



La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro

Autor:

Sagaseta, Julia Elena

Revista

Telondefondo

2006, 2(3)



Artículo





La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro.

Julia Elena Sagasetta
(IUNA-Buenos Aires)

Cuestiones

En la escena argentina contemporánea, entre la variedad de propuestas que ofrece, han ido creciendo en los últimos años las que tratan un material biográfico o autobiográfico. Si bien el hecho no es nuevo¹, en el teatro actual aparecen asociadas a búsquedas experimentales o a indagaciones hiperrealistas, poniendo en cuestionamiento la premisa de ficción. Se busca el tratamiento escénico de historias de vidas reales (el ciclo Biodrama, el Proyecto *Cero Cinco*), se juega con lo autobiográfico (*Los mansos* de Alejandro Tantanián, el ciclo Teatro Documental de Vivi Tellas).

Los espectáculos se estructuran en un abanico de propuestas con mayor o menor peso ficcional. *La forma que se despliega* de Daniel Veronese, por ejemplo, del ciclo Biodrama² es pura ficción, sin ninguna referencia a una historia concreta de la realidad³; *Cozarinsky y su médico* (del ciclo Teatro Documental) es absolutamente autobiográfico e hiperrealista. En el medio, toda una paleta de cruces variados.

Sin embargo, es difícil pensar en teatro en una biografía o en una autobiografía que eluda algún elemento ficcional. ¿Acaso la escena no es ya una marca de ficción, de teatralidad, como señala Josette Féral⁴? ¿Se puede encontrar en teatro la tríada que señala Philippe Lejeune⁵: la coincidencia del autor, el narrador y el personaje? ¿Podemos decir, siguiendo a este autor, que es el nombre propio del autor, la firma, la señal de una realidad extratextual, la que manifiesta a la persona real? ¿Pero cuál es el

¹ Remito al estudio minucioso de Beatriz Trastoy en *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002.

² El ciclo Biodrama es una creación de la directora Vivi Tellas y se desarrolla, desde 2002, en la sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.

³ Daniel Veronese ha declarado en varias entrevistas que partió de un temor personal e imaginado (que algo le pasara a su hija) para crear una historia. La obra tendría, entonces, un punto de arranque autobiográfico.

⁴ Según la crítica canadiense, si se contempla un escenario vacío ya "tiene lugar una semiotización del espacio que hace que el espectador perciba la teatralización de la escena y la teatralidad del lugar". Josette Féral, *Acerca de la teatralidad*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)/Nueva Generación, 2003, p.92

⁵ Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Revista Anthropos Nº29, Barcelona, diciembre 1991.



nombre de autor en el teatro: ¿el del autor del texto, como se ha considerado tradicionalmente? ¿el del director, como se piensa en las propuestas contemporáneas⁶? En algunos casos han coincidido el autor del texto, el actor y el director (una manera de llevar la triada de Lejeune al teatro)⁷. Sin duda esto se ha dado en las performances de Spalding Gray y de Laurie Anderson⁸ en las que hablan de sus vidas, cuentan momentos de ellas, dan a conocer sus ideas, son los protagonistas del texto espectacular y los autores del mismo.

Autor

Si el nombre de autor en el texto espectacular es el director y la obra toma su vida o aspectos de la misma parece darse el juego autobiográfico, pero él pone esa vida en personajes que la mediatizan y entonces se acerca más a la novela autobiográfica y la marca de ficción crece.

Este proceso es el que usó Copi en *Una visita inoportuna*: un hombre está internado en un hospital gravemente enfermo de sida. Copi la escribió en las mismas circunstancias del personaje, pero cambió el nombre del protagonista y convirtió una historia dolorosa en una situación desopilante y carnavalesca. En *Una comedia bareback sobre el sida*, Diego Kogan toma una posición cercana a la de Copi. El título de la obra ya señala el tono: cruzar la enfermedad y la risa. Kogan ha partido de su situación vital (es enfermo de sida) y ha decidido mostrarla desde el humor. Hay fuertes elementos autobiográficos, pero están traspasados a una ficción que ha escrito Patricia Zangaro.

