



De izquierda a derecha: Alfredo Tzveibel, Leonardo Sacco y Eduardo Osswald en *Tres filósofos con bigotes* (2004) de Vivi Tellas. Este elenco corresponde al re-estreno de la obra en 2008 en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. Fotografía: Nicolás Goldberg.

Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas

Pamela Brownell | Universidad de Buenos Aires

1.

“En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo?”. Esta pregunta aparecía en un breve texto que solía incluirse en los programas de mano del ciclo *Biodrama*, un proyecto creado y curado por la directora argentina Vivi Tellas que se desarrolló en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires entre 2002 y 2008. Tellas era entonces la directora artística de ese teatro, que pertenece al circuito oficial de la Ciudad y que se transformó durante su gestión en un espacio consagrado a la experimentación escénica. La consigna del proyecto era muy simple: trabajar sobre la vida de una persona viva. A partir de ella, cada director y dramaturgo convocado generó una propuesta teatral muy particular y la diversidad de obras surgidas allí constituye una excelente muestra de las infinitas formas que puede adoptar lo biográfico en el teatro.

Pese a sencillez de su consigna, la búsqueda estética, ética, política, detrás de *Biodrama* era —y es aún hoy— compleja y profunda. Surgida en un marco global de espectacularización y mediatización de la experiencia y en un contexto local

EMISFÉRICA

ligado a la crisis socio-económico-cultural del 2001, *Biodrama* buscaba poner la potencia única del teatro para el encuentro entre las personas al servicio de una indagación sobre las vidas humanas, sus historias, sus modos de existir, sus *artes de hacer*, en términos de Michel de Certeau (1980). De esta misma búsqueda nació el proyecto *Archivos*, al que me dedicaré aquí.

Mientras en el Teatro Sarmiento invitaba a otros artistas a participar del primer proyecto, en su estudio particular de trabajo Tellas daba comienzo a su proyecto más personal: una serie de obras a las que eligió entonces pensar como *archivos* y en las que lleva a intérpretes no profesionales a escena para construir junto a ellos una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos. Este proyecto es presentado por la directora como una experiencia de teatro documental. Hasta el momento, *Archivos* ha dado origen a siete espectáculos: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008/re-montada en 2011) y *Rabbi Rabino* (2011, Nueva York). Actualmente se encuentra en proceso la octava obra en la que trabajará con mediums.

Frutos de una misma inquietud, los dos proyectos de Tellas materializaron su confluencia en 2008, cuando cuatro de los *Archivos* (dos ya existentes y dos creados para la ocasión) se presentaron en el marco de *Biodrama*. Aunque no se había planeado así inicialmente, éste resultó ser un cierre sumamente pertinente para el ciclo en el que se presentaron, en total, 14 obras. Para entonces el término *biodrama* (ahora con minúscula) ya se había transformado en una suerte de marca registrada de la directora, en su obra conceptual¹. Y desde entonces ella utiliza este término para referirse a todo su trabajo, tanto a los *Archivos* como a los workshops, las conferencias y las performances que realiza en Argentina y en el exterior. *Biodrama* es, entonces, el programa estético de Vivi Tellas de la última década. Es un macro-proyecto que designa, en términos generales, un doble movimiento: buscar la teatralidad fuera del teatro (ésta es la expresión que ella siempre utiliza) y cargar al teatro de no-teatralidad. Es en este marco que debemos pensar el proyecto *Archivos*.

2.



Graciela y Luisa Ninio en *Mi mamá y mi tía* de Vivi Tellas, estrenada en 2003 en el estudio de la directora, Buenos Aires, Argentina. Fotografía: Nicolás Goldberg.

