

Teatro y vida material. Sobre la serie *Archivos* de Vivi Tellas¹

Federico BAEZA

Universidad Nacional de las Artes (UNA)
fed.baeza@gmail.com

María Fernanda PINTA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)
pintafernanda@gmail.com

Resumen: Las intervenciones de Vivi Tellas son clave para caracterizar algunas de las concepciones teatrales de la escena argentina de los últimos años. Su serie *Archivos* (2003-2011) ha sido estudiada principalmente desde dos perspectivas: a partir de la problemática de lo real, como un modo en el que el arte busca generar experiencias alternativas en el contexto de sociedades fuertemente mediatizadas, y el abordaje del archivo en tanto exhumación de legados y tradiciones, pero tam-

¹ Parte de este trabajo ha sido presentado en el *IV Coloquio Internacional Literatura y Vida*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, 8 al 10 de junio de 2016.

bién como interpelación a nuevas historias y subjetividades. En el presente artículo queremos introducir otra perspectiva, basada en las relaciones entre *labor* y *experiencia*. Es interesante observar que en *Archivos* las diferentes *performances* laborales y personales estructuran los itinerarios escénicos. Esto se produce desde dos puntos de vista. Por un lado, las diferentes historias muestran objetos, narraciones y prácticas que aluden a los universos del trabajo y la vida cotidiana de los intérpretes. Por otro lado, emerge la dimensión del trabajo teatral, con las marcas del propio proceso de producción escénica. La *vida material* importa (Sennett 2009 [2008]), también la escena material. En *Archivos*, lo que el espectador ve es la escenificación de estos trabajos y sus intercambios, de ciertos modos de hacer y pensar el teatro contemporáneo y de ciertas formas de entender y configurar el mundo.

Palabras clave: teatro argentino, documental, contemporáneo, Vivi Tellas, *Archivos*.

Abstract: Vivi Tellas' interventions are key works to feature some of the most relevant theatrical conceptions of the Argentine scene in the last years. Her series *Archivos* (2003-2011) has been studied considering two perspectives: the topic of the real, as a way in which art seeks to create alternative experiences in the context of strongly mediatized societies, and the topic of the archive, not only as an exhumation of legacies and traditions, but also as a challenge to new stories and subjectivities. This paper wants to introduce another perspective based on the relations between *labor* and *experience*. It is interesting to observe that the scenic itineraries are structured by different labor and personal performances in *Archivos*. There is a twofold explanation to this issue. On the one hand, the different stories show objects, narratives and practices that allude to the universes of the actors's works and daily lifes. On the other hand, it also emerges the dimension of the theatrical work, with the marks of its own process of scenic production. *Material life* matters (Sennett 2009 [2008]), also material scene. What the spectator sees in *Archivos* is the staging of these works and their exchanges, certain ways of making and thinking contemporary theatre and certain forms of understanding and figuring the world.

Key words: Argentine theatre, documentary, contemporary, Vivi Tellas, *Archivos*.

1. ARCHIVOS DE LO ORDINARIO

Las intervenciones de Vivi Tellas son clave para caracterizar algunas de las renovaciones de los procedimientos y concepciones teatrales de la escena argentina de los últimos años. Sus proyectos incluyen la curaduría, la dirección teatral, el dictado de talleres y seminarios y la formulación de uno de los conceptos más influyentes: el de *Biodrama*. Desde esta plataforma curatorial Tellas diseña una programación que se mantiene durante siete años (2002-2009) en el Teatro General Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires bajo una premisa sencilla: «Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático» (Tellas 2002:1).¹ El itinerario encontraba su justificación en una investigación que privilegiaba la experiencia en primera persona, el testimonio, lugar cercano a lo que Beatriz Sarlo (2012 [2005]) caracterizó años después como *giro subjetivo* recordando la restauración de la *razón del sujeto* que ya se había operado en las ciencias sociales desde la formulación de las *prácticas de lo singular* por parte de Michel de Certeau (2007 [1980]).

Paralelamente, desde 2003, Tellas desarrolla la serie *Archivos*² iniciada con *Mi mamá y mi tía*, una puesta en escena de fragmentos de vida

¹ Sobre la programación del ciclo, cf. <<http://www.archivotellas.com.ar/>> [acceso: 20 de diciembre de 2018]. En la actualidad la artista ha extendido el concepto al conjunto de su producción teatral que incluye, además de espectáculos, workshops, seminarios y talleres.