En *Los mansos*, Alejandro Tantanian ha realizado una trayectoria más compleja. La base de la obra es *El idiota* de Fedor Dostoievsky. De allí toma los tres personajes y varias situaciones pero en los diálogos cruza esa historia con muchos datos que proceden de la vida de Dostoievsky y de su propia vida. En un fragmento del espectáculo los actores dejan los personajes, enfrentan al público y empiezan a hablar de sí mismos. Sin embargo, lo que puede verse como *teatro de presentación* no lo es

⁶ En las puestas más renovadoras el director hace su escritura escénica, su creación con todos los lenguajes, verbales y no verbales. Para esta concepción debemos remitirnos a Artaud y en pensar en Grotowski, Kantor y todos los grandes directores del siglo XX.

⁷ En la escena argentina contemporánea es muy frecuente que coincidan autor del texto y director. La preeminencia está en el director que escribe un texto para su propuesta escénica.

⁸ Ver Trastoy op. cit. y Roselee Goldberg, *Performance. Live art since 1960*, New York, Harry N. Abrams, 1998.



totalmente. La ficción se filtra. Hay hechos reales que narran (los lugares de nacimiento, algunos aspectos de la niñez) pero ciertas anécdotas pertenecen a la vida de Tantanian, no a la de ellos. ¿Dónde está el teatro autobiográfico aquí? Los actores, presentándose con sus propios nombres y con detalles de sus vidas se convierten, por momentos, en personajes de la vida del director. En otras secuencias ciertos datos de Tantanian se cruzan con aspectos de la vida de Dostoievsky. El director (el autor, el que firma) se ha preocupado por develar los elementos reales y ficcionales de la obra: en una puesta de fuerte cruce interartístico la obra se expande a una muestra fotográfica de los ensayos, a un objeto que el espectador puede adquirir (una caja que incluye dibujos, textos, fotos, transparencias) y en el que hay mucha información sobre el espectáculo y finalmente se puede acceder a un blog que da cuenta de todo el proceso de producción artística.

Pacto autobiográfico

Lejeune suele ser tajante en sus afirmaciones. El pacto autobiográfico asegura la referencialidad, la relación con un real. "Si el nombre del personaje es igual al nombre del autor este hecho excluye la posibilidad de ficción"⁹. En *Los rubios*, la película de Albertina Carri, protagonista y autora coinciden en el nombre. La voz en *off* (la narradora) también es la misma. Distintos letreros a lo largo de la película ratifican la historia de vida. Carri aparece dirigiendo el equipo de filmación, hablando, comentando episodios con sus compañeros. Sin embargo, en muchas secuencias Carri se convierte en personaje y es interpretado por la actriz Analía Couceyro. En otras, el terrible mundo de los adultos se transforma en el universo *naif* de los *play movil* y deviene el agenciamiento de un ámbito feliz de la infancia. Albertina quiere reencontrar el poco tiempo que vivió con sus padres antes de que secuestraran a éstos y los convirtieran en desaparecidos. Es una vuelta al pasado, al mundo de los padres (recreado en las entrevistas a amigos y familiares), a lugares reconfortantes (el campo) y terribles (el lugar de detención de sus padres). Esa vuelta a veces la hace Albertina, a veces Analía (y la directora da indicaciones a la actriz sobre cómo realizar el personaje). El relato de la desaparición de los padres se duplica y se presenta desde

⁹ Ph. Lejeune, op. cit. p.54



el testimonio directo (lo real explicitado) y desde lo ficcional. Aparece en las palabras de la vecina delatora (y en la situación hiperrealista es Albertina quien dialoga) y en el ámbito ingenuo de los *playmobil* en el que se hace siniestro (una pareja es secuestrada por un plato volador, mientras tres muñequitos, tres niñas, caminan solas). En otra secuencia, las figuras duplicadas de realidad y ficción se unen para repetir la acción: las dos se sacan sangre en Antropología Forense. La narradora, Albertina, justifica en otro momento la necesidad de apartarse del testimonio directo: le resulta imprescindible “ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar hechos lacerantes”. A pesar del postulado de Lejeune, *Los rubios* no deja de ser una película autobiográfica.

Autobiografías

Paul de Man es más cauto en sus apreciaciones. La autobiografía “parece depender de hechos reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción”¹⁰, parece pertenecer a un modo de referencialidad más simple. Y también parece que la distinción entre ambas es indecidible. Para Paul de Man la autobiografía es una figura de lectura.

