El precio de un brazo derecho (2000) de Vivi Tellas: *antecedente* fundamental delProyectoBiodrama[1]

Pamela Brownell(Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis de una puesta en escena que nos permite asomarnos al momento inmediatamente previo al auge de las prácticas documentales en el teatro argentino del siglo XXI. Se trata de *El precio de un brazo derecho*(2000) de Vivi Tellas, obra especialmente recordada por incluir la presencia de un albañil "real" trabajando en el escenario, pero en la que pueden identificarse a su vez muchos otros rasgos que serán centrales para el desarrollo del Proyecto Biodrama de Tellas, que comenzaría a gestarse muy poco después, y también (en parte, consecuentemente) para otras manifestaciones de las búsquedas biográfico-documentales que comenzaron a proliferar desde entonces. Entre ellos, la inclusión de monólogos con un fuerte componente biográfico basados en la experiencia personal de les intérpretes, la utilización en escena de objetos *ya-hechos*, encontrados, y la realización de acciones concretas que se autoseñalan en su *estar haciéndose*en el presente de la escena, como lo es en este caso la construcción en vivo de parte de la escenografía. Por otra parte, buscaremos señalar algunas constantes en el tono y el modo de presentar la información propios de la dramaturgia de Tellas y nos detendremos especialmente en el vínculo entre las temáticas que aborda la obra y el contexto de crisis social, económica y política que desembocaría en la crisis del 2001. Si bien aquí nos centraremos específicamente en pensar esta obra como antecedente fundamental del Proyecto Biodrama (referente indiscutido del llamado *nuevo teatro documental*en la región), estas reflexiones nos pueden permitir comprender mejor algunas claves de las posibilidades creativas que las prácticas biográfico-documentales abrieron para el teatro en un contexto de profundo cuestionamiento de la representación tanto artística como política.

PALABRAS CLAVE

teatro documental, biodrama, precariedad, neoliberalismo, Vivi Tellas

ABSTRACT

This paper presents an analysis of a play that allows us to look back at the moment immediately preceding the outbreak of documentary practices in the Argentine theater of the XXI century. It is *El precio de un brazo derecho*(2000) by Vivi Tellas, a work especially remembered for including the presence of a "real" builder working on stage, but in which we can also identify many other features that will be central to the development of Tellas's Biodrama Project, which was born very soon afterwards. These features will be consistently found as well (in part, consequently) in other manifestations of the biographical-documentary searches that began to proliferate since then. Some of them are the inclusion of monologues with a strong biographical component based on the performers' personal experience, the use of *ready-made*,found objects on stage, and the execution of concrete actions that explicitly show themselves as being carried out in the present of the performance, such as the live construction of part of its scenography. The article will also seek to highlight some constants in the tone and the way of presenting information that are specific to Tellas' dramaturgy and to establish a connection between the topics that the play addresses and the local context of social, economic and political crisis that led to the crisis of 2001. Therefore, althought the focus here we be specifically on thinking about this work as a fundamental antecedent of the Biodrama Project (an undisputed reference to the so-called *new documentary theater*in the region), these reflections can allow us to better understand some of the keys to the creative possibilities that biographical-documentary practices opened to theater in a context of profound questioning of both artistic and political representation.

KEYWORDS

documentary theater, biodrama, precariousness, neoliberalism, Vivi Tellas

Introducción

El auge de las prácticas documentales en la escena teatral argentina de los primeros años dos mil puede vincularse a factores múltiples y genealogías diversas. Sin embargo, hay en ese paisaje una referencia que resulta insoslayable: la de Vivi Tellas y su Proyecto Biodrama, un programa de trabajo biográfico-documental con distintas etapas y manifestaciones centrado en la exploración escénica de *la vida de las personas* (cfr. Tellas, 2017; Brownell, 2021) que tuvo un gran impacto catalizador del llamado *teatro de lo real*en nuestra escena. En un intento por identificar los modos en que funcionó esa potencia catalizadora, en mi investigación del proyecto propuse pensar que, por un lado, desde su primera manifestación como ciclo curatorial en el Teatro Sarmiento (Ciclo Biodrama, 2001-2009), este sirvió como un *marco de trabajo*que dio impulso de un modo material y concreto a la proliferación de las indagaciones biográfico-documentales y que también se constituyó como un *marco de inteligibilidad*que sirvió para encausar y promover inquietudes en esta línea por parte de artistas dentro y fuera del marco del ciclo. Por otro, desde su proyecto de dirección (iniciado en 2003 con *Mi mamá y mi tía y* aún en desarrollo), ofreció un modelo particular de cruzar lo biográfico y lo documental a partir del trabajo con intérpretes no profesionales y sus archivos personales en escena, llevando adelante a partir de ello una investigación metateatral.

El Proyecto Biodrama –expresión que nombra de modo integral el trabajo biográfico-documental de Tellas en todas variantes, buscando sortear las ambigüedades que la difusión del término *biodrama* acarrea– se inició en oficialmente 2001, con la presentación del ciclo del Sarmiento. Sin embargo, un estudio de la trayectoria previa de esta artista revela que el mismo tiene fuertes vínculos con intereses que Tellas mostró desde los inicios de su carrera como directora, curadora y performer y, sobre todo, que puede detectarse un momento particular en el que la experiencia surgida de ese recorrido comienza a precipitarse y convertirse en la amalgama específica de búsquedas artísticas que darían lugar al proyecto por el que hoy es más conocida. Ese punto de condensación específico es la obra *El precio de un brazo derecho* (2000); una puesta en escena que, pese a su importancia fundacional respecto del trabajo documental de Tellas, ha sido aún poco estudiada.

En este artículo me propongo, entonces, poner el foco en este antecedente clave de Biodrama, aprovechándolo también como una oportunidad para asomarnos a esa escena local aún no habituada a prácticas que una década después estarían en plena ebullición. Para situarnos en ese momento, antes de que todo sucediera, quisiera comenzar presentando dos fragmentos de entrevistas realizadas a Tellas en el contexto del estreno de *El precio de un brazo derecho* en las que ella comenta que intuye que siempre le está interesando lo mismo, aunque *todavía no sabe bien qué es*.