² *Archivos* ha dado origen a seis espectáculos: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008) y *Mujeres Guía* (2008). En 2008 Tellas realiza *Biodrama XIV* y, en un rol doble de programadora del ciclo y directora teatral, lleva a escena cuatro *Archivos*: *Disc Jockey*, *Tres filósofos con bigotes*, *Escuela de conducción* y *Mujeres guía*. Cf. Vivi Tellas et al. (2017).

de su propia familia. La premisa básica del ciclo era la revalorización estética de las prácticas cotidianas de distintos sujetos corrientes –los relatos de su propia familia, el vínculo de un cineasta con su médico, la escena didáctica de tres profesores de filosofía, el horizonte hipnótico y alucinado de la noche de los *DJs*, entre otros entornos biográficos– a quienes Tellas hacía aparecer en el escenario. Se trataba, en todos los casos, de historias anónimas: materiales ‘menores’ en comparación con los grandes relatos, las figuras destacadas y los hechos extraordinarios y se hacía eco de otro giro de la cultura contemporánea: el del *giro a lo ordinario* (Jay, 2009 [2005]). De este modo, el ciclo explora los universos de los vínculos familiares, pero también la escena interpersonal que se da en los distintos ámbitos laborales. Funciona como un hilo conductor que ilumina lo singular y, a su vez, los pliegues culturales más generales.

El proyecto opera en una dialéctica que pone en tensión el par biografía/autobiografía. Se habla del archivo propio (el de los actores convocados) pero de acuerdo a la selección y disposición de un otro (la directora). Se pone en escena aquello que alguien ha visto en el otro y ha considerado valioso para mostrar. Lo que aparece es la *escenificación de una mirada*. Tellas mira y escucha y sus *Archivos* señalan ese gesto. Pero no solo mira y escucha, sino que elige, ordena, suma, crea, monta y pone en escena. Estas operaciones que la directora realiza sobre aquello que le brindan los intérpretes se vinculan a algo que se aplica a todo documento: 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, del artista la que construye a partir de ellos un relato. Podemos decir, siguiendo las reflexiones de Beatriz Trastoy (2002) acerca de relato de vida con carácter testimonial, que el proyecto ideado por Tellas funciona como un espacio de encuentro, como ‘cotejo de subjetividades’.¹ Esta inquietud se traduce, a su vez, en una segunda forma de interacción. Como decíamos, por un lado se invita a escena a personas ‘comunes’ a que cuenten sus historias, pero por otro lado también se incita a los espectadores a mirarlos

¹ La autora señala: «El relato de vida con carácter de testimonio está vinculado a la reconsideración de la noción tradicional de *documento* [...] las narraciones de vida, con frecuencia transmitidas a un mediador quien, con posterioridad, se encargará de escribirlo y publicarlo sin omitir su propia identidad personal, se plantean como complementación de las fuentes escriturales, como cotejo de subjetividades (la del informante y la del mediador), y por ende como confrontación de universos discursivos, de contextos existenciales». (Trastoy 2002, 134-136)

y escucharlos. Finalmente, *Archivos* enfatiza estas interacciones y encuentros con la invitación a una comida que se organiza en el espacio escénico y en la que intérpretes, equipo artístico y espectadores pueden compartir sus experiencias y opiniones.

2. LABOR Y EXPERIENCIA

Las aproximaciones al ciclo *Archivos* se han basado en perspectivas teóricas recurrentes: la vinculación con la problemática de lo real, buscando instaurar experiencias artísticas alternativas que posibiliten el encuentro con vivencias en primera persona en el contexto de sociedades fuertemente mediatizadas, y el abordaje del archivo en tanto exhumación de legados y tradiciones, pero también como interpelación a nuevas historias y subjetividades (Trastoy 2008; Baeza 2009; Pinta y Brownell 2014, entre otros autores).

En el presente trabajo queremos introducir otra perspectiva, basada en las relaciones entre *labor* y *experiencia*. Es interesante observar que en la serie abordada los distintos ámbitos laborales y desempeños personales estructuran los itinerarios escénicos. Esto se produce desde dos puntos de vista. Por un lado, en el plano de la acción escénica se hacen visibles objetos, narraciones y prácticas que aluden a los universos del trabajo y la vida cotidiana de los intérpretes. Y por otro lado emerge la dimensión del propio trabajo teatral que exhibe en las distintas piezas las marcas de su proceso de producción escénica.

