyecto, releído y reinterpretado de múltiples maneras por cada uno de los directores participantes. Dice:

Biodrama se inscribe en torno a lo que se podría llamar “retorno de lo real” en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas, como los reality shows, hasta las experiencias más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores”, como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia –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 (“Comienza el biodrama”, Gacetilla de prensa, 09/04/2002. Citado en Brownell y Hernández, 2017: 13-14).

Este nodo artístico-temporal tiene, en la trayectoria escénica de Tellas, otro cariz complementario, pues al mismo tiempo que se desarrolla el llamado “Proyecto Biodrama” ejecutado –como ya se indicó– por diferentes creadores, ella –en su estudio personal y asumiendo las funciones de directora y dramaturga– experimenta sobre idénticas coordenadas poéticas en lo que llamó “Proyecto Archivos”, realizado entre los años 2003 y 2008. Esta subfase o instancia paralela a su trabajo de curadora en el Teatro Sarmiento, desemboca en las creaciones de seis espectáculos: Mi mamá y mi tía (2003), Cozarinsky y su médico (2004), Tres filósofos con bigotes (2005), Escuela de conducción (2006), Disc Jockey (2008) y Mujeres guía (2008)².

Tal como señalan Brownell y Hernández (2017: 12), a partir del año 2008, los proyectos Biodrama y Archivos se fusionan o, por lo menos, carecen de límites entre sí. Por lo tanto, en esta instancia las producciones de Tellas encuentran en la denominación “biodrama” un locus de enunciación poético, vale decir, un constructo morfotemático que –como ya se indicó– opera como síntesis o condensador nominal de la mayoría de sus propuestas escénicas.

1.3. PERÍODO 2009 Y CONTINÚA:

Un tercer nodo artístico-temporal inicia en 2009, el cual no posee –a la fecha– una instancia de cierre o clausura por la continuidad y la permanente reactivación de trabajos artísticos asociados a lo biodramático. En este nuevo ciclo, las investiga-

doras Brownell y Hernández observan una fase de confluencia, apertura y reconceptualización (2017: 19), signada por los diversos talleres, seminarios y workshops nacionales e internacionales dictados por Tellas. En esta etapa se realizan algunos reestrenos de sus espectáculos anteriores y, principalmente, proyecta sus creaciones teatrales en otros campos escénicos dominantes, como lo son las ciudades de Nueva York, Londres, San Pablo o Bogotá. Así, hallamos los estrenos de Rabbi Rabino (2010), La bruja y su hija (2011), Maruja enamorada (2013), Las personas (2014) o, recientemente, Los amigos. Un biodrama afro (2018).

A partir de esta periodización, así como de los lineamientos estéticos llevados a cabo por Tellas en sus diversas fases creativas, nos preguntamos: en la concepción de sujeto que estos discursos y prácticas teatrales promueven, ¿cómo se elaboran y estructuran las representaciones yoicas (contradictorias y fantasmáticas) de los “personajes” en las situaciones de representación organizadas? ¿Qué vínculo estético-procedimental se establece entre los sujetos y los objeto/documentos actuantes en escena? En las formas biodramáticas la experiencia identitaria de “lo íntimo” es uno de sus fundamentos de valor poético, entonces, ¿cómo se aborda esta noción de intimidad en un pacto escénico inevitablemente comunitario e intersubjetivo?

Para intentar responder a los perfiles de este complejo objeto-problema, nos centraremos en un estudio comparado de tres espectáculos dirigidos por Vivi Tellas: Mi mamá y mi tía (2003)³, Cozarinsky y su médico (2005)⁴ y Mujeres guía (2008)⁵, correspondientes al segundo nodo artístico-temporal descrito, en el que la artista en estudio formaliza y conceptualiza una serie de procedimientos y postulados estéticos que, luego, funcionan como constantes poéticas en sus producciones posteriores.

El análisis de los procedimientos poéticos y posicionamientos subjetivos asumidos por las dramaturgias de Tellas, así como los objetivos citados requieren delimitar un concepto de “autoficción” estratégico para los estudios teatrales. Entonces, por la complejidad de esta noción –evidenciada en su aplicación interdisciplinar: literatura, cine, artes visuales y estudios comunicacionales– tomaremos como anclaje gnoseológico los aportes de Ana Casas (2012 y 2017). En estas ediciones y compi-

3 Esta obra está protagonizada por Graciela y Luisa Ninio, madre y tía de Vivi Tellas, quienes desde sus propias experiencias biográficas relatan y actúan diversas situaciones de sus vidas, vinculadas con la tradición familiar sefaradí, la muerte del padre de Vivi Tellas y el rearmado matrimonial de su madre en EEUU, los emprendimientos laborales de su tía o distintas fases amorosas y dolorosas común compartidas. Así, tal como señala Tellas (Pauls, 2017), la teatralidad este espectáculo se funda en la capacidad de reiteración o repetición de las anécdotas familiares, un rasgo constante en la teatralidad de lo íntimo

4 En este montaje, Tellas expone en términos escénicos la relación afectiva entre el escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín, su médico y amigo personal desde hace cuarenta años. La afición por el cine y las letras que los une, ya sea desde la perspectiva del hacedor o del experto lector-espectador; la enfermedad de Edgardo (cáncer de próstata) y el acompañamiento profesional y amistoso de Alejo o, incluso, los singulares vínculos sociales de ambos, los que en escena tejen ricas y densas narraciones sobre la intelectualidad argentina de las últimas cuatro décadas (M. Mujica Láinez, J. L. Borges, V. Ocampo, A. Bioy Casares, R. Villanueva, E. Schoó, E. Pezzoni, entre muchos otros) son algunos de los núcleos de teatralidad expuestos en este relato dramaturgíco