> *[Periodista:] De alguna manera, tu obra se podría relacionar con la idea de que el artista tiene una sola cosa que decir, y que toda su vida está consagrada a descubrirlo y, una vez descubierto, a perfeccionarlo.*
>
> *[Vivi Tellas:] Cada nuevo trabajo artístico lo encaro de forma muy distinta, hasta que en el desarrollo empiezo a sospechar que estoy haciendo siempre la misma obra. Sí, creo que la experiencia como artista tiene mucho que ver con que todo el tiempo me esté interesando lo mismo, aunque todavía no sé qué es (en Ramos, 2000, p. 63).*
>
> *Ensayo, y después voy a ver una obra de otro, por ejemplo, y me da la impresión de que lo que yo hago no es teatro. Me cansa ver la ropa, los cambios de vestuario, toda esa "teatralidad" convencional. Me parece que todo está de más. Lo que yo busco en mi obra es algo absolutamente medular; por ahí es algo pasajero: no sé cómo voy a quedar después de hacer esta obra (Tellas en Nale, 2000, p.39).*

Ambas declaraciones me parecen particularmente valiosas por el modo en que reflejan que *algo* estaba comenzando allí. Con esta puesta, Tellas inicia un

camino de indagación sobre las posibilidades documentales del teatro. Camino que desembocará en Biodrama. Pero entonces todo estaba por suceder (aun si ya estaba de algún modo sucediendo, sin haber sido todavía descubierto). En principio, lo que aparece en esos dichos de Tellas es una fuerte intención de alejarse de todo lo que percibe como la teatralidad *convencional*. En ese momento pensaba que tal vez sería un estado pasajero. Evidentemente, no lo fue.

El precio de un brazo derecho, estrenada el 7 de octubre de 2000 en el Teatro Babilonia [2], se subtitulaba "Una investigación sobre el trabajo" y surgió del interés de la directora por explorar el tema laboral. A partir de este interés, se inició un proceso, precisamente, de *investigación*junto a los actores y a su equipo, en una modalidad de trabajo que se replicará luego en su trabajo de dirección en el marco de Biodrama. En cuanto a la elección del tema del trabajo, como analizaremos, resulta significativo contextualizar esta puesta en el proceso socioeconómico que desembocó en la crisis argentina de 2001. En este marco, la puesta ponía el foco en la creciente precarización laboral evidenciada tanto en el terreno local como global. En las circunstancias que atraviesa actualmente nuestro país, resulta especialmente relevante volver a mirar aquel contexto y reflexionar sobre cómo el teatro buscaba relacionarse con el.

Ambientada en una obra en construcción, la pieza se estructura en escenas o cuadros, en los que se articulan algunos pasajes de una rudimentaria trama –que muestra a tres compañeros de trabajo en distintas situaciones cotidianas con algún grado de conflictividad– con fragmentos en los que los actores (María Merlino, Claudio Quinteros y Susana Pampín) hablan de su experiencia personal como trabajadores y presentan extractos de leyes laborales o noticias que apuntan a las condiciones laborales en el país, con un foco particular en la situación de los migrantes (situación especialmente precaria) y en los datos que apuntan a que las vidas humanas tienen un valor monetario en el mercado.

Una característica particular que muchos críticos pusieron en primer lugar en su momento –y por la cual *El precio…*es casi exclusivamente recordada en la actualidad– es que en el fondo de la recreada obra en construcción había un albañil "de verdad" [3] que iba haciendo el revestimiento de un piso durante su desarrollo. Vista desde hoy, esta presencia sigue resultando una elección significativa de la puesta, aunque aparece como un elemento más dentro de una puesta que tiene una gran cantidad de elementos interesantes para analizar, pero el hecho de que para muchas miradas críticas esto haya aparecido tan en primer plano nos ayuda a dimensionar lo que representaba en el contexto de ese momento y hasta qué punto resultaba una innovación respecto del horizonte de expectativa del momento.

Es decir que, al tiempo que llevaba adelante esa "investigación sobre el mundo del trabajo" que estaba declaradamente en el centro de la propuesta de *El precio...*, Tellas también investigaba las distintas posibilidades del teatro y los (nuevos) modos en los que podía relacionarse con su entorno[4]. Veamos cuáles fueron algunas claves de esta indagación.

Los inicios de una investigación documental

A partir de esta puesta, entonces, el trabajo de dirección de Tellas se vuelca a pensar si es posible hacer documental en teatro. Al encarar esta investigación, no retoma experiencias anteriores de *teatro documental*. De hecho, explícitamente las desconoce al sostener que en ese momento "acuña la categoría Teatro Documental", como lo hacía en un apartado de la página web archivotellas.com.ar que creó para el Proyecto Archivos (Tellas, [2007]), fase inicial de su trabajo dirección con intérpretes no profesionales, que luego pasó a llamar también Biodrama. Aunque esta afirmación no sea históricamente correcta [5], sí es auténtica respecto de su actitud ante su propia experimentación escénica. La siguiente entrevista da cuenta de ello:

> *–[V.T.:]"El precio de un brazo derecho" está bombardeando lo teatral. Estoy tratando de no hacer teatro haciendo teatro. Una de las cosas que más me gusta del público es que se vaya, después de ver mi obra, diciendo que eso no es teatro. A partir de esta premisa, entonces empezamos a pensar qué es.*
>
> *–Entonces ¿qué es?*
>
> *–[V.T.:] En esta obra intento hacer un documental. Pero es muy complicado, porque no sé cómo es un documental en teatro. Me gusta buscar la forma, ir encontrando otras cosas que me resultan nuevas (Freire, 2000, p. 4.7).*

Esta actitud de *reinvención* del teatro documental no es privativa de Tellas, y se vincula con la *tradición interrumpida del teatro documental* que describe Derek Paget (2011), quien señala que el redescubrimiento de lo documental en la contemporaneidad se apoya en un tipo de necesidad política nueva respecto del teatro documental de los sesenta y setenta. En el caso de Tellas, fue efectivamente un deseo de hablar de lo social de un modo diferente del que conocía hasta entonces el que la acercó al terreno documental (en conjunto, por supuesto, con otras inquietudes estéticas).

Una semblanza general del proceso creativo y de las distintas dimensiones documentales de *El precio…* puede encontrarse en el siguiente relato de Tellas, en el que atraviesa varios de los puntos mencionados hasta aquí:

> *Fuimos a la CGT: queríamos ver cómo era el lugar que representa a los trabajadores. Fue muy interesante, porque un señor me asesoró sobre legislación laboral y el texto de las leyes pasó a ser nuestro texto dramático. Eran una obra ya hecha. El texto-verdad. Y eso influyó mucho en el carácter conceptual del trabajo. A medida que avanzábamos, me fui dando cuenta de que todos los materiales que usábamos ya estaban hechos –empezando por el tema, que es el colmo de lo ready made–, y que la obra tenía una relación muy fuerte con lo verídico, lo que yo llamo "documental". No solo en los monólogos, que retoman las historias personales de los actores; también en los datos y casos laborales (discriminación, abuso, control, explotación) que fuimos reclutando y ahora aparecen intercalados en la acción. Y también en las dos personas que están en escena terminando de armar la escenografía [6]. No son actores; son albañiles, trabajan de eso mientras el espectador los mira y están contratados para hacer la obra en construcción que es la escenografía de una obra de teatro llamada El precio de un brazo derecho, y que así, en cierto sentido, pasa a ser un documental sobre la construcción (Tellas en Nale, 2000, p. 38).*