En este contexto, resulta interesante recordar las relaciones entre trabajo y experiencia desarrolladas por Richard Sennett (2009 [2008]). Desde su perspectiva, la dicotomía planteada por Hannah Arendt entre *animal laborans* y *homo faber* precisa ser reformulada considerando la dimensión reflexiva inscripta en el horizonte de la práctica. *Animal laborans* refiere al trabajo definido por su carácter rutinario, repetitivo e irreflexivo. *Homo faber*, por el contrario, implica el desarrollo de otro tipo de actividad vinculada a la evaluación de los objetivos de la acción y la planificación de la vida en común. Entre ambos términos existe una jerarquía estrictamente definida por la cual unos hacen y otros piensan, unos dirigen y otros ejecutan. De este modo, se reproduce una

serie de términos opuestos e interdefinidos de gran trayectoria histórica: teoría y práctica, reflexión y ejecución, producción y consumo, expresión y técnica, arte y artesanía.¹

Ahora bien, Sennett nos recuerda que la *vida material* importa, que es necesario ampliar la comprensión de los procesos de producción y aprehensión del mundo a través del desarrollo del *hacer*. Así, es posible recorrer el camino desde las prácticas corporales, el uso de las herramientas y el conocimiento de la técnica a través de la facultad de la imaginación hasta las formas de entendimiento y configuración del mundo social. Más aún, es en el diálogo con los materiales y con los otros hacedores donde el proceso de producción integra el pensar y el sentir. En la práctica concreta residiría, entonces, la posibilidad material de crearse a sí mismo y darse un lugar en el mundo. En tono autobiográfico el autor reflexiona:

Quiero exponer el argumento que en mi juventud no fui capaz de formular a Arendt, el de que la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, que la cultura material importa. Al envejecer, mi maestra alentó mayor esperanza en que las capacidades de juicio del *Homo faber* salvarían de sí misma a la humanidad. En el invierno de mi vida, en cambio, ha aumentado mi esperanza acerca del animal humano en el trabajo. [...] sólo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas. (19-20)

Si la escena de *Archivos* repone, mediante las narraciones, las trayectorias que hicieron a los intérpretes ser eso que dicen ser (dimensión del relato que hace inteligible la experiencia ya vivida), la propia labor escénica actualiza la práctica, el pensar y el sentir y genera otros planos de inteligibilidad: aquel de la materialidad del teatro y su potencia específica para crear mundos y aquel otro de la imaginación que hace que podamos aprender, a partir de los otros, algo de nosotros mismos.

3. EL TRABAJO DE LA ESCENA

¹ En el horizonte de las revisiones sobre esta dicotomía, puede asociarse las consideraciones de Michel de Certeau (2007 [1980]) sobre las *artes del hacer* cotidiano como un ámbito en el que las prácticas de los consumidores operan como tácticas que generan un lugar propio en el espacio tecnocrático planificado.

Puede rastrearse el interés de Tellas por la exploración de los mundos del trabajo en un antecedente de *Archivos* como es el caso de *El precio de un brazo derecho* (2000). En la presentación del espectáculo puede leerse:

[...] se les pidió a los actores que pensarán en los trabajos que habían hecho antes de convertirse en actores. La reflexión sobre la historia personal alimentó textos de la obra.

En la obra en construcción dentro de la que se encuentran, los personajes realmente cargan arena, descargan piedras, martillan. Al fondo, Raúl, un albañil verdadero devenido asistente de escenografía construye el piso del escenario a lo largo de toda la obra.¹

En un contexto social, político y económico de creciente deterioro de las condiciones laborales (altos índices de trabajo informal y desempleo), los relatos de las experiencias del trabajo en la obra teatral están cargados de insatisfacción y expectativas incumplidas, además de un flujo continuo de estadísticas que no hacen otra cosa que acentuar el panorama de crisis. La realización del piso, en tanto base material donde 'hacer pie', con los actores ejecutando la tarea junto al albañil, se constituye como imagen concreta de un horizonte precario, 'en construcción'. Un crítico señalaba sobre el espectáculo:

A su manera, Vivi Tellas disecciona el complicado universo del trabajo laboral en medio de este panorama globalizado, una aldea en la cual el ciudadano del mundo cada vez tiene menos posibilidades de cumplir con aquel anhelo de pensar y vivir el trabajo como una herramienta dignificadora. Con este montaje, la directora apuesta sus fichas a un teatro de ideas, de reflexión. (Cruz 2000)