5 En un texto de divulgación de este espectáculo, se autodefinen los lineamientos del mismo, dice: “Tres mujeres guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un relato, una ficción, un espectáculo para extraños. Para ser una buena guía, ¿hay que ser una buena actriz? Mientras confiesan sus altibajos en el mundo guía, María Irma (especialista en city tours), Silvana (guía del Jardín Botánico) y Micaela (guía del Museo Etnográfico) se asoman a la intimidad de sus vidas. ¿Cómo se conquista a un playboy? ¿Una casa de familia puede ser un museo peronista? ¿Qué relación hay entre la tragedia de Medea, el flechazo de Evita y Perón y el árbol más glamoroso del Jardín Botánico?” (Tellas, 2017: 259).

2 Estos seis textos teatrales constituyen el corpus dramaturgíco compilado y editado por Brownell y Hernández (2017).

laciones, la citada autora y su equipo de investigación explican –desde una perspectiva multifocal e intermedial– los avances y las transformaciones epistémicas que el término autoficción obtuvo desde 1977, cuando Serge Doubrovsky lo enuncia por primera vez.

Específicamente, en el campo de los estudios y prácticas teatrales, la escena contemporánea en general y argentina en particular ha demostrado su prolífero interés por las autobiografías o por los relatos yoicos como matriz fundante de la creación dramática⁶. Así, se desarrollan distintas experimentaciones estéticas sobre la “multiestabilidad perceptiva” (Fischer-Lichte, 2011: 181-182), es decir, sobre los saltos, oscilaciones e intersticios entre el cuerpo natural-social del actor (o relato de presencia física), el cuerpo afectado o en estado de afectación (o relato del trabajo) y, finalmente, el cuerpo poético propiamente dicho (o relato de la poesis), esto último según las contribuciones teóricas de Dubatti (2014: 188). Por ende, las investigaciones que poseen aires de familia con la autoficción en el teatro remiten a estas transformaciones estéticas del paradigma dramático/actoral, pues coincidimos con Ana Casas cuando define aspectos de este concepto diciendo:

(...) la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (2012: 33-34).

Por consiguiente, en el marco de estas reflexiones conceptuales, inscribiremos a la focalización, desfocalización y refocalización del “yo” que promueve la escena biodramática de Vivi Tellas.

2. LAS ESTRUCTURAS TEXTUALES Y ESTRATEGIAS FICCIONALES

Las tres producciones teatrales seleccionadas para este análisis tienen, al igual que el resto del corpus dramático de Tellas, semejanzas en su estructuración poético-textual. De este modo, hallamos en términos de organización ficcional cuatro instancias comunes: 1) prótasis no vinculante; 2) prótasis vinculante; 3) epítasis; 4) instancias de distensión con epílogos gastronómicos. Aludimos a la cualidad de no-vinculante para distinguir las fuentes hipotextuales biográficas de las no-biográficas, vale decir, para exponer que las primeras secuencias dramáticas no poseen una directa y explícita relación con las figuras yoicas de las actantes. La relación entre estas acciones introductorias y la supuesta “vinculación” identitaria (actor=personaje) será el resultado de la experiencia estética y hermenéutica que el espectador logre vivenciar posteriormente, a través de reelaboraciones, articulaciones o asociaciones diversas.

2.1.

Los relatos escénicos inician con un simulacro de prólogo o una prótasis no vinculante. Este recurso opera como puente semántico hacia deseos, conductas, imágenes u otros tópicos del relato yoico que, posteriormente, se desplegarán en la acción dramática.

En caso de *Mi mamá y mi tía*, esta secuenciación se observa en las unidades autodenominadas “lotería” y “baile árabe”, las que exponen –sin más– una práctica lúdica de costumbre familiar y un referente cultural identitario: la música sefaradí. En *Cozarinsky* y su médico, este artilugio textual y ficcional se amplía y despliega con mayor extensión, a través de la unidad dramática llamada “Un verano con Monika”, en directa alusión al film de Ingmar Bergman que –mediante su proyección audiovisual en la escena– Edgardo y Alejo analizan y debaten. En este pasaje, los actantes reconstruyen sus experiencias juveniles en el cine y su consecuente erotismo, al reseñar la escena del baño en el lodo de Harriet Andersson; además, elaboran una noción del “tiempo vital” descrita en clave metafórica, dicen: “A mí lo que me impresiona es esa idea de que el verano es como un territorio aparte, que ellos están pasando por una experiencia que nunca podría pasar en otro momento” (Tellas, 2017: 126). Esta premisa será un puente semántico o una isotopía textual que se desplegará en todas las evocaciones y rememoraciones yoicas que componen el relato escénico. Finalmente, en *Mujeres guías*, esta prótasis no vinculante se observa en un debate de ideas sobre la obra teatral *Medea* de Eurípides y en la musicalización de “La chica de Ipanema / Ensoñación”, pues, con estas secuencias las tres protagonistas insertan en la estructura un vector de ficcionalidad que emergerá y se desarrollará posteriormente: las experiencias biográficas como mujer/madre, mujer/familia, mujer/esposa o, en síntesis, “mujer/guía”.