En principio, allí puede verse el ángulo elegido para abordar la temática laboral y se percibe también esa sensación de que se estaba enfrentando el desafío documental en el teatro por primera vez. A su vez, ese relato nos presenta un sintético recuento de cuáles son los elementos de la puesta que se empiezan a configurar como respuestas de la directora ante ese desafío encarado. Lo documental aparece, en principio, de tres maneras: 1) en el componente biográfico de los monólogos con los que se inicia la puesta; 2) en los materiales *ya-hechos, encontrados*, que son tomados como base para la puesta y 3) en la realización de acciones concretas que se autoseñalan en su *estar haciéndose* en el presente de la escena, como es en este caso la construcción en vivo de parte de la escenografía. Estas tres dimensiones no solo subsisten, sino que seguirán siendo los factores estructurantes en todas las puestas posteriores de Tellas.

Analicemos estas tres dimensiones más en detalle. En primer lugar, me gustaría detenerme en algunos fragmentos de esos primeros monólogos de *El precio…*, en los cuales los actores comparten viñetas de su biografía laboral. A mi entender, de toda la puesta, es esta primera escena la que puede considerarse el disparador más propiamente dicho de sus proyectos futuros. Cito algunos de los pasajes que eran pronunciados de cara al público**,**en un tono bastante monocorde, por los actores que iban pasando al frente de a uno:

> *Yo soy María Merlino*
>
> *– Yo fui monaguillo.*
>
> *[...]*
>
> *– Yo fui encuestadora, sistema timbreado. Un día de mucho calor, en una casa me ofrecieron un vaso de agua.*
>
> *[...]*
>
> *– Fui abanderada papal. También fui escolta y en todos los actos me desmayaba.*

Yo soy Claudio Quinteros.

– Trabajé desde los siete años hasta los quince años con mi papá. [...]

[...]

– Trabajé como disc jockey en un salón de fiestas; siempre me pedían que cambiara la música.

– A los 18 años trabajé como vendedor en una librería artística. Me enamoré perdidamente de la chica que sacaba fotocopias. Ahora ella tiene dos hijos.

Yo soy Susana Pampín.

– Hice las terminaciones de las costuras de los vestiditos de nena que cosía mi mamá.

[...]

– Entre los 12 y los 18 años atendí un quiosco-librería-artículos de mercería y limpieza, por las tardes. Cuando no venía nadie, jugaba a vender.

[...]

– Fui empleada administrativa. Durante cuatro años hice liquidaciones de sueldos y comisiones en una empresa que vendía productos químicos y saborizantes para fiambres y chacinados. En el depósito solía haber olor a jamón cocido y a flan de vainilla. Un día descubrí que todos robaban (Tellas, 2000, p. 1-5).

Decía Tellas respecto de esta parte autobiográfica de los actores:

> *[L]a idea es que su experiencia con este tema [el trabajo] es como documental. La obra es una ficción delirante, poética, y el monólogo es desconcertante porque así es la realidad: empiezan diciendo su nombre propio, tienen que decirlo para que sea realmente documental. Fue un momento increíble la primera vez, un vértigo y a la vez un pudor... (Tellas en Ramos, 2000: 65).*

Aquí puede verse una vez más cómo estudiar esta puesta es asomarse claramente al inicio de ese proyecto por el que hoy Tellas es más conocida; a los primeros descubrimientos de las potencialidades de distintos recursos y gestos. Ese encuentro cuasi epifánico con el poder del nombre propio y del *yo soy* –el *vértigo* y el *pudor* de la primera vez que lo dijeron– me parece una imagen potente y reveladora. Casi podría decirse que, si la concepción de Biodrama debiera circunscribirse a un solo instante, habría sido este. De esta descripción se desprende también que su interés por lo biográfico surge, al menos conscientemente, del proceso mismo de su investigación escénica y, al igual que con lo documental, no de retomar lo realizado por experiencias previas de teatro biográfico o autobiográfico (cfr. Trastoy, 2002).

En cuanto a la formulación de los monólogos, aparece ya una forma dramatúrgica que luego podremos ver retomada en las puestas posteriores, la cual define un tono particular de lo que se dice. En primer lugar, se advierte la elección preferencial de frases cortas, enlazadas en una combinación de *dato-comentario*. No hay una elaboración extensa de las ideas. Más bien un intento de asociar dos fragmentos informativos, usualmente algo contrastantes, con alguna peculiaridad, y que el balance de ese choque quede como "flotando". Esto suele tener una intención –y un efecto o consecuencia– que podríamos caracterizar como *sutilmente humorística*. Pero, en ocasiones, puede tener también connotaciones trágicas. Como decía Tellas en su comentario sobre los monólogos, la realidad es desconcertante. Entonces, las alusiones a la realidad buscan plasmar ese carácter. Y es desconcertante que se igualen las menciones a hechos trascendentales con detalles nimios de la cotidianidad, o que a una afirmación muy seria siga la referencia (incompleta, fragmentaria) a una anécdota absurda. Todo esto va construyendo secuencias de climas que, junto con una lógica equiparable en otros niveles de la puesta, va perfilando ese tono y ritmo particular de la dramaturgia de Tellas.

Además de los aspectos biográficos de la puesta, el segundo factor que antes señalaba como clave de su trabajo documental es la utilización de elementos *encontrados*, tomados del mundo extraescénico. Esto, por supuesto, dialoga con la tradición vanguardista del *objet trouvé*. En *El precio…*, estos aparecían más que nada en el terreno del discurso verbal. Se citaban en escena fragmentos de leyes o noticias que habían recogido en su investigación. No había indicaciones de fuentes, pero los materiales eran presentados de un modo que hacía que fueran percibidos como preexistentes. Según se deduce de los propios dichos de Tellas, ella de hecho inscribe su práctica en la línea del *ready-made* duchampiano.

En su modo de trabajar estos materiales, subyace una dinámica de *selección-mostración*, como la que define la curaduría de los museos. No es casual que en esa época estuviera recién finalizando justamente la experiencia de Proyecto Museos. Pero, del mismo modo que sucedía con las obras gestadas en aquel proyecto, aquello seleccionado y luego mostrado se ve articulado dentro de una maquinaria teatral en la que ese vínculo con la extraescena de la que provienen los materiales se vuelve completamente incierto.