¿Quiénes son los sujetos de estos *Archivos*? Los títulos de las obras son bastante explicativos, pero cabe de todos modos aclararlo brevemente. Las primeras fueron la mamá y la tía de Tellas, dos mujeres de alrededor de 70 años de origen sefardí (fig.1). Luego vinieron tres profesores universitarios de filosofía que participaban de un grupo de estudio al que asistía la directora. Un rasgo común de estos tres hombres era que tenían bigotes, al igual que tantos otros filósofos antes que ellos. En todos los casos, el punto de partida es un contacto directo de Tellas con algún grupo de personas o algún universo en el que detecta un índice de teatralidad. Que haya comenzado a trabajar con su propia familia es el ejemplo más claro de este contacto directo. Ese índice de teatralidad puede radicar en el modo de contar ciertas anécdotas, en la frecuente repetición de ciertas conductas, en los altos grados de *puesta en escena* demandados por ciertas profesiones. La detección de estas “células” teatrales dispersas por el mundo cotidiano son la piedra fundamental sobre la que se comienza a construir el proceso de la obra: la idea, la invitación, las interminables conversaciones, los ensayos, las funciones.

A los filósofos le siguió la dupla de Edgardo Cozarinsky, escritor y cineasta argentino, y Alejo Florín, su médico y amigo. Después vinieron dos instructores y una secretaria de la escuela de manejo del Automóvil Club Argentino. Luego, dos conocidos disc jockeys de la escena porteña, Carla Tintoré y Cristian Trincado, que se presentaron acompañados por un VJ que editaba en vivo música e imágenes durante las funciones (fig.2). Esta obra se montó para la presentación en el Teatro Sarmiento al mismo tiempo que *Mujeres Guía*, que tuvo como protagonistas a una guía de turistas extranjeros, a una guía del Jardín Botánico y a una del Museo Etnográfico de Buenos Aires (en 2011, la obra se reestrenó con algunas adaptaciones en ese museo). La última de las obras del proyecto estrenadas hasta el momento tuvo como protagonistas a dos rabinos, Moses Birnbaum y Hyman Levine².

Retomando la pregunta inicial de este apartado sobre quiénes son (o quiénes pueden ser) sujetos de estos archivos escénicos, un respuesta posible sería: *cualquiera*.

EMISFÉRICA

Todos actuamos a veces, todos tenemos historias graciosas o trágicas que compartir, todos podríamos —con la guía adecuada— subir a escena a *hacer teatro*. Esto dice Tellas al respecto: “Mi premisa es que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes”³. Sólo algunas de esas personas han llegado a concretar efectivamente una obra junto a la directora, pero el subtexto que el proyecto vehiculiza es que, si se dieran las circunstancias necesarias, todos podríamos tener nuestro archivo teatral. O, dicho de otro modo, todos podríamos poner en escena algo del archivo que somos.

3.

Estructuralmente, todos los *Archivos* tienen algunos rasgos comunes. En primer lugar, cuando el público ingresa a la sala, los intérpretes siempre se encuentran ya en escena haciendo *algo*: discutiendo, jugando a la lotería o a las cartas, pasando música, tirando al blanco con arco y flecha, cantando. El espacio suele estar ambientado sólo con algunos objetos significativos que se irán usando a lo largo de la obra. En distintas posiciones según el caso pero siempre presente, se ubica una mesa de trabajo en la cual se apoyan los *documentos*, esos fragmentos de vida que se irán mostrando en el transcurso del espectáculo (fotos, regalos, ropa y objetos varios). En la pared suele haber un reloj en funcionamiento que indica la hora real, como un fragmento activo del afuera incrustado en el adentro. Y en cuanto a la dinámica general de la obra, ésta suele estar dada por una sucesión de cuadros, de estaciones, generalmente separados por interludios musicales, que van articulando los relatos personales (siempre breves), las reflexiones sobre diversos temas, las recreaciones de las historias propias o ajenas, los momentos de baile y otras acciones impuestas por el espíritu propio de la escena. Para terminar, en todos los *Archivos* se invita al público a *habitar* el espacio escénico bailando y compartiendo una comida temática (un banquete filosófico, una picada kosher, etc.), durante la cual pueden conversar con los intérpretes, el equipo de producción o entre sí. El espectáculo deviene así reunión de casi-amigos, de cómplices, materializando la sensación de comunidad que seguramente se ha encendido en los presentes al escuchar a otros pares —pares humanos, quiero decir— hablando de sus cosas, mostrando sus recuerdos, mostrándose a sí mismos.