¿La autobiografía en teatro es menos ambivalente que la ficción, su referencialidad es más simple? El teatro es arte vivo, presencia y también es cruce de muchos lenguajes artísticos. Pueden multiplicarse los discursos. ¿Se puede eludir así a lo ficcional? Y si no se lo elude ¿se rompe lo autobiográfico? Es muy certera la apreciación de Paul de Man: ficción y realidad autobiográfica resultan indecidibles.

En *Los 8 de julio* del ciclo Biodrama, obra dirigida por Beatriz Catani y Mariano Pensotti, los espectadores se iban acomodando mientras se pasaba un video: eran entrevistas en Plaza de Mayo a distintas personas que tenían en común el día de nacimiento, ocho de julio. Cuando comenzaba la obra aparecía en escena un actor y se presentaba. Decía su nombre y sus dos profesiones, médico psiquiatra y actor, y contaba su vida a través de ellas. El relato era real pero, aunque fuera autobiográfico, el actor desplegaba sus recursos (tonos de voz, desplazamiento escénico, seguridad en

¹⁰ Paul de Man, *La autobiografía como desfiguración*, en Revista *Anthropos* N°29, Barcelona, diciembre 1991, p. 113.



el oficio y en el conocimiento del lugar). En medio del relato entraba una mujer. Menos decidida, contaba que venía en lugar de su marido, un aviador civil en vuelo en ese momento. Empezaba entonces a relatar su vida como docente y ama de casa. Los ¿personajes? mencionaban a un tercero que no iba a poder estar porque se había mudado a otra ciudad y un video mostraba la vida de una profesora de Bellas Artes. Sobre el final del espectáculo sonaba un teléfono y la profesora se comunicaba desde su provincia con los otros dos y abría la comunicación con el público.

¿Cuánta realidad y cuánta ficción encerraba el espectáculo para el espectador? El actor, Alfredo Martín, es conocido en el ámbito del teatro independiente y es también cierta su profesión de médico. ¿El aviador no iba a ninguna función? ¿Cuál era el pacto que establecía el espectador con la propuesta? Aceptaba la realidad como le era presentada (tanto en las acciones como en los videos) pero seguía los relatos sin plantearse el grado de verosimilitud. Asistía a una representación y eso contaminaba de ficción el mundo presentado en escena.

En otro espectáculo del mismo ciclo, *Barrocos retratos de una papa*, dirigido por Analía Couceyro, se tomó como material dramático la vida de la pintora Mildred Burton. El relato de vida aparecía ficcionalizado en las diferentes secuencias. En la última se proyectaba un video y allí aparecía, en primer plano, la artista. Comentaba la representación, se dirigía a los actores, juzgaba su labor, se dirigía al público. Es decir, lo que se había manifestado hasta entonces como teatro biográfico se hacía autobiográfico. Y ello se completaba, para los espectadores, en el pasillo de salida, transformado en un lugar de exposición de obras de Burton.

El ciclo Teatro documental¹¹ fue ideado por Vivi Tellas en 2003 e iniciado con un espectáculo denominado *Mi mamá y mi tía*. Actuaban (¿corresponde hablar de actuación?) o bien lo realizaban, la madre y la tía reales de la directora. Ésta llevaba así el teatro biográfico sobre el que estaba experimentando en Biodrama, a un límite en que se mezclaban lo biográfico y lo autobiográfico y se trabajaba desde el hiperrealismo. La madre y la tía revisaban sus vidas, los objetos escénicos les pertenecían, recordaban algún paso por la interpretación teatral y entonces actuaban un fragmento de una obra de Florencio Sánchez. ¿Se revisaba una biografía como en el caso de *Barrocos retratos de una papa*? Sin embargo el título tenía dos pronombres

¹¹ La denominación aparece en un artículo de Alan Pauls en el que hace una revisión del ciclo, en el suplemento Radar del diario *Página 12* del 23 de marzo de 2006.



poseivos de primera persona que resultaban la firma del espectáculo. Había, por lo tanto, una indagación en la historia familiar de la directora.