2.2.

Introducción o prótasis vinculante: este componente estructural tiene la función de develar el cariz biográfico-identitario del actante, al evidenciar la convergencia yoica de las funciones de actor y personaje en una misma “figura”⁷. Esta unidad posee distintas modalidades textuales o discursivas, no obstante, siempre respetan los aspectos psicodinámicos de la oralidad, centrados en audiolectos acumulativos, empáticos y situacionales (Ong, 1987). Al mismo tiempo, hallamos presentaciones

6 Al respecto, puede consultarse el exhaustivo trabajo de Beatriz Trastoy (2002).

7 Las aclaraciones terminológicas sobre esta noción se desarrollan en las páginas siguientes.

que, por un lado, apelan a figuras pragmático-referenciales como la evidencia, la prosopografía o la etopeya (García Barrientos, 2000: 69-71). En *Mi mamá y mi tía*, esta retórica del yo se expone del siguiente modo:

Luisa: Sefarad significa España. Mi hermana Graciela y yo somos judías españolas... descendientes de los judíos españoles que salían de España en la época de la Inquisición. Mi familia se reunió... se tuvo que escapar para... bah, mi familia... mi familia anterior. Todos se fueron a escapar a Turquía y nosotros hablamos el idioma español antiguo, el ladino. Y tenemos muchos dichos.

Luisa se queda en el micrófono. Van diciendo un dicho cada una.

Graciela: “Nunca se demandaron yamanduras en días de caños y lluvias”. Eso significa que nunca salís a ningún lado, pero el día que salís, llueve a cántaros (Tellas, 2017: 52).

Con recursos discursivos similares, *Mujeres guía* inicia esta instancia dramática en la escena 6, titulada “Presentación / Yo soy”. Esta secuencia se caracteriza por introducir en el relato al yo-dramático, en este caso, a través de las credenciales profesionales de cada una de las actantes y la revelación de sus prácticas laborales mediante la “documentación” de los regalos variopintos –algunos grotescos o kitsch– que los turistas les obsequian como forma de agradecimiento por sus tours (una bola de cristal, un caballito de madera, una lira y una corona de cotillón, aros, etc.).

Por otro lado, esta introducción a las biografías de los actantes puede optar por el modo inmediato de la acción, esto es, la puesta en acto del vínculo entre los personajes. Así, en *Cozarinsky y su médico*, este recurso se manifiesta en la relación que se explicita en el título de la pieza y, además, se expresa en la representación de una revisión semiológica y clínica que Alejo Florín –médico profesional y amigo personal del escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky– actúa en escena, paralelamente a la enunciación del diagnóstico de cáncer de próstata del sujeto central y el irónico juego de pelucas –asociado a la calvicie de los tratamientos oncológicos– que sirve como bisagra hacia el desarrollo propiamente dicho.

2.3.

A nivel del nudo o epítasis, estas dramaturgias presentan múltiples niveles de acción autoficcional. Desde nuestro particular enfoque teórico-analítico, proponemos reconocer tres grados o dimensiones que interactúan entre sí:

2.3.1.

Las evidencias del yo: en esta instancia –y luego de la introducción antedicha– los actantes exponen diversas “pruebas empíricas” de sus biografías⁸, cuya función es configurar una plataforma o matriz actancial para la posterior deconstrucción del yo-evidenciado. Este nivel es abordado en las obras seleccionadas de dos maneras distintas: primero, en *Mi mamá y mi tía*, como así también en *Mujeres guía*, el montaje del yo es unívoco, enunciativo y contrastado por los objeto/documentos que “certifican” su condición familiar (fotos, diapositivas, relatos de vida) o su encuadre laboral (credenciales, telegramas, pinturas, discos, etc.). Además, en el caso de *Mujeres guía* este

esquema es estructural, pues el nudo está conformado por tres secuenciaciones yoicas: los autodenominados “momentos” de Silvana, Micaela y María Irma. Segundo, en *Cozarinsky y su médico*, la epítasis no avanza únicamente por las “certificaciones” identitarias y objetuales, sino también por un singular ejercicio hermenéutico sobre el objeto/documento que, de manera consecuente, conlleva a la relectura temporal de un ciclo de vida común compartido, imbricado en sus pasiones por el cine y las letras, o por las amistades y la “patrimonialización” (Candau, 2008: 154) subjetiva de las anécdotas, las que se exponen en la obra como un particular capital simbólico.

2.3.2.

El agujereado del yo: en esta instancia del nudo la dramaturgia de Tellas se ocupa –luego de la puesta en valor biográfica– de perforar o agujerear la representación de un yo pleno, unívoco, vitalmente cronológico y homogéneo. Por ende, lo que observamos en la escena biodramática es un simulacro de referencialidad “ambiguo” (Alberca, 2012: 136) respecto de las equivalencias autor = actor = personaje. Esta figuración es el reconocimiento de que tales equivalencias son imposibles o, en todo caso, son el devenir de una nueva estructura ficcional. Por la fragmentación disonante de lo identitario, el yo del actante se proyecta en una mise en piece. Así, a través de la figuración de un sujeto escindido, sospechado e incompleto, estas creaciones teatrales exponen una “perlaboración” del yo-actoral (Robin, 2005: 55-57; Tossi, 2017: 59-80).