El tercer factor documental que resta repasar constituye otro modo de pensar cómo cargar la escena de *no-teatralidad* y tiene que ver con el desarrollo de acciones desprovistas de cualquier contexto ficcional (entendido este como esquema narrativo que pudiera inscribir esa acción en una determinada diégesis, por elemental que sea). En este caso, además de una serie de actividades que realizaban los actores, el ejemplo más claro y destacable es el de la construcción que llevaba adelante el albañil, que, en la mayoría de las funciones, era Raúl Santa Cruz, uno de los asistentes del escenógrafo Dino Bruzzone. La decisión de sumar su trabajo en vivo a la escena surgió durante el proceso de los ensayos, en un momento en el que efectivamente se encontraba trabajando en la construcción de la escenografía mientras los actores desarrollaban alguna escena, y a Tellas y su equipo les pareció sumamente interesante la convivencia que se generaba entre lo que estaban haciendo los actores y el albañil. Además de la superposición y el cruce de dimensiones que supondría dentro de la escena, resultaba totalmente pertinente sumar esa acción clara de trabajo a la reflexión *sobre el mundo del trabajo* que la obra desplegaba.

Un dato muy interesante y sintomático es que, en las fichas técnicas de los primeros programas de mano y materiales de difusión de la obra, el albañil no figura como intérprete, mientras que luego fue incorporado, lo que da cuenta de cómo se fue desplazando la mirada sobre lo que era o no parte del teatro. Tellas comenta que no sabían bien qué rol asignarle y por eso inicialmente lo pusieron como asistente de escenografía, antes de incorporarlo a quienes actúan. Esto nos muestra lo inusual que esta inclusión resultaba, posicionados en el año 2000, cuando la tendencia del teatro de lo real actual recién estaba gestándose. En este sentido, respecto de esta idea de *lo real*, es claro que algo de ese orden se evoca cuando se trabaja, como lo hacía esta puesta, con elementos biográficos o con materiales tomados de lo extrateatral, pasibles eventualmente de ser contrastados por quien deseara hacerlo, como notas periodísticas o textos legales. Y más claro aún lo era la construcción en vivo, la que tuvo mucho que ver con que parte de la crítica usara el término *hiperrealista*para describir la puesta [7]. Ese aspecto resulta un ejemplo mucho más fácilmente identificable que otros de la *irrupción de lo real* en escena de la que habla Hans-Thies Lehmann (2013), entre otros: es como si una grieta se abriera en las paredes del teatro y dejara entrar directamente algo de la vida exterior. Sobre esto, Julia Elena Sagaseta observa: "La función del obrero es poner en escena el 'trozo de vida' que pedía el naturalismo, en su expresión más absoluta. Es decir, no representada sino expuesta. Por ello el obrero solo se va a limitar a trabajar sin interactuar, sin representar" (2002, p. 207).

Resuena aquí la distinción entre presentación y representación, muy vigente en los debates de la teoría y la práctica teatral del momento y que Tellas también toma en cuenta: "Para mí esa idea de lo documental es cambiar un poco el tono de la representación a la presentación. Eso me parece que es un cambio fuerte, importante. Que no se representan, sino que se presentan las cosas, los hechos, las historias" (Tellas, 2015, s/p). Más allá de la discusión sobre si puede o no establecerse una diferencia absoluta entre la presentación y la representación en el teatro, sí entiendo que este binomio nos permite identificar dos modalidades diferenciables de trabajo escénico y, en este sentido, nos sirve para pensar la poética de la directora, que en sus obras

posteriores articulará permanentemente secuencias de presentación al público de los intérpretes con otras en las que hay algún tipo de representación. Esto se aplica aún más a *El precio…*, ya que aquí aún trabajaba con actores, quienes en varias escenas encarnan los personajes de Angélica (Merlino), Marta (Pampín) y Hugo (Quinteros), los tres compañeros de trabajo que podemos ver en distintas situaciones. La trama está apenas delineada y en ningún caso tiene un desarrollo ficcional tradicionalmente construido, pero tampoco termina de alejarse de ello por completo.

Concluyo este punto con una cita de Tellas en la que se refiere a esta tensión entre presentación y representación, la cual nos sirve a su vez de introducción al punto siguiente, en el que abordaré la puesta como comentario (político) respecto de lo social; en particular, en lo que refiere a la precariedad ligada al contexto laboral.

> *P: ¿Cómo se transforma el texto de una ley laboral en un texto dramático?*
>
> *R: Son materiales arduos, duros, cuya información nos dejaba perplejos. Entonces elegimos presentarlos en lugar de representarlos: por eso esa suerte de recitado a secas. Nos pareció, además, que era un modo de continuar la primera parte de la obra, donde los actores cuentan los variados trabajos que hicieron a lo largo de sus vidas. También hubo cosas que yo quería que quedaran claras, como el peligro físico, psíquico y social del trabajo. Dar la vida por el trabajo me parece aberrante (Tellas en P&R, 2000, p. 12).*

Una observación social

Detengámonos un poco más en detalle en el contexto en el que se realiza esta puesta. La década del noventa fue en Argentina, como en gran parte de Latinoamérica y el mundo, un período de auge neoliberal y, para el año 2000, el discurso de nuestro ingreso al *primer mundo* vía políticas de achicamiento del Estado, privatizaciones, flexibilización laboral y sostenimiento a cualquier precio de la convertibilidad cambiaria entre el peso y el dólar, entre otras medidas, mostraba cada vez con más claridad su reverso: desigualdad, pobreza y desocupación en crecimiento galopante [8]. En estrecha conexión con este cuadro de situación, se ponía de manifiesto una crisis de credibilidad absoluta hacia los dirigentes políticos y hacia la política en general, sintetizada en la consigna "que se vayan todos"de diciembre de 2001.

Para abordar este contexto histórico a nivel local, que hoy nos resuena e interpela especialmente, resulta muy interesante el análisis que realiza Alberto Bonnet (2008), quien estudia tanto la consolidación como la crisis de la hegemonía neoconservadora –en sus palabras– que se consolidó en nuestro país durante los años noventa y que, en alusión a las presidencias de Carlos Menem que abarcan la mayor parte de ese período, llama la *hegemonía menemista*. Luego de analizar una cantidad de factores que determinaron que fuera posible la implementación de las políticas económicas y prácticas institucionales neoliberales –entre los cuales el lugar central lo ocupan los procesos hiperinflacionarios del 1989-1990 y la presentación de la convertibilidad como solución a ese problema–, Bonnet comienza a analizar las distintas etapas de consolidación de las fuerzas contrarias a esa hegemonía. En este sentido, contra algunas interpretaciones que presentaron la insurrección de 2001 como "una suerte de acontecimiento *ex nihilo*" (2008, p. 375), Bonnet sostiene que hay que prestar atención a una cantidad de hechos de toda la década previa y amplía el momento de crisis al período 1999-2001. Este es justamente el contexto en el que se concibe, se ensaya y se estrena *El precio de un brazo derecho*,y es en este marco que Tellas siente la inquietud de hablar del tema del trabajo y del valor de las vidas humanas en un mundo dominado por las leyes del mercado.