Cristian Trincado y Carla Tintoré en *Disc Jockey* de Vivi Tellas, estrenada en 2008 en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina.

Fotografía: Nicolás Goldberg.

EMISFÉRICA

Respecto de este *mostrarse*, el abrir la escena a estas *personas comunes*, y no sólo a sus historias, a su “material”, constituye una particularidad del tipo de teatro documental que hace Vivi Tellas. En otras variantes documentales, los dramaturgos realizan un proceso de investigación, hacen entrevistas y recopilan documentos, pero luego conforman un texto a partir de ese material que es llevado a escena por actores. En este caso no. Son los mismos protagonistas de esas *historias reales* los que son invitados a dar su testimonio en persona. Esta presencia es central para comprender las implicancias éticas y estéticas de la propuesta. Los intérpretes aparecen así ante los espectadores como “testigos de sí mismos”, para tomar la expresión que Óscar Cornago aplica a los actores trasladando al contexto teatral las reflexiones sobre el testigo de Giorgio Agamben (2002). Cornago explica que “el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él” (2011, 3). A partir de esta definición piensa en todo aquello que el actor transmite en su materialidad, en su estar presente junto al público, más allá de lo que diga o haga, y por eso propone pensarlo como testigo de sí mismo. Independientemente del papel que tenga o la acción que desempeñe, su cuerpo nos *confiesa* quién es él. Esto se vuelve aún más literal y radical en un caso como el de *Archivos*. No hace falta que la tía se explaye contando que es la tía, que tiene una determinada edad, que se expresa de tal modo. Basta el título de la obra y su presencia allí. Lo mismo pasa en todos los casos. O sea, más allá de aquello que cuentan los intérpretes con sus palabras y sus objetos (que también son testigos mudos de esa realidad de la que formaron parte), su presencia frente a los espectadores cuenta mucho acerca de lo que son sin necesidad de que ellos efectivamente lo cuenten.

4.

Quisiera señalar aquí sintéticamente algunos de los aspectos que me resultan más interesantes del proyecto *Archivos*. En primer lugar, el modo algo paradójico en que su búsqueda de la teatralidad *fuera* del teatro conduce a un re-descubrimiento particular de la teatralidad *dentro* del teatro. Me refiero a que, pese a su enfático interés en hurgar en *lo real* (entendiendo este término con todas las complejidades del caso), el trabajo de Vivi Tellas es cualquier cosa menos poco teatral. De hecho, en sus espectáculos el teatro no hace más que señalarse a sí mismo a cada momento. Esto se debe, en gran medida, a su contraste con todo aquello que no lo es. Estas personas “secuestradas” del fluir de la realidad cotidiana se encuentran ahora hablando ante un público de teatro, narrando episodios, mostrando fotos, bailando, yendo de aquí para allá según un guión claramente ensayado, causando risas, emociones... en fin, *actuando*. Pero no actuando como un actor, que *viste* el teatro como su traje habitual. Actuando como alguien a quien le han echado encima un vestido de otro que es demasiado chico, colorido, anticuado, infantil o largo para quien lo viste. Un vestido que, por el modo en que es llevado, no podemos dejar de mirar. Y entonces de pronto decimos “claro, el teatro es ese vestido demasiado colorido”. No hay dudas de que ésta es, ante todo, una investigación escénica.