Son diversos los recursos que Tellas utiliza para este proceso deconstructivo, sin embargo, en las obras seleccionadas hallamos algunas secuencias modélicas: por ejemplo, en la escena 11 de *Mi mamá y mi tía*, titulada “Yo en los ojos de mi hermana”, cada una de las actantes enuncia su visión subjetiva sobre la otra, apelando –en términos retóricos– a la etopeya ya indicada.

Otra modalidad de agujerear el yo lineal es yuxtaponer o someter un atributo identitario al ejercicio urticante de la sátira o la parodia. En *Cozarinsky y su médico*, esta secuenciación se aprecia en la escena en que, luego de leer una fulminante crítica periodística de un diario francés a una de sus películas, el director de cine relata en la escena 8:

Edgardo deja la revista en la mesa y toma una bomba de dinamita de utilería y la sostiene en la mano durante toda la escena.

Edgardo: Durante algún tiempo, después de leer esta crítica, antes de dormirme no soñaba, tenía una fantasía recurrente. Yo estaba al volante de uno de esos camiones que en Europa hacen mudanzas internacionales. Camiones de varios cuerpos, que tienen de cada lado dos ruedas muy, muy gruesas. Yo estaba la volante, el tipo de la revista *Positif* estaba tendido en el camino y yo desde el volante lo veía y le pasaba por encima con el camión (...) Es decir, el hecho de que él pudiera ver mi cara sonriente en el momento de aplastarlo era lo más importante. Esto lo cuento porque no tengo ningún escrúpulo, realmente. No tengo ningún escrúpulo moral en matar. Si alguien me prometiera la impunidad, cosa que nadie puede hacer, ya habría liquidado a dos o tres críticos, a uno o dos productores y a una persona de mi vida privada (Tellas, 2017: 144).

Si bien estos recursos paródicos –entendidos así por la deformación cómica del referente conocido– contribuyen a la disolución de un yo unívoco, generada por la refracción de lo biográfico narrado, en las tres dramaturgias seleccionadas hallamos un

8 En esta primera instancia o nivel dramático, el trabajo escénico apunta a la puesta en valor de la equivalencia autor = actor = personaje, es decir, posee aires de familia con el “pacto autobiográfico” definido por Philippe Lejeune para el género narrativo.

componente invariable que afianza esta deconstrucción yoica: los procedimientos de metalepsis (Genette, 2004) o metateatro (García Barrientos, 2003: 229). Esta estrategia aporta a la configuración de un cariz refractario o paradójico de los actores, al forjar –por asociación y comparación– una “imagen-otra” o, incluso, fantasmal de los sujetos en escena.

En *Mi mamá y mi tía* la apelación a la mise en abyme se observa en la lectura e interpretación de *En familia* de Florencio Sánchez, esto es, un texto teatral clásico de la literatura rioplatense, cuyo eje argumental –y en particular, la escena elegida para su metaficción– se orienta a los conflictos intersubjetivos provocados por la decadencia y disolución de los vínculos familiares internos, como así también por la imagen externa de la familia en un contexto de ocaso burgués.

En *Mujeres guía* este recurso es altamente productivo, pues –como ya se indicó– el texto teatral utilizado para este juego metateatral e isotópico es *Medea* de Eurípides. Este ejercicio contribuye a la hipertextualidad de la pieza en estudio, puesto que los distintos relatos biográficos de las tres actrices y/o guías de turistas acumulan, condensan y entrelazan determinados significantes operativos del relato mítico, por ejemplo: en el caso de Micaela, hallamos la teatralidad de una familia de clase media que hace de su hogar un santuario político y/o una galería artística dedicada a reivindicar la feminidad de Eva Perón o, narradas por Silvana, las paradojas de la función materna y las nociones de masculinidad, esto último a partir del árbol “vedette” del Jardín Botánico de Buenos Aires⁹. De este modo, la descripción del árbol Ginkgo Biloba, caracterizado por tener un pie femenino y otro masculino, promueve asociaciones sobre el poder de la fertilidad que el espectador podría incorporar a su experiencia estética. A su vez, este procedimiento metateatral no pierde su cariz paródico, claramente expuesto en la escena 10, cuando se interpreta la escena en que *Medea* mata a sus hijos del siguiente modo:

María Irma: ¿Por qué no traemos el sillón para que se siente *Medea*?

Las tres traen la banqueta. Con gran excitación, buscan elementos para la representación.

Silvana: Yo puedo estar de conejo. (Va a buscar el traje de conejo que mostró en la escena de la foto del carnaval).

María Irma: Me pongo la corona que me regalaron los argentinos en el tour de las islas griegas.

Micaela: (Trae una peluca rubia que está peinada con un rodete, al público). Con esta peluca nosotros jugábamos a *Evita* (Tellas, 2017: 255).

En el caso de *Cozarinsky* y su médico, si bien no se formaliza un acto metateatral específico, sí hallamos una apelación constante a lo metadieético (García Barrientos, 2003: 232), por su contenido narrativo en segundo grado, expresado en las diversas secuencias dramáticas que Edgardo y Alejo construyen a partir de la proyección en vivo, con comentarios y polémicas sobre los films del propio *Cozarinsky* o de otro artista, como así también películas familiares del médico protagonista. Tal como demostraremos más adelante, a través de esta metalepsis escénica, los actores desarticulan un sí mismo museístico y exponen –desde tópicos intimistas– una mirada crítica sobre su pasado público.

2.3.3.