Entiendo que esto constituye en sí mismo un gesto político, que acompaña de algún modo el surgimiento de esa tendencia diversa y multiforme contraria a la hegemonía vigente. Aunque en una entrevista de aquel momento, Tellas afirmaba "[l]a política no me interesa", no creo que haya que tomar esta afirmación literalmente, ya que, a su vez, inmediatamente después explicaba "entonces pensé que desde mi lugar que es el teatro podía hacer un trabajo para hablar de la injusticia, de lo social" (en Fontana, 2000b, p. 33). Esta diferenciación que hace entre la política y el deseo de hablar de lo social (particularmente, de la injusticia) creo que debe leerse en el contexto de descrédito de la representatividad política tradicional propio del momento. Otras declaraciones tanto de la época como actuales ponen en evidencia que siempre tuvo una vocación de intervención política respecto del campo social más general y también al interior del campo teatral, solo que la misma no se encuadraba dentro de los parámetros más tradicionales de la acción política, ni tampoco de las tradiciones del teatro político (en las que sí se inscribían los antecedentes canónicos del teatro documental). Veamos un fragmento de otra entrevista que le hicieran respecto de *El precio…*:

> *P: ¿Podría decirse que ésta es una obra de teatro político?*
>
> *R: Sí, aunque sin una línea ideológica clara: es más una observación social.*
>
> *P: ¿Se emparenta con el teatro político de los años 60 y 70?*
>
> *R: Subyace la misma preocupación por lo social, pero acaso quienes hacían teatro en los 60 tenían más claridad política. Creo que muchos de mi generación estamos muy confundidos. Tengo ciertos principios básicos –la justicia social, la no discriminación– pero no sé qué camino hay que tomar hacia ellos (Tellas en P&R, 2000, p. 12).*

Para empezar, hay que decir que aquí, en principio, su respuesta es "sí": sí considera *El precio…*como una obra de teatro político, aunque la idea de *observación social* –interesante para trasladar a su proyecto biodramático– sea una definición más ajustada.Como decía, creo que ese supuesto desinterés suyo por la política evidentemente aludía más a una sensación sobre los canales de acción establecidos y sobre lo vinculado a los ámbitos más partidarios e institucionales, totalmente puestos en cuestión en aquel momento. Ella refiere aquí algo de su confusión y desconocimiento respecto de los caminos a seguir, pero es claro que hay una inquietud política que la impulsa.

En la puesta, esta se expresa en los distintos ejes temáticos que aparecen en su mirada sobre el mundo del trabajo. Veamos algunos ejemplos. La última escena resulta un buen disparador para pensar de qué modo se presenta esta observación social: cuando los tres compañeros de trabajo comienzan la retirada del espacio laboral, Marta le pide a Hugo que cambie una bombita de luz. Él pone una escalera, comienza a cambiarla y recibe una descarga eléctrica. Su cuerpo se sacude y cae al piso, presumiblemente sin vida. Las compañeras se acercan horrorizadas. Luego marcan el lugar con una cinta de peligro y se van como escapando. Fin.

Creo que este final elegido para la obra puede pensarse como una puesta en abismo de la mirada más general de la obra respecto del tópico laboral: el trabajo es una zona de riesgo en la que se juega la vida. La situación de los seres humanos en ese entorno es delicada, insegura, inestable, *precaria* (creo que la idea de precariedad en particular permite condensar muchos de los sentidos que se construyen en la puesta) [9]. Y en el momento en que se estrenó la obra, cada vez lo era más. La *precarización laboral* era un proceso verificado cada vez con mayor nitidez que, consecuentemente, se ubicaba en el centro de los discursos opositores al modelo económico que se había instaurado. Sobre este fondo hace su intervención *El precio…*, que no se propone como portadora de una consigna determinada, pero que sí busca abrir un espacio desde el teatro para la problematización de distintas tensiones sociales irresueltas en torno de la situación del trabajo (o de su falta) en el país. Una periodista le pregunta: "¿Tiene que ver con el problema del desempleo?" (Freire, 2000, p. 4.7). De esta pregunta se desprenden varias cosas. En principio, que *el problema del desempleo* estaba entonces sumamente presente en el imaginario social. Luego, que era relativamente evidente que la obra buscaba abrir algún tipo de debate en conexión con esa problemática. Finalmente, que no quedaba del todo claro cuál era exactamente ese debate y cuál era la posición que adoptaba la obra en él. A esto, Tellas respondía: "No quisimos hacer bajada de líneas ni tomar actitudes pedagógicas. Simplemente mostrar qué cosas fueron surgiendo mientras imaginábamos ese mundo", y finalmente agregaba que lo que buscaron también fue "incorporar el humor" (en Freire, 2000, p. 4.7).

Todo esto puede verse ya en la escena inicial de los monólogos, que representa una primera entrada al tema del trabajo a partir del registro de lo personal y brinda una aproximación a la cuestión de la precariedad, aunque sin subrayarla. Así lo interpretó el crítico Alejandro Cruz en su referencia a las biografías laborales de esta secuencia:

> *La enumeración es simple pero contundente, irrisoria. Un listado que conforma un mapa por momentos irónico, por momentos trágico. Con este simple ejercicio de la memoria, los actores [...] denuncian las condiciones laborales sin la necesidad de levantar banderas al estilo del teatro político tradicional (Cruz, 2000, p. 4.2).*

Podemos vincular el tema general de la precariedad laboral a distintos subtemas o núcleos de sentido que se van entretejiendo a lo largo de la puesta. Varios de ellos aparecen adelantados ya en ese primer recuento de experiencias autobiográficas. Otros se van delineando y ganando protagonismo en la articulación de las distintas secuencias y los diversos materiales puestos en juego.

Un primer subtema es el del desempleo, antes mencionado. En la segunda escena, la que sigue a los monólogos, los actores comienzan a desarrollar acciones en el espacio de la obra en construcción en el que se encuentran. Se trata de la llegada de los personajes Angélica, Marta y Hugo a su lugar de trabajo. Pero, en contraste con esa pequeña historia que empieza a adivinarse, aparece la primera *incrustación documental* –así es como se percibe– dicha por Quinteros al público:

> *Cuanto más tiempo permanece una persona sin trabajar, más difícil le resulta volver a insertarse en el mercado laboral. La persona pierde la capacitación y las habilidades que acumuló en sus ocupaciones anteriores. Los empleadores discriminan contra los desocupados de larga data. La situación ocasiona perturbaciones psicológicas que reducen las chances de contrataciones futuras (Tellas, 2000, p. 6).*

Otro de los núcleos temáticos que aparecen, y que tiene gran relevancia, ya que se vincula con el título mismo de la obra, es el de la relación entre el cuerpo humano y las leyes del mercado, ligado a la posibilidad siempre presente de accidentes en el trabajo (especialmente en un contexto como el que ellos habitan). En la tercera escena, los personajes conversan sobre un compañero que se ha accidentado. Marta comienza a hacer cálculos, multiplicando su edad por el valor por año que paga el seguro en caso de muerte: “Si Rosso se hubiera muerto hubiera cobrado 30.300 pesos. Rosso cuesta 30.300 pesos” (Tellas, 2000, p. 8). Este modo de plantear la cuestión evidentemente sugiere lo absurdo y cruel de la premisa que sostiene que es posible poner un precio a la vida humana (un precio módico, además).