El segundo espectáculo del ciclo, *Tres filósofos con bigotes* (que sigue en cartel) pone otra vez en cuestión el tema de la biografía y la autobiografía en el teatro. Los intérpretes son tres profesores universitarios de filosofía y como tales se presentan ante el público, hablan de su labor, discuten cuestiones de su profesión, desarrollan conceptos de una manera didáctica y no convencional, recuerdan anécdotas de sus etapas de estudiantes o de su trayectoria docente. El espectáculo, sin duda, son ellos, trata únicamente de ellos. Pero hay una dirección que figura en el programa (Vivi Tellas) y el espectáculo cuenta con una cuota de improvisación dentro de un armado de acciones. Los objetos, la escenografía mínima señalan una mirada teatral que organiza. Ciertos juegos escénicos, ciertos ritornellos (la arquería, por ejemplo) hablan de un guión.

Lo que ocurre en *Tres filósofos con bigotes* tiene algún punto de contacto con la organización de los espectáculos de la comedia del arte. Como en aquella, los intérpretes tienen un guión de acciones que organizó la directora y que siguen bastante fielmente. Improvisan en los diálogos pero, después de un año de funciones, ya cuentan con una serie de planteamientos, réplicas, anécdotas, referencias que pueden ubicar en uno u otro lugar, cambiar en las distintas funciones (como los *lazzi* con los que contaban los cómicos del arte). Como en la *comedia del arte*, podemos decir que es un "cauteloso improvisar".

La propuesta incluye al público prolongando la representación hacia una zona de cotidianidad: los intérpretes invitan a los espectadores primero a bailar con ellos, luego a beber y comer para participar con total libertad de una charla personal. Todo esto se realiza en el espacio de la representación, se ocupa el espacio del espectador y el escénico. El teatro deviene realidad y en las conversaciones se pueden develar los mecanismos ficcionales.

El tercer espectáculo del ciclo ha sido *Cozarinsky y su médico*. Otra vez la propuesta hiperrealista de Vivi Tellas convoca a dos personas, el escritor y cineasta Edgardo Cozarinsky y el doctor Alejo Florín, su médico por muchos años y su amigo, para que se presenten desde una intimidad de antiguo conocimiento, hablen del largo recorrido vital que han transitado juntos, de sus intereses, sus inquietudes; y también



para que presenten, en las situaciones que juegan, sus personalidades diferentes, a veces contrapuestas.

Cozarinsky y Florin recuerdan la mutua fascinación por el cine, el descubrimiento de Bergman, los contactos con escritores de Sur en los 60, con la vanguardia del Di Tella. Pero no se quedan en la nostalgia, recuerdan el pasado y vuelven al presente, discuten (con más énfasis en verborrágico y vital Cozarinsky, con más cautela el médico). Ven un fragmento de una película de Bergman, recuerdan las primeras de Cozarinsky, no se privan de divertirse con cortos caseros familiares, por momentos actúan personajes, se disfrazan. En un secuencia se instalan los roles de médico y paciente: el doctor Florin revisa a Cozarinsky (a quien trató en momentos de salud muy difíciles) y la revisión médica que se hace es real. Otra vez aparece la duda ¿lo es verdaderamente aunque las acciones sean verdaderas? ¿No se está haciendo en un recinto escénico y ante público? ¿Y eso no ficcionaliza el hecho?¹².

La carga autorreferencial, autobiográfica es bien clara. El espectador asiste al encuentro de dos amigos. Pero otra vez y aunque la experiencia quiera expandir los límites del teatro, tensarlo hasta introducirlo en la vida, el teatro vuelve a aparecer como estructura contenedora. Ese encuentro se repite todas las semanas durante varios meses, esas charlas se hacen públicas ante espectadores que pagan una entrada para verlos y escucharlos. Inevitablemente el juego y la repetición se imponen y vienen a negar la pretensión de vida y autobiografía en sentido total en escena.

Biografía

Como señala Beatriz Trastoy, las convenciones literarias y culturales imponen un condicionamiento por el cual todo relato es, en última instancia, una construcción ficcional. Ya hemos visto cómo, en el teatro, cuando se pretende romper ese carácter con fuertes marcas hiperrealistas, el espacio escénico y sus convenciones introduce la ficcionalidad. En el caso del teatro biográfico esos elementos crecen.