El yo, en escena, no está solo. Mediante esta premisa, intentamos reconocer un tercer nivel o dimensión –percibida de manera constante – en los nudos dramáticos de los casos seleccionados, nos referimos a la tensión establecida entre lo subjetivo y lo comunitario, entre lo íntimo y lo social. Vale decir, aquella figura yoica que primero fue “certificada” y, luego, difuminada por los procedimientos antimiméticos y deconstructivos mencionados es, finalmente, anudada a una representación colectivo-imaginaria. De este modo, aquel yo narrado no se cristaliza en una figuración narcisística o en la armonía de una identidad estable, por el contrario, Tellas intenta articular ese “sí mismo” en una red o matriz cultural, quizá, con el propósito de establecer determinados modelos de identificación (Jauss, 1994) que promuevan discursos críticos a partir del vínculo espectador/espectáculo.

El recurso constante que ejemplifica esta instancia final del nudo es la incorporación de un tango¹⁰. Así, en la escena 8 de *Mi mamá y mi tía*, luego de la metaficción ya descrita, los actores cantan *Uno*, con letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores. En consecuencia, al entonar: “Uno busca lleno de esperanzas / el camino que los sueños / prometieron a sus ansias / sabe que la lucha es cruel y es mucha / pero lucha y se desangra / por la fe que lo empecina...” la figura yoica que motivó tal acción enlaza su condición de individuo (indiviso y único) con la función de sujeto (“a-sujetado” a preestructuras y condiciones común compartidas). En suma, en este anudamiento referencial, las biografías de Luisa y Graciela –al igual que en otros casos– se convierten en representaciones alegóricas de un “nosotros”¹¹ posible o alternativo.

2.4.

Las instancias de distensión con epílogos gastronómicos: Por la ausencia de los conflictos típicos de los modos dramáticos canónicos, los relatos teatrales que analizamos muestran instancias de distensión en lugar de resoluciones. Estas distensiones se sintetizan en una acción abierta, aunque claramente ritualista y afectuosa, anclada en comportamientos simples y sensibles (por ejemplo, expresados en el brindis entre amigos, en el abrazo entre hermanas o en el baile entre colegas al ritmo de la música melódica de los años ‘60). Asimismo, estos cierres erigidos en una cotidianidad manifiesta dialogan –casi sin solución de continuidad– con los epílogos gastronómicos que forman parte del espectáculo: una comida árabe, una picada temática o una vianda típica de un viaje turístico son, en este corpus, los menús que actúan como corolario de las puestas en escena e, incluso, se han incorporado como apéndices textuales en la compilación y edición de los obras teatrales de Tellas que han realizado Brownell y Hernández.

¹⁰ Es pertinente aclarar que, si bien ejemplificamos este recurso por medio del tango, las dramaturgias estudiadas apelan además a otras composiciones musicales, aunque sin la relevancia alegórica y comunitaria que desde nuestra perspectiva posee el tango.

¹¹ Pucherito de gallina de Edmundo Rivero y Naranjo en flor de Homero y Virgilio Expósito, popularmente signado por la voz de Roberto Goyeneche, son las textualidades tangueras montadas en *Cozarinsky* y su médico y *Mujeres guía*, respectivamente.

⁹ Es oportuno recordar que el Jardín Botánico es, en ese momento, el lugar de trabajo cotidiano de la actriz/personaje Silvana.

3. ASPECTOS COMPOSITIVOS Y PROCEDIMENTALES DE LOS ACTUANTES

A partir de la organización de la acción dramática descrita, podemos focalizarnos en un aspecto del problema inicialmente formulado: los procedimientos biodramáticos en la configuración poética y subjetiva de los “actuantes”. En esta instancia del trabajo es oportuno aclarar que utilizamos la noción de actuante como una estrategia argumentativa y conceptual que, entre otros aportes, nos exime de confusiones terminológicas, en particular, aquellas asociadas con la indistinción o la falta de delimitación entre personaje, función actancial, rol o, directamente, en el caso de las autoficciones que estudiamos, el actor propiamente dicho. En este ensayo, consideraremos al actuante como una “figura” vivencial y performativa, resultante de un “pacto ambiguo” (Alberca, 2012: 136) entre los encuadres referenciales del yo del actor y los mecanismos de representación utilizados por Tellas en sus dramaturgias y montajes¹².

Por ende, a continuación analizaremos dos procedimientos poéticos evidenciados en la composición de los actuantes como figuras biodramáticas, según su específica relación con los objeto/documentos.

3.1. LA REVITALIZACIÓN HERMENÉUTICA Y AUTORREFERENCIAL DEL LENGUAJE DE LOS OBJETOS

Desde un punto de vista estético, estas creaciones escénicas ratifican la concepción autorreferencial del lenguaje, con semejanza a la conceptualización que realiza Walter Benjamin cuando –en sus textos de juventud– expone: “cada lenguaje se comunica a sí mismo” y, además, la “entidad lingüística de las cosas es su lenguaje” (1991: 61). Como se sabe, esta formulación tautológica, asociada con las dimensiones gnoseológicas del “giro lingüístico” gestado a partir del pensamiento de Wittgenstein, ya formaba parte de los fundamentos de valor de las producciones artísticas de las vanguardias históricas. Por lo tanto, con bases en la formación en artes visuales de Vivi Tellas, podemos argüir un componente de intermedialidad en la escena biodramática: el lenguaje tautológico del ready-made.