EMISFÉRICA

Otro aspecto a destacar es cómo los *Archivos* muestran una tensión productiva entre biografía y autobiografía. Se habla de lo propio y en nombre propio, pero de acuerdo a la selección y disposición de otro. Impulsada por esta tensión, lo que aparece es una *escenificación de la mirada*. Se pone en escena aquello que alguien ha visto y ha considerado valioso para mostrar. Y éste es probablemente uno de los gestos políticos más potentes de esta experiencia (y de las prácticas documentales en general): llamar la atención sobre nuestro entorno, sobre nuestros semejantes, sobre nosotros y, sobre todo, sobre el hecho mismo de mirar. A lo largo de todos los espectáculos, lo que subyace, lo que aparece sin cesar como fuerza que mueve los hilos, es justamente la mirada y la intervención artística de la directora, que ha construido junto a los intérpretes este artefacto teatral de contacto humano.

Con su dramaturgia, Tellas consigue entramar situaciones y parlamentos con marcaciones firmes que, sin embargo, no atrapan a los intérpretes en un guión rígido ni sofocan su espontaneidad. Esta articulación se traduce, entre otras cosas, en ciertas líneas de coherencia temática que atraviesan cada una de las obras y que se superponen a aquella vinculación primera que llevó a la directora a reunir a cada grupo intérpretes. Una conexión que puede darse entre las historias de las distintas personas pero también entre los distintos recursos de la puesta en escena. Por ejemplo, el tema de la maternidad ronda en los relatos de las tres mujeres guía. La hipnosis es aludida en *Disc Jockey* desde distintas situaciones y elementos de la puesta. O Italia reaparece en forma de orígenes o canciones en los comentarios y las acciones escénicas de los tres protagonistas de *Escuela de conducción*. Estas operaciones que la directora realiza sobre aquello que le brindan los intérpretes se vinculan a algo que se aplica a todos los archivos, teatrales o no: lo que ellos nos dicen es aquello que les *hacemos decir*. Por supuesto que ellos tienen algo que contar, pero es la mirada del historiador, del periodista, del documentalista la que construye a partir de ellos un relato.



De arriba hacia abajo, Silvana Bondanza, María Irma

EMISFÉRICA

Cavanna y Micaela Pereira en *Mujeres Guía* de Vivi Tellas, estrenada en 2008 en el Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. Fotografía: Nicolás Goldberg. _

Estas biografías escénicas tienen a su vez un modo singular de conectar lo individual y lo social articulando lo personal, lo familiar y lo histórico. Por un lado, todos los *Archivos* dedican algún momento a inscribir al menos a un intérprete en una línea ancestral. Así, las palabras de uno de los filósofos presentan a sus abuelos paraguayos y nos hablan de los hijos que ellos tuvieron tras instalarse en Buenos Aires. Incluso podemos escuchar la música que todos disfrutaban juntos. Así también nos enteramos de que la posesión más preciada de uno de los rabinos es una Biblia que le entregó su madre, quien fuera su primer maestra de hebreo, y de que la misma le había sido enviada por su tía de Jerusalem. Desde las posiciones más cercanas a las más lejanas del árbol genealógico, múltiples personajes y tradiciones familiares desfilan por la escena. Y con ellos, todos los personajes y tradiciones correspondientes a las posiciones equivalentes en la genealogía de los espectadores. Podemos identificarnos con ese *venir de algún lado*. Y aquí radica otra paradoja que veo en estas obras, que es que los relatos más personales resultan ser, a la vez, la vía más directa a la universalización. Aunque a mí (espectador) no me pasó lo mismo que le pasó al otro (intérprete), de algún modo me veo reflejado en su forma de guardar ese recuerdo, de narrarlo, de sentirlo. Porque él es una *persona cualquiera*, como yo, que tiene experiencias, costumbres y un lenguaje particular, como yo. Tal vez parezca una exageración, pero creo que puede ser nada menos que la Cultura la que toma cuerpo ante nosotros en esos instantes. Por otro lado, esta conexión entre lo individual y lo social funciona de modo parecido para hacer tomar cuerpo a la Historia. El comienzo de una anécdota basta para disparar el viaje. El rabino rezando en un campo de concentración, el filósofo en su juventud llevando en colectivo una bolsa con bombas molotov para una acción de su agrupación maoísta, la mujer guía encontrando un disco escondido durante la dictadura por sus padres militantes de la izquierda peronista, los familiares judíos de la mamá y la tía partiendo hace siglos de España hacia Turquía. Todos ellos establecen los puentes para ese viaje histórico.