Más adelante, por fuera de la historia, Quinteros devela la respuesta a la intriga implícita de algún modo en el título: “Un brazo derecho valdrá 35 mil pesos, pero solo hasta los 35 años” (Tellas, 2000, p. 15). Eso es todo. No hay más explicaciones. ¿Qué quiere decir eso? ¿Que luego vale menos? ¿Que luego no vale nada? Se ve ahí nuevamente esa estructura de dato-comentario, seguida de un silencio que –entiendo– se transforma en inquietud provocadora en el espectador. Quedan flotando la duda, las ganas de más, el sentimiento trágico y, a la vez, algo de gracia irónica.

Las condiciones laborales son otro de los núcleos temáticos identificables. En conexión con ellas, las relaciones sociales que se establecen dentro del entorno laboral son objeto de una especial atención. Es decir, la obra explora la experiencia laboral en sus distintas facetas, desde lo más personal hasta lo más institucional, en un vaivén permanente entre todas las dimensiones. Esto puede verse en la escena en que los actores hablan usando un megáfono, objeto de alta carga simbólica que remite inmediatamente a las manifestaciones de protesta que en ese tiempo empezaban a multiplicarse. En los paratextos de la puesta, como el programa de mano, el mismo tenía un gran protagonismo.

> *Angélica: ¿Qué va a pasar con mis horas extras?*
>
> *Hugo: ¿Y mis vacaciones? ¿Eh?*
>
> *[...]*
>
> *Marta: Si alguien dejó un pote de crema de manos en el baño de mujeres, que pregunte por Marta.*
>
> *Hugo: Les aviso que no voy a hacer el fuego para el asado del sábado (Tellas, 2000, p. 10).*

En una escena posterior, los personajes discuten. Hugo toma un hacha y corta la mano de Marta. La violencia de la situación impacta. El efecto especial del corte está muy logrado, mostrándose en su artificiosidad, pero, a la vez, recreando esa acción muy eficazmente. Se condensan aquí, como se puede ver, varios de los tópicos recorridos: el lugar de trabajo como zona de riesgo, la posibilidad de mutilación accidental, el robo como práctica frecuente (que había aparecido en el monólogo de Pampín y se asocia con el castigo del corte de mano) y las relaciones entre compañeros como conflictivas, tensas, faltas de solidaridad.

Un último subtema que quiero mencionar es el de la situación de los migrantes, que tiene mucho que ver con lo laboral, ya que generalmente es el motor principal de la migración, pero que remite a muchas otras precariedades: habitacionales, culturales, emocionales, de salud, de seguridad. Haciendo un salto en el tiempo, podemos ver que este será el tema central en *Los amigos* (2018) de Tellas (cfr. Brownell, 2024). No voy a detenerme en esto, pero me interesa apuntarlo como un modo de subrayar, una vez más, hasta qué punto en esta puesta se condensan las inquietudes estéticas y políticas que Tellas desarrollará en su trabajo posterior. Volviendo al análisis de *El precio…*, para llegar al tema de los migrantes es necesario comentar la séptima escena, que es muy peculiar. Se titula “El idioma de los perros” y no pertenece exactamente a la historia de los compañeros, pero tampoco a las secuencias documentales. Es uno de esos momentos de pura teatralidad, si cabe la expresión: sentados uno junto a otro, el actor y las actrices se van turnando para interpretar el ladrido de distintos perros. Lo hacen con gran dedicación, con una combinación de virtuosismo y absurdidad, generando un efecto cómico, pero que, en el exceso de la situación, se transforma en otra cosa. Aparece nuevamente aquí esa idea de lo desconcertante. A cada interpretación perruna, le sigue una afirmación que traduce lo que en ese *idioma* supuestamente se ha dicho: “Guau guau. Eso quiere decir que está mirando las estrellas y se siente insignificante”; “Guau guau. Eso quiere decir que le pegaron injustamente”; “Guau guau. Eso quiere decir que existe otro destino para él, pero no puede encontrarlo porque perdió el olfato” (Tellas, 2000, p. 14). La secuencia tiene humor, pero también genera imágenes fuertes de tristeza, violencia y angustia existencial, poniendo en foco de un modo original el problema de la incomprensión. Inmediatamente después de ella, Merlino se dirige al público con el siguiente texto:

> *Luego de ser trasladados en un espectacular procedimiento con mucho público, los diez chinos indocumentados habían comenzado a declarar –con muchas dificultades, y siempre a través de la joven traductora– sobre su situación legal en el país (Tellas, 2000, p. 14).*

Sin pretender hacer equivalencias forzadas entre ambos momentos, resulta evidente que, en su contigüidad, ambos entablan un diálogo que hace que el tema de los migrantes aparezca enseguida cargado de una cantidad de sentidos y sensaciones que remiten a la dureza y a la precariedad de su situación. Otros fragmentos documentales acompañan esa primera mención.

> *Fueron descubiertos diez chinos ilegales que habitaban desde hacía quince días en una ex sucursal del banco Alas. Los jóvenes de entre 20 y 27 años de edad, habían sido contratados para trabajar en la refacción de un local de venta de comida china. Vivían en los altos del edificio, en condiciones infrahumanas, y ahora serán deportados (Tellas, 2000, p. 17)*
>
> *Si todos los extranjeros llegados al país en los últimos cinco años se volvieran a sus países de origen, el desempleo solo bajaría un 0,2 por ciento (Tellas, 2000, p. 18).*

Esta última afirmación es interesante porque, en su brevedad, recoge varias aristas del tema presentes en el sentido común y en los discursos políticos sobre los migrantes (en ese momento y en la actualidad).