En efecto, el objeto/documento es el que dice y hace decir a los actuantes biodramáticos. La retórica subjetivada en los objeto/documentos es la que, en estos casos, opera como matriz ficcional, a través de imágenes, sensaciones y recuerdos que se transforman en sustantivos, adjetivos y verbos, siempre traducidos –por ejercicio de la teatralidad– en acontecimientos poéticos dinámicos. Este proceso se evidencia en la instancia metodológica que inicia en el “trabajo de mesa”, es decir, la fase primaria que incluye conocer a los actuantes y estimularlos a compartir sus historias de vida, hasta llegar a configurar una “mesa de trabajo”, esto es, la objetivación y designación física en el espacio escénico del archivo o reservorio-motor de la acción: fotos y diapositivas, textos, vestuarios o cualquier otra “cosa” biográfica que habite, de manera actancial, en el montaje escénico de los relatos yoicos compilados.

El lenguaje de la “cosa” construye –reiteramos, por ejercicio de la teatralidad– un sujeto autoficcional, pues tal objeto/documento condensa en sí mismo una figura yoica, la que es seleccionada, resemantizada y “agujereada” en escena por Tellas. Este proceso de “postproducción” (Bourriaud, 2007) sobre lo dado, vale decir, la escenificación sobre objeto/documentos ya

formados e informados por la experiencia vital de otro u otros, difumina los límites entre el original o la copia, entre lo vivido y lo artificial o, finalmente, entre lo real/biográfico y lo ficcional/teatral.

Inscribir y asociar las prácticas biodramáticas de Tellas con las formas de la “postproducción” de las artes visuales contemporáneas remite, tal como indica Bourriaud en el análisis de esta estrategia, a la siguiente aclaración:

El prefijo “post” no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo “ya se habría hecho”, sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlas funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas (2007:14).

En consecuencia, son los “protocolos de uso” para la apropiación y vivencia de las formas del lenguaje de los objeto/documentos los que orientan, básicamente, nuestra indagación sobre el teatro de Tellas. Por esto, apelando a determinados discursos y nociones de la citada artista, intentaremos describir tres “reglas de juego” (Barale, 2000) del lenguaje biodramático, en particular, sus posicionamientos sobre los modos de representación y las estructuras formales aludidas. A saber:

3.1.1.

El nexa entre el sujeto y el mundo se establece en la escena a través de la intermediación de los objetos que habitan objetiva y subjetivamente al actuante, pues, según Tellas, “cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes” (Pauls, 2017: 273). Esta concepción de un sujeto/reservorio reanima y resignifica las experiencias vitales (propias y ajenas), las que son “secuestradas” (276) por la dramaturgia para instalarlas o –mejor, siguiendo el pensamiento de Bourriaud– “postproducirlas” en el marco de una teatralidad específica. Al respecto de este ejercicio vitalista, dice:

El secuestro es una manera rápida de hacer. Cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción. Pero no me interesa “corregir” nada. El principio es teatral: me gusta poner en contacto cosas inadecuadas (278).

3.1.2.

Esta vinculación archivística entre sujeto y mundo se configura poéticamente por medio de una premisa estética creada por Tellas: el UMF (umbral mínimo de ficción), entendido como una frontera o zona intersticial en la que “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” (274). Esta noción o procedimiento creativo –llamado por la artista “coeficiente de teatralidad”– expone, de manera implícita, que el secuestro de lo real dialoga con la artificialidad del lenguaje/mundo, con el azar y el choque de lo distinto, es decir, con categorías que poseen semejanzas con la tradición del montaje y el collage dadaístas. En correla-

¹² Para un desarrollo exhaustivo de estos posicionamientos teóricos, en especial, aquellos vinculados con la crisis del personaje/figura en el teatro contemporáneo, consúltese a Ryngaert y Sermno (2017).

ción con estas ideas, afirma: “Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos [o biodramas] rozan el problema de la extinción de un mundo (...) La extinción es un UMF. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios ‘de ayer’, que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético” (279-280).

3.1.3.

En la organización nocional de sus proyectos, Tellas incluye otros recursos que ofrecen factibilidad técnica y procedimental a sus protocolos representacionales y de intermedialidad. Vale decir, a las premisas ya indicadas respecto de una teatralidad que emerge de los límites del teatro propiamente dicho, se suma, por un lado, la condición de que los actores no deben ser actores profesionales y, por otro, señala: “No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena” (Tellas, 2018: s/p). En consecuencia, este postulado afianza nuestra idea de “perlaboración” del yo-actoral, tal como se argumentó anteriormente.

3.2. LA AUTOFIGURACIÓN AMBIGUA DEL ACTUANTE A PARTIR DEL VÍNCULO CON EL OBJETO/DOCUMENTO

En correlación directa con esta visión anti-utilitaria en la relación lenguaje/mundo, hallamos un segundo procedimiento autoficcional: el mecanismo de reanimación ambigua del yo en escena a través de su vínculo con los objeto/documentos. Si en la obra teatral de 1924, *Un hombre es un hombre*, Bertolt Brecht cuestionaba la noción de identidad alienada a través del postulado “solo soy yo porque otro me nombra”, entonces, *mutatis mutandis*, en las indagaciones biodramáticas podríamos afirmar: “solo soy yo porque un objeto/documento me nombra”.