Se produce algo similar al cruce de géneros al que hace referencia Trastoy en la obra citada: novela biográfica, novela no ficcional, ficción autobiográfica, autobiografía

¹² Esta es una de las problemáticas del arte vivo. ¿Es verdad o es arte y ficción? En una secuencia de la performance *El matadero* de Emilio García Webhi a dos intérpretes (uno es el propio Webhi) les extraen



ficcional. En la biografía el pacto no es tan claro como en la autobiografía. En todo caso es el pacto de lectura por el que el lector acepta que lo que se le presenta es la vida (o fragmentos de ella) de una figura determinada. En el caso de figuras no conocidas o poco conocidas los paratextos resultan una fuente de información imprescindible para que ese pacto con la biografía o el teatro biográfico se cumpla y no se lea o vea simplemente una ficción. Estos paratextos también pueden ser importantes para una obra autobiográfica planteada como novela autobiográfica. Tal es el caso de *Una visita inoportuna* de Copi, que puede leerse como ficción sin una información previa.

En el ciclo Biodrama Javier Daulte estrenó *Nunca estuviste tan adorable*¹³. Daulte tomó como material dramático a su propia familia: su abuela y su madre son las protagonistas de la historia escénica. Es decir, parte de elementos claramente autobiográficos pero los distancia y los convierte en una novela biográfica o más bien en una eficaz ficción escénica. Daulte trabajó con el naturalismo, adecuado para el tratamiento de los personajes¹⁴, apartándose de ciertos procedimientos (como los de la *sit com*) que venía utilizando en las últimas obras. La historia familiar se hace una ficción autónoma en la hábil traslación escénica de un miembro del grupo y son los paratextos los que proporcionan los datos del origen.

Otras dos obras del ciclo, *Temperley*, con dramaturgia de Alejandro Tantanian y Luciano Suardi y dirección de Luciano Suardi y *El aire alrededor* de Mariana Obersztern toman como base las historias de vida de personas no conocidas, "vidas comunes" que no lo parecen tanto cuando la mirada artística se posa sobre ellas.

La vida de la protagonista de *Temperley* está llena de avatares dramáticos y también de momentos felices. La mujer ha quedado sola, su marido ha muerto y ha perdido a su hijo, nuera, nietos en un accidente. Amparo, así se llama, ha venido joven de España al estallar la guerra civil y aquí ha encauzado su vida. Ahora la acción dramática le hace vivir su mundo interno. Pasa de los momentos de soledad a los *raccontos* con las situaciones familiares felices. Pero la historia se explaya de lo

sangre. Quien lo hace es un enfermero contratado para la ocasión. El hecho es absolutamente real pero la extracción no tiene una razón por fuera de la de la ficción de la performance.

¹³ Ha sido uno de los espectáculos más exitosos del ciclo. Cumplida su temporada pasó a otro teatro del Complejo Teatral de Buenos Aires y ahora sigue en una sala del teatro comercial.

¹⁴ En la historia aparecen su abuela joven, una figura dominante de entorno familiar, su madre adolescente, su abuelo, su padre como pretendiente de su madre. Sin duda el realismo de los personajes y de las situaciones trabajadas con oficio tanto en los diálogos como en la dirección así como las actuaciones muy efectivas le aseguró su éxito de público.



individual a lo general y esa vida y su entorno aparecen enmarcados en los hechos sociales.

No es sólo la estructura de la obra, quebrada, fracturada, la que escapa de la biografía. Cabe preguntarse cuánto se ha ficcionalizado la historia real (el subtítulo de la obra es "Sobre la vida de T.C." pero el nombre la protagonista, Amparo, no responde a ninguna de esas iniciales), cuánto esa vida ha sido el disparador de una narración escénica plena de acontecimientos. Se ha construido, entonces, una novela biográfica en la que la realidad social y en parte individual se cruzan con la imaginación y los intereses teatrales de los autores.

En *El aire alrededor*, Mariana Obersztern se ha ceñido más a la historia de una maestra rural que ha conocido. Los hechos de una vida simple, sin grandes acontecimientos, le permite hacer resaltar el mundo campesino en el que se desarrolla y lo hace con minuciosidad: la vivienda, los trabajos de ella y su marido, el paisaje, las diversiones. Y como un protagonista tan importante como las circunstancias vitales, aparece el habla que se acopla como una cadencia a los cuerpos, el espacio, los objetos. Sin embargo, Obersztern no se ajusta al realismo. Por momentos las situaciones son hiperrealistas, por momentos se cruzan con búsquedas estéticas (como la escenografía realizada por dos artistas plásticos, Silvana Lacarra y Daniel Juglar), con fragmentaciones y síntesis del relato. La propuesta de Obersztern se ajusta más a una biografía teatral, un relato de vida transformado en situación dramática.