En general, tanto los pasajes documentales –es decir, interpretables como tales; como dije, nunca se cita la fuente ni queda claro si se trata de una nota periodística, de un informe legal o de una síntesis hecha por ellos de la información recogida [10]– como la historia de los compañeros de trabajo están marcados por un tono crudo, sombrío, cargado de preocupación y tristeza. No se trata de explorar *lo bueno y lo malo*del mundo del trabajo, sino más bien las distintas modalidades de la tensión, el riesgo, el pesar de algo que parece no ser lo que debiera ser. Sin embargo, el humor está siempre ahí asomándose. Así, entiendo que el momento en que los actores cantan *Zamba para olvidar* (de Daniel Toro, con letra de Julio Fontana) –conocida canción folclórica que alude con gran pena al dolor de un amor terminado–, la puesta ironiza un poco sobre su propio tono oscuro y apesadumbrado. Es un recurso frecuente de la directora incorporar alguna canción del repertorio popular (o de distintos repertorios populares, debería decir). Además de incluir un cuadro más puramente performático dentro de la puesta, la canción integra sentidos, climas y traza un puente hacia el espectador, como un guiño, que lo involucra y, al menos en este caso, puede habilitarle una sonrisa distanciadora.

Cabe decir que hay una referencia que, por supuesto, resuena en esta alusión a un gesto distanciador y a una canción, así como al encuentro entre el comentario social y exaltación de la teatralidad, entre la política y el humor, que es la de Bertolt Brecht. Aunque no puede decirse que Tellas inscriba su

práctica específicamente en la estela de su trabajo, sí es claro que resulta un referente teórico-teatral que tiene muy presente, tanto por lo que se deduce de su concepción de la puesta en escena como por la recurrencia de menciones a él en sus dichos distintos momentos (en el programa de mano de *Las personas*(2014), por ejemplo). En este sentido, respecto de *El precio…* decía lo siguiente:

> *Quería incorporar algo político, un texto de Brecht, por ejemplo, pero probé con las historias del señor K. y todo sonaba muy pesado. Así que al final armamos una obrita dentro de la obra; se llama "Pan, Mano, Moneda", y plantea en un tono primitivo, entre ingenuo y romántico, la "verdad" del trabajo: ¿de quién es el producto de lo que uno hace? ¿A quién le pertenece? Son el Pan, la Moneda y la Mano que dialogan juntos y se enfrentan en una especie de teatro rupestre, casi mágico. Podría ser una forma de teatro popular, sí: un teatro anarquista, basado en una especie de necesidad absoluta de decir algo (Tellas en Nale, 2000, p. 39).*

La escena contrasta con el resto. Los actores aparecen con unos rudimentarios disfraces hechos con un gran cartón sobre el que está dibujado cada uno de los elementos. Cito uno de los parlamentos como para dar cuenta de su tono: "Pan: Yo ya tengo dueño. Soy de la Mano. Ella me hizo lo que soy, y no la voy a abandonar" (Tellas, 2000, p. 12). Esta escena es representativa de lo que entiendo como el espíritu político de teatro de Tellas: tematiza algo del orden del conflicto social (aquí, de un modo más directo que en otros casos), pero desde el desconcierto, desde lo inadecuado, y siempre con una carga de humor.

Repliegue, saturación e impulso

Quisiera abordar una última cuestión respecto de *El precio…*,referida a cómo se inició el pasaje de esta experiencia al desarrollo del trabajo biográfico-documental posterior de Tellas. Si bien actualmente podemos ver esta puesta como un primer paso hacia la formulación del Proyecto Biodrama –es decir, como el preludio de la historia que se sucedió después–, no se trató de una evolución inmediata y directa de una experiencia a otra. En particular, en el plano de la actividad de Tellas como directora. De hecho, por un momento, Tellas estuvo a punto de dejar la investigación allí. Según explica, fue "muy atacada" por este trabajo y eso la "asustó" (Tellas, 2015, s/p). No se refiere aquí a la crítica, que, como hemos visto, recibió la propuesta con interés (aunque no todos los comentarios fueran completamente elogiosos) [11]. Se refiere principalmente a muchos de sus colegas. El eje de los cuestionamientos era la participación del albañil. En términos más generales, puede decirse que esto tenía que ver con el debate respecto de la presencia de un no actor en escena. La acusaban de estar usándolo, de que él no estaba preparado, de que no quedaba claro en calidad de qué *era mostrado*. Este debate resulta muy interesante, ya que –aun con independencia del contenido del debate en sí– su sola existencia da cuenta, una vez más, de lo inusual que resultaba esta práctica en el teatro local de la época, más allá de los antecedentes aislados que pudiera haber y de las prácticas afines desarrolladas en otros campos, como el de las artes visuales y el del cine.

A partir de esta situación, podría decirse que Tellas se *replegó* brevemente y su siguiente proyecto de dirección avanzó en un sentido completamente opuesto. Fue la versión de *La casa de Bernarda Alba*, que venía imaginando desde tiempo antes junto a Guillermo Kuitca, estrenada en julio de 2002 en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín. Tanto la clásica obra de Federico García Lorca, como la sala principal del teatro emblemático de la Ciudad y todos los artistas involucrados representaban para Tellas el punto máximo de lo teatral. Y, por esto mismo, terminó siendo un punto de saturación. Ya no podía aspirar a más. Esta suerte de purga de sus ansias más institucionalmente teatrales fue decisiva para que Tellas retomara la senda de aquello que había comenzado a indagar y empezara a darle forma a lo que sería inicialmente la serie Archivos y que continuaría hasta hoy como directora y docente en el marco de su Proyecto Biodrama. Así se explica en un diálogo que Cecilia Sosa sostiene con Tellas en el contexto del estreno de una de las primeras puestas de esa serie:

> *Ficción cero, actuación cero, artificio cero: ese principio de ayuno teatral de la serie de los Archivos, Vivi Tellas lo entrevió cuando estaba en los antípodas, gozando en el corazón mismo de la institución Teatro: acababa de dirigir La casa de Bernarda Alba [...]. Fueron cuatro meses a sala llena. Entre el talento del elenco, el profesionalismo del equipo artístico y técnico y la majestuosidad de la sala, Tellas tuvo la impresión de que había alcanzado el colmo del esplendor del teatro.*
>
> *–Cuando me bajé de esa estructura fabulosa, me sentí como cuando cumplís un deseo muy deseado y te quedás sin nada. Pensé que iba a dejar el teatro, o que me iba a morir. "¿Y ahora qué hago?", pensé (Sosa, 2004, párr. 12).*

Y lo que resolvió hacer es, en gran medida, su proyecto escénico biográfico y documental. Sin dudas, el antecedente de *El precio de un brazo derecho* la había marcado. Hubo una potencia muy fuerte que percibió ahí: ese vértigo de lo biográfico y esa riqueza de las texturas *otras* de los materiales documentales abrían una alternativa para esa *necesidad absoluta de decir algo* (siempre desde el teatro) que le provocaba –como refería en una de las entrevistas antes citadas– la desalentadora comprobación de la vulnerabilidad de las personas en un mundo organizado con arreglo a otros fines.