Por medio de este recurso, el biodrama consolida su cariz intermedial con el ready-made, pues, a pesar de sus distinciones estéticas y contextuales, ambas modalidades comprenden el objeto/documento como un soporte material de la experiencia subjetiva de los actores y, por esto, la teatralidad emerge por su potencialidad significativa, permeable y asociativa. Servirse de un objeto biográfico es interpretar su “coeficiente de teatralidad”, manifestado en las instancias metodológicas del proceso creativo realizado por Tellas.

Efectivamente, si el “secuestro” o apropiación de las experiencias yóicas es el primer paso de su protocolo de trabajo, entonces, el reciclaje a partir de una disposición caótica; la yuxtaposición de imágenes, recuerdos o textos hasta, finalmente, la re-objetualización teatral del material primario pueden ser algunas de las operaciones internas que componen este procedimiento central. En consecuencia, la figura que observamos en la escena biodramática es, esencialmente, el resultado provisorio e inestable de los exquisitos *quid pro quo* que se generan en el proceso de creación, siempre motorizados y luego reorganizados en el entretejido dramático de Tellas. Un ejemplo de este proceso es relatado por la propia artista cuando dice:

Uno de los intérpretes de Escuela de conducción¹³ no re-

unía del todo las condiciones que necesitaba para la obra: había entrado en la escuela hacía un año, no tenía la suficiente experiencia, el trabajo no era lo que realmente lo constituía. Pero un día, investigando su relación con los autos, me dijo esta frase: “Yo en Entre Ríos viví siete años arriba de un auto”. Era vendedor, viajaba por la provincia vendiendo. Y otro día cuenta que vendía fósforos. Al ensayo siguiente hago la asociación fósforos-fuego –sabía también que era de Leo, un signo de fuego– y sin mencionar los fósforos le pregunto si tuvo alguna relación con el fuego, y me dice: “Sí, un día se me prendió fuego el auto con mi familia adentro”. Él jamás había asociado los fósforos, el fuego y el auto. Y a mí ya me parecía que tenía el relato de una tragedia: él, vendedor de fósforos, prendiéndoles fuego a su mujer y sus dos hijos dentro del auto (Pauls, 2017: 277).

Mediante este ejemplo podemos observar y reconocer la hermenéutica del azar, la yuxtaposición, el montaje o collage de experiencias vitales que Tellas deconstruye tomando como base las biografías de los actores.

La composición de una identidad ficcional a partir de esta relación específica entre los sujetos y los objeto/documentos puede, paralelamente, leerse como un singular dispositivo de interdiscursividad, el que respondería al siguiente mecanismo: a) la evocación azarosa o arbitraria de una “cosa” (texto, imagen, recuerdo, etc.); b) la rememoración según las coordenadas de un tiempo presente (o responder hipotéticamente al interrogante fantasmático: “¿qué dice o qué quiere este objeto de mí hoy?”); c) el “rebote” de esos significantes en el otro, quien se apropia de dichas reminiscencias y propone nuevas evocaciones para un intercambio escénico de alteridades. En suma, esta dinámica interdiscursiva impugna los posicionamientos identitarios de los actores, por ejemplo, respecto de “lo íntimo”.

13 Si bien esta producción teatral de Tellas no pertenece al análisis de los casos seleccionados, hemos optado por su ejemplificación por la claridad del procedimiento creativo explicitado por la propia artista. Escuela de conducción (2006) es, como ya se dijo, otro biodrama de Tellas en el que aborda las biografías de dos profesores de conducción y una empleada de dicha escuela, elaboradas a partir de la específica relación entre los sujetos y los automóviles, según las vicisitudes y particularidades de la vida urbana de Buenos Aires.

4. LA CONFIGURACIÓN DE LO ÍNTIMO: UNA CONCLUSIÓN PROVISORIA

Los distintos niveles de organización del relato escénico-autoficcional dividido en: a) prótasis no vinculante; b) prótasis vinculante; c) epítasis; d) instancias de distensión con epílogos gastronómicos, develan tres grados de configuración yoica (las evidencias del yo; el agujerejo del yo; la puesta en tensión de lo biográfico con lo colectivo) y, además, exponen una singular utilización de procedimientos objetuales y documentales, los que promueven determinados vínculos entre “los actuantes” y “las cosas”, leídos en clave de postproducción de un tiempo subjetivo.

Estos encuadres analíticos nos habilitan a abordar un último interrogante, el que opera como cierre o conclusión provisoria de este ensayo: ¿cómo se configura lo íntimo en la escena biodramática? ¿De qué modo se produce el entrecruzamiento de lo público –propio del ensamblaje comunitario del teatro– con lo íntimo del relato yoico? Para responder a estos cuestionamientos poéticos estableceremos –tan solo como una de las tantas puertas de ingreso a esta discusión– un diálogo comparado entre los lineamientos biodramáticos y las nociones de “intimidad” planteadas por el narrador y ensayista César Aira.

En primer término, el escritor argentino expone a lo íntimo como un “suplemento recóndito de lo privado” (2008: 1), una noción construida por oposición y “resistencia” al lenguaje, este último, como se sabe, intrínsecamente social y público. Por ende, afirma:

Si el máximo de articulación del lenguaje está en lo público, el mínimo se refugia en la intimidad. Los íntimos se entienden “con medias palabras”, o mejor, “sin palabras”. Esta economía transporta la busca utópica, o en todo caso deseante, de la imposible comunicación consigo mismo, porque la intimidad culmina en uno solo. Utopía de lo comunicable, que iría del secreto al secreto, sin pasar por la revelación y sin rebajarse a los mandatos del exhibicionismo y de la curiosidad. Sea como sea, la intimidad no es una napa fluida de la vida social, sino un principio de separación. Celosa, exclusiva, la intimidad de uno termina donde empieza la del vecino, o un poco antes (Aira, 2008: 3).