Mariana Chaud, la autora de la última producción de Biodrama, *Budín inglés*¹⁵, parte de la realidad y la transforma de modo que sólo prevalece en el espectáculo la ficción. En el programa de mano destaca esto. Después de referirse a las personas que entrevistó para armar la obra, señala:

Queremos agradecerles a ellos el enorme esfuerzo que han hecho para pensar sobre sus vidas como lectores, recordar, reflexionar y participarnos a nosotros sus mundos; pero también aclarar que los textos producidos por ellos en las entrevistas han sido utilizados para crear una ficción y para eso fueron deliberadamente sacados de contexto. Además los vínculos que aparecen en la obra son ficticios, la situación es ficcional y los personajes que llevan sus nombres son una creación de los actores y no intentan parecerse a las personas mismas.

¹⁵ Se estrenó el 7 de abril de 2006



El tema de la obra es la lectura y los lectores. Hay cuatro personajes que miran el mundo, reflexionan, toman posiciones, se relacionan a través de los libros que conocen¹⁶. No pierden el control de la realidad (no son Don Quijote o Madame Bovary) pero todo pasa por esos libros que siempre tienen entre manos en tanto discuten, se pelean, se separan, concilian y se reconcilian. El espacio también está lleno de libros que los personajes desplazan y hacen aparecer por todos lados.

Para la producción del espectáculo, Mariana Chaud partió de hechos reales, las ya citadas entrevistas a varias personas. Esos amantes lectores fueron el aporte con el que construyó la ficción conservando de ellos (es decir, manteniendo como elemento de realidad) la pasión por la lectura, la mención de libros y los nombres.

¿Seguimos hablando de teatro biográfico? Sólo en el caso en que admitamos que puede estar constituido por experiencias vitales que el autor del texto espectacular va a cruzar con su imaginario y transformar de acuerdo al mismo. En *Budín inglés* esas experiencias están más en el genotexto que en el propio espectáculo.

En el ciclo *Cero Cinco* creado y curado por Rubén Szuchmacher en 2005 se planteó tomar algunas figuras históricas que tenían en común haber nacido o muerto en un año 05. Se trataba de experimentar escénicamente con el relato de esas vidas y en esas búsquedas estéticas también estaba el hecho de que algunos directores cambiaban el lugar que habitualmente ocupaban en el trabajo escénico. Así Gonzalo Córdoba (iluminador) dirigió *El límite de Schiller*, Rita Cosentino (regisseur) dirigió *Mobilis in Mobili* (sobre la muerte de Julio Verne), Jorge Ferrari (escenógrafo) puso en escena *Christian Dior et moi*, Horacio Banega (escritor, filósofo y también director) puso *Las palabras de Sartre*.

La idea de hacer este teatro de tinte biográfico desde enfoques diferentes tenía que ver, como declaró Szuchmacher, con la idea de "fomentar la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales en Elkafka"¹⁷.

Como hemos visto en los espectáculos recorridos de teatro biográfico, ficción y realidad siempre se mezclan. En este ciclo, al trabajar con personajes históricos, hubo,

¹⁶ Hay un quinto personaje que no lee, ni ha tenido nunca el hábito y aparece simpático pero débil y un poco ridículo.