Por último, es importante marcar el componente fundamentalmente lúdico de toda esta experiencia. Lejos de toda solemnidad, un espíritu de diversión y un humor sutil impregna todas las obras. Los intérpretes parecen “jugar al teatro”: recrean situaciones, hacen juegos de roles, cuentan chistes, cantan aún si no saben cantar. Algunos espectáculos de hecho ponen en abismo esta idea y efectivamente representan algún fragmento de una obra teatral como si estuvieran jugando (aunque ellos, en el momento, tomen el juego con total seriedad). Los rabinos, por ejemplo, hacen *Cyrano de Bergerac*, para lo cual el mayor de ellos se pone unos graciosos anteojos con una gran nariz plástica. Las mujeres guía, por su parte, logran uno de los momentos de mayor intensidad escénica de toda la serie cuando representan el episodio en que Medea mata a sus hijos utilizando elementos de disfraz (de conejo, de Evita, de griega) y objetos que aparecieron

en momentos previos de la obra en el marco de sus historias personales (fig.3).

5.

Luego de compartir la intimidad de los relatos y de todo ese *juego* teatral, llega el momento del baile y la comida que antes mencionaba. Entiendo esta suerte de epílogo de la experiencia también como una puesta en abismo, esta vez de la invitación a un encuentro que los *Archivos* representan. En su texto dedicado a la estética relacional, Nicolas Bourriaud sostiene que “la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.” (Bourriaud 2008, 23). Con este momento final en el que se abre la posibilidad de que los espectadores hagan a los intérpretes las preguntas y comentarios que quieran y de que éstos hablen a su vez fuera ya de todo libreto, los *Archivos* terminan de delinear un modo de pensar ese mundo común y las relaciones dentro de él. Hay en ese mundo una revalorización de la mirada alrededor, una identificación con los otros como miembros de una misma comunidad, una necesidad de encontrarse.

¿Cuál es, para terminar, el modelo de archivo que los *Archivos* de Vivi Tellas nos presentan desde el teatro? A mi entender, se trata de archivo abierto, en permanente proceso de construcción, colectivo, con la mirada puesta tanto en el pasado como en el presente y, ante todo, vivo.

Pamela Brownell es Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Periodismo de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. Actualmente se encuentra desarrollando su investigación doctoral titulada “Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Experimentación escénica y nuevas formas de pensar el realismo”, para lo cual ha obtenido una beca del CONICET. Es docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, cátedra de Análisis y crítica del hecho teatral. También participa del área de Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación.

Notes

¹ En una entrevista realizada por Meret Kiderlen (2007), ella comentó que pensaba a *biodrama* en esos términos: como un concepto que se le había ocurrido a ella y ahora veía usado por todas partes.

² *Rabbi Rabino* se montó y estrenó en Nueva York en el marco del Coil Festival realizado en PS122.

³ Vivi Tellas escribe esto en la sección “Investigación” de su página web: www.archivotellas.com.ar. La misma referencia puede leerse en inglés en la

EMISFÉRICA

entrevista que le realizó Alan Pauls (2010) para el libro de Carol Martin titulado *Dramaturgy of the Real on the World Stage*.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. 2002. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

Cornago, Óscar. 2011. "Actuar 'de verdad'. El actor como testigo de sí mismo". *DDT. Documentos de Danza y Teatro*. Teatre Lliure, Barcelona. no. 14.

De Certeau, Michel. 1980. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana año III, no. 5, julio. <http://www.telondefondo.org>

Pauls, Alan. 2010. "Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas". En Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Tellas, Vivi. s/f. *Proyecto Archivos. Teatro documental*. Accesed 10 de marzo 2012. <http://www.archivotellas.com.ar>.