Así, la intimidad necesita de una sintaxis propia y secreta, una gramática que funda y perdura en la mirada de madre a hijo o en el abrazo de los amantes desnudos. Desde esta óptica, el autor afirma que el lenguaje de la intimidad está intrínsecamente ligado a la documentación, pues “...el mito de la intimidad tiene por soporte documental la mitología de los secretos y su revelación, cuyo medio es la escritura” (2008: 5).

Por ende, en la fenomenología que nos ocupa, el “exhibicionismo” (¿la perspectiva del actuante?) y la “curiosidad” (¿la perspectiva del espectador?) arremeten sobre lo exiguo de la gramática de lo íntimo y, precisamente, a partir del reconocimiento de esa tensión o paradoja es que Tellas –desde nuestra visión analítica– construye las bases de su teatralidad. Vale decir, las configuraciones poético-procedimentales descritas asumen una eficaz contradicción: traducir y exponer en códigos escénicos esos instantes en los que la sintaxis de lo íntimo se “extingue” ante la maquinaria del lenguaje teatral. En un espectáculo biodramático asistimos a la puja de ambas gramáticas o, mejor, a la beligerancia del lenguaje de lo íntimo por no disolverse en la mandíbula de lo público. La metáfora

de la “extinción” del lenguaje/mundo es, como ya se indicó, un tópicos abordado por la dramaturga y directora que estudiamos. Al respecto, Tellas señala:

Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos [o biodramas] rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre “los últimos que...”, sobre “lo que queda de...” (...) Hay que defender un modelo que desaparece, y para eso hay que insistir y subrayarlo. Es dramático. Porque si esa gente deja caer su mundo, ¿qué les queda? Me doy cuenta de que cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. A mí, esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro (Pauls, 2017: 279).

En las dramaturgias y montajes teatrales de Tellas la potencialidad de un gesto entre amigos, la sororidad o reciprocidad entre mujeres urbanas y de clase media que desempeñan una misma laboral o, inclusive, la capacidad de repetir los recuerdos familiares –una y otra vez, como un Sísifo absurdamente feliz de su condena– son los UMF (unidades mínimas de ficción) o, en términos teoría poética, los “fundamentos de valor” (Dubatti, 2002: 65-66) de las creaciones analizadas. En cada uno de esos núcleos Tellas encuentra la matriz de una teatralidad que, como señala Aira, “le sucede a uno pero le interesa a muchos”, dado que:

(...) en el camino hacia lo singular, al irse despoblando el “nosotros” íntimo en su paso de la nación al grupo, del grupo a la familia, de la familia a la pareja, siempre rumbo al “yo” secreto y quizás inalcanzable, se va agotando la carga de lenguaje acumulado, y cuando la conciencia está sola consigo misma debe recomenzar, otra vez con un máximo de articulación, con una sintaxis precisa y frases bien acuñadas sobre la matriz del Sujeto y el Predicado (Aira, 2008: 4-5).

En suma, el tejido de acciones biodramáticas invita, mediante las configuraciones poético-subjetivas antedichas, a transitar por ese proceso deconstructivo de la extinción de lenguajes/mundos íntimos, a compartir con los actuantes modelos de experiencias identitarias que –por motivos y contextos disímiles– solo pueden subsistir en el abrazo fraternal entre Edgardo y Alejo, en la mirada cómplice de Graciela y Luisa o en el pacto de reciprocidad y vitalidad generado por Micaela, Silvana y María Irma.

5. Referencias

- Aira, C. (2008). *La intimidad*. *Boletín del Centro de Estudios y Teoría Literaria*, 13-14. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_publico/aira_13_14.pdf
- Alberca, M. (2012). *Las novelas del yo*. En: Casas, A. (Compiladora). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 123-149.
- Barale, G. (2000). *Los juegos del lenguaje en la reflexión estética*. En: Rojo, R. (Director). *Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 75-110.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brownell, P. y Hernández, P. *Introducción. Biodrama / Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral*. En: Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos*. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 7-36.
- Candau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Casas, A. (2012). *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. En: Casas, A. (Compiladora). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 9-44.
- Dubatti, J. (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- García Barrientos, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El Lenguaje literario II*. Madrid: Arco/Libros.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, H-R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pauls, A. (2017). *Secuestrar la realidad. Entrevista con Vivi Tellas*. En: Tellas, V. *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos*. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 273-280.
- Robin, R. (2005). *La autoficción. El sujeto siempre en falta*. En: Arfuch, L. (Compiladora). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ryngaert, J-P. y Sermon, J. (2017). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México: Paso de Gato.
- Tellas, V. (2000, 12 de octubre). *Teatro con idea documental*. *Diario La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/36701-teatro-con-idea-de-documental>
- Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos*. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba.
- Tellas, V. (2018). *Investigación. Reglas*. Recuperado de <http://www.archivotellas.com.ar/>
- Tossi, M. (2017). *Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral*. En: Casas, A. (Compiladora). *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 59-80.
- Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Trastoy, B. (2006). *El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea*. *Orbis Tertius*, 11 (12). Recuperado de <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a22>