¹⁷ En *Clarín*, 10 de noviembre de 2005. Elkafka es la sala independiente que tiene Szuchmacher junto a Luciano Cáceres. En esta curaduría de Szuchmacher estaba también la idea de crear gestión cultural en el teatro independiente.



de parte de los directores mucha investigación pero los datos obtenidos dispararon muchas veces fuertes elementos ficcionales. *Cané*, por ejemplo, fue dirigido por Luciano Cáceres quien partió del conocimiento general de la figura a trabajar, su libro *Juvenilia* y su relación con el Colegio Nacional de Buenos Aires. Para comenzar la investigación y el proceso de producción del espectáculo, convocó para la dramaturgia a Leandro Halperín y para el tratamiento sonoro a Gabriel Barredo, dos ex alumnos de la institución. La relación estudiantil Cané/Nacional Buenos Aires se intensificaba (y también los recuerdos biográficos de Cané y de los otros ex alumnos participantes) y resultaba un elemento básico pero al mismo tiempo la investigación iba haciendo surgir otros aspectos del personaje, particularmente el político. La ficción hacía entrar a un Cané resucitado en una organización clandestina de ex alumnos y lo llevaba a una sesión de psicoanálisis. En la puesta, los elementos sonoros, las luces y particularmente la actuación protagónica, intensificaban la ruptura de límites entre ficción y realidad.

En *Quiero estar sola*, el director Luciano Suardi tomó la figura de Greta Garbo a partir de su retiro del mundo de Hollywood y su elección de una vida en soledad¹⁸. La obra se estructuró como un monólogo, escrito por Diego Manso, a través del cual Garbo recorría su vida y convocaba diferentes personas. Era una propuesta en la que más allá de la fractura y fragmentación así como de los hallazgos escénicos en el tratamientos espacial y lumínico, los elementos biográficos se respetaron. Las figuras que aparecían, personajes de distintos momentos de su vida, no interactuaban con ella. Sosteniendo su soledad sólo repetían sus palabras.

En *Christian Dior et moi* Jorge Ferrari hizo la dramaturgia y la dirección. Su procedencia de la escenografía lo llevó a trabajar cuidadosamente el espacio en el que se reproducía, sintetizándolo, el lujo de los salones de la *maison* Dior en su época de esplendor. Ferrari se propuso "un contrapunto entre la palabra y la imagen" en un espectáculo que estuviera "a mitad de camino entre la instalación, el audiovisual, la

¹⁸ Luciano Suardi ha contado la génesis de la obra: "Comencé la investigación sobre la Garbo en la biblioteca de Princeton, donde fui invitado por el McCarter Theatre a un retiro de dramaturgos y directores. En una biografía encontré una frase suya: "Si algo me pasara durante este fin de semana, nadie se enteraría. Mi mucama no viene durante el fin de semana." Me conmovió cómo ella, la "divina" podía morir tan sola, como tantos estuvimos tan solos durante un fin de semana." En Ana Durán, "De la Garbo a Julio Verne" en *Clarín*, 10 de noviembre de 2005.



biografía, la obra de teatro¹⁹ sin que ninguno de estos límites fuera definitivo ni definitorio.

En esa propuesta, el teatro biográfico se cruza con la interrelación artística haciéndose teatro performático. Se respetaron los elementos de la realidad y entraron, como tales, a formar parte del proceso teatral. Se ficcionalizaron en la escena, en el juego de los lenguajes (plásticos, luz, sonido, actuación) pero se respetó el relato de los acontecimientos vitales. En el monólogo, Dior recorría su vida y su época, paseaba por la *maison* (metonímicamente señalada por la gran araña y unas refinadas sillas de época), se encontraba con una modelo que lucía uno de sus famosos vestidos de fiesta. Proponía un ángulo de acercamiento a un momento histórico.

Colofón

Muchas veces los teatristas buscan tensar los límites del teatro. En sus búsquedas expresivas pueden sobrepasar las marcas concebidas habitualmente como teatrales y cruzar el hecho escénico con otras artes. Es lo que ocurre con la performance o la instalación teatral. Desde luego experimentan y hacen crecer otra forma de teatralidad.

Otra manera de desarticular lo conocido es intentar disminuir el contenido ficcional. Incluir el teatro en la vida. Es lo que ocurre con los espectáculos que hemos tratado más arriba. Como hemos visto, parece imposible escapar a la ficción. Su propia entidad de arte vivo hace del teatro una forma artística que puede tender a reproducir la realidad y a intentar convencer de esa verosimilitud (toda la cuestión de la cuarta pared entra en juego aquí). Pero al mismo tiempo la teatralidad no puede dejar de aparecer y la ficción surge en su entidad de tal. Y los juegos y experimentaciones con todo esto no hacen más que enriquecer sus posibilidades.

¹⁹ Declaraciones en material de prensa (Simkin y Franco)