BIBLIOGRAFÍA

Bonnet, A. (2008). *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*. Prometeo.

Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Antítesis / Red Editorial.

Brownell, P. (2024). Una mirada al Proyecto Biodrama a través de *Los amigos*(2018), de Vivi Tellas: Lo colectivo en lo personal, lo real en lo teatral (y viceversa). En I. Guerrero Llorente y A. Saura-Clares (Eds.), *La escena y lo real en el siglo XXI* (pp. 123-142). Visor libros.

Cruz, A. (2000, noviembre 3). El trabajo, en una puesta despareja. *La Nación*, 4.2.

Espinosa, P. (2000, octubre 25). El mundo del trabajo en obra inteligente y sin moralejas. *Ámbito financiero*, 3.

Fontana, J.C. (2000a, octubre 25). El trabajo ya no parece dignificar. *La Prensa*, 35.

Fontana, J. C. (2000b, octubre 7). En zonas de probable riesgo. *La Prensa*, 33.

Forsyth, A. y Megson, C. (Eds.). (2009). *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Palgrave Macmillan.

Freire, S. (2000, octubre 12). Teatro con idea de documental. La Nación, 4.7.

Gómez, R. (2003). *Neoliberalismo globalizado. Refutación y debacle*. Macchi.

Groch, Ana (2000) Ganarás el pan... *Vea Más*. *XI* (445), 10.

Hernández, P. (2021). *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Northwestern University Press.

Kempf, L. y Moguilevskaia, T. (2013) *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. PUN Éd/Éditions Universitaires de Lorraine

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC/Paso de gato.

Nale, S. (2000, octubre). El sudor de la frente [Entrevista con Vivi Tellas]. *Página/30*, 36-40.

Paget, D. (2009). The "Broken Tradition" of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance. En A. Forsyth y C. Megson (Eds.), *Get Real. Documentary Theatre Past and Present* (pp. 224-238). Palgrave Macmillan.

P&R – Me matan si no trabajo. (2000, octubre 29). *Cultura y Nación*, suplemento cultural de *Clarín*, 12.

Ramos, L. (2000, agosto 17). Manos a la obra. *3 puntos*, *4*(163), 63-65.

Sagaseta, J.E. (2002). Experimentando el realismo (a propósito de propuestas escénicas). En O. Pellettieri (Ed.) *Imagen del teatro*(pp. 207-212). Galerna/FFyL, UBA.

Sosa, C. (2004, octubre 17). Cuéntame tu vida. *Radar*, suplemento cultural de *Página/12*[edición digital], http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1748-2004-10-17.html.

Tellas, V. (2000). *El precio de un brazo derecho*. Inédito.

Tellas, V.([2007]). *Proyecto Archivos. Teatro documental por Vivi Tellas*[Página web]. http://www.archivotellas.com.ar/ [La página ya no está activa, pero capturas parciales pueden consultarse en la Wayback Machine de Internet Archive]

Tellas, V. (2015, mayo 12) Entrevista abierta. Cátedra Análisis y Crítica del Hecho Teatral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Tellas, V. (2017). *Biodrama | Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos* (P. Brownell y P. Hernández, Eds.). Papeles Teatrales/FFyH/UNC.

Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Nueva Generación.

NOTAS

[1] Este artículo presenta una versión editada de un fragmento del libro *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*(2021), en el que presento los resultados de mi investigación doctoral.

[2] *Ficha técnico-artística*: Actúan: María Merlino, Susana Pampín, Claudio Quinteros, Raúl Santa Cruz / Luis Voglino. Escenografía: Dino Bruzzone. Diseño de luces: Gonzalo Córdova. Fotografía: Dino Bruzzone, Andy Cherniavsky. Diseño gráfico: Horacio Gallo. Asistencia de dirección: Sonia Boll, Christian Wansidler. Producción: Claudia Prado. Dirección: Vivi Tellas. La producción se hizo con el apoyo de Fito Páez y Cecilia Roth. La puesta se reestrenó para una segunda temporada el 4 de mayo de 2001 en El Portón de Sánchez.

[3] Véase Espinosa (2000) y Groch (2000), entre otros.

[4] En cuanto a esta vocación investigativa de Tellas (siempre presente en su trabajo), en una nota sobre esta puesta se lee lo siguiente: “Me interesa la investigación –dice Tellas–. No me quedo tranquila con lo que sé. Trato de no quedarme con lo ya conocido. Cada emprendimiento lo tomo como un desafío, tengo que levantar la piel de las cosas y ver de qué están hechas” (en Freire, 2000, p. 4.7).

[5] Me refiero a referentes canónicos como Erwin Piscator y, especialmente, Peter Weiss, cuyas obras y escritos dieron gran impulso al concepto de teatro documental durante los años sesenta y setenta. Para un panorama y contraste de las distintas etapas del de teatro documental, ver Forsyth y Megson (2009), Hernández (2021) y Kempf y Moguilevskaya (2013), entre otros.

[6] Aunque Tellas hace referencia aquí a dos albañiles que trabajaban dentro de la puesta, cabe aclarar que, al menos durante la mayor parte de las dos temporadas que el espectáculo estuvo en cartel, no estaban en escena los dos al mismo tiempo, sino que iban alternándose en las distintas funciones.

[7] Véase, por ejemplo, Fontana (2000a, p. 35) y Sagaseta (2002, p. 207).

[8] Una perspectiva integral sobre distintas aristas económicas, políticas y filosóficas de este contexto internacional puede encontrarse en *Neoliberalismo globalizado: refutación y debacle* de Ricardo Gómez (2003).

[9] La problematización de la precariedad que esta puesta hace en el plano temático ofrece, sin quererlo, una metáfora iluminadora para pensar un principio constructivo clave de la poética de Tellas. Tanto en su trabajo previo como, sobre todo, en el posterior, veremos que de múltiples maneras la directora intenta favorecer algo de este orden tanto al nivel más concreto de los recursos de la puesta como a nivel semántico, alejándose de los lugares de mayor seguridad y de los sentidos estabilizados. Ver Brownell (2021).

[10] En el texto escrito, los documentos aparecen identificados con números, que no son correlativos ni nombran el orden de su aparición en la puesta. Evidentemente, refieren a la identificación que les asignaron en el archivo propio del proceso de investigación previo.

[11] Un ejemplo de esto es la crítica de Alejandro Cruz titulada “El trabajo, en una puesta despareja”. Allí, se hace el siguiente balance: “La intención es noble, aunque la búsqueda de una forma de narración fragmentada para plantear conceptos en estado puro posee varios desniveles, escenas en las cuales la tensión se pierde en medio de números y una historia trágica de fondo” (2000, p. 4.2).