Estas circunstancias se condensan en la coyuntura argentina en una imagen muy precisa: la de la crisis de 2001 como consecuencia de las políticas neoliberales llevadas a cabo durante la década anterior. La *Antología de argumentos teatrales. Argentina 2003-2013* (AA.VV. 2015), donde se publica por primera vez uno de los *Archivos* (*Cozarinsky y su médico*) intenta leer el campo teatral de Buenos Aires de la década inmediatamente posterior a la crisis justamente en un cambio de paradigma respecto a los modos de entender el trabajo y las formas de producción y recepción en un terreno fuertemente abonado por el legado de aquel

¹ Cf. <<http://www.archivotellas.com.ar/>>

contexto internacional y local. Marcos Perearnau señala que, en el marco de creciente descentralización, los artistas comienzan a crear y devenir sus propias instituciones (salas teatrales, galerías de artes, editoriales, discográficas). Se habilita, igualmente, una lógica de colectivización de los medios de producción y de los saberes del colectivo artístico facilitando el desarrollo de proyectos propios y ajenos. Finalmente, se expande el circuito más tradicional de espacios culturales hacia zonas de la ciudad más periféricas generando, según señala el autor, «ambientes donde pareciera que todo puede ser dicho y hecho, de micrófono abierto, habitados por un espíritu asambleario, donde se toma positivamente el valor de lo precario y el reciclaje» (en AA.VV. 2015 [vol.1]: 16).

Y algo de ese espíritu puede verse en *Archivos*, no solo en relación a la convocatoria a actores no profesionales con sus historias y experiencias, sino también al modo en que se busca entrar en diálogo con los espectadores, al cierre del espectáculo, con la comida temática. Pero también puede verse en el hecho de que a diferencia del ciclo *Biodrama*, que Tellas programaba en el Teatro Sarmiento (teatro oficial de la ciudad de Buenos Aires),¹ la directora hacía *Archivos* inicialmente en su propio taller, en circunstancias de máxima proximidad, casi íntimas, en la medida en que se asistía por medio de una invitación personal.

El trabajo de la escena de *Archivos* se erige, entonces, sobre la base de contextos e intereses que llevan a Tellas a formular no solo una temática de interés, sino sobre todo un método de trabajo que comienza con algún contacto de la directora con un mundo particular en el que percibe cierto efecto teatral que puede estar relacionado con alguna instancia de aprendizaje particular, como el caso de un curso de filosofía o una escuela de manejo, o simplemente con ciertas experiencias cercanas a su propia biografía, como el vínculo con su madre y su tía o el vínculo con guías turísticas en un viaje. A partir de allí se acerca a las personas que forman parte de esos mundos y juntos comienzan a construir un proyecto a partir de la selección y edición, por parte de la directora, de los relatos de vida que se llevarán finalmente a escena. El ciclo explora de forma sistemática el trabajo con actores no profesionales, ocasionales, que se prestan al juego teatral a partir de la invitación que les hace Tellas. Esta lógica de trabajo implica una serie de instrucciones acerca del decir, del mostrar, del moverse en el espacio escénico,

¹ Vivi Tellas señalaba sobre las instituciones oficiales: «Las instituciones siempre son muy rígidas [...] muy grandes y muy pesadas, y lo que me gusta, el lugar que ocupo en las instituciones es tratar de expandir un poco esos límites» (en Bayer 2006).

de marcar ritmos, entonaciones y silencios. Ello puede verse en el instructivo o guía que acompaña a los intérpretes en cada función y que se exhibe colgado en la pared. No se trata de recordar un texto a la manera del teatro tradicional sino de seguir la ruta propuesta por una especie de guía de acciones.

Se reitera, igualmente, un esquema general de puesta en escena para todo el ciclo. Así, un conjunto de premisas constructivas da estabilidad al planteo escenográfico, a los procedimientos de los intérpretes y al formato del encuentro final. La disposición esquemática de la escena exhibe una serie de objetos documentales entre la lógica de la evidencia y el *souvenir*: fotografías, vestimentas, herencias, regalos, entre otros elementos metonímicos procedentes de ámbitos domésticos o laborales. Los intérpretes recurren a ellos como disparadores de sus relatos y recreaciones que se presentan como breves escenas intercaladas por diversas instancias performáticas que pueden incluir la actuación, la danza, la música o el canto. Otra recurrencia es la presencia de un reloj indicando el tiempo real, gesto que insiste en remarcar una temporalidad compartida entre la escena y los espectadores y la exhibición del texto-guía que organiza las secuencias presentadas. Por último, el encuentro se clausura con una comida que homenaja la temática de cada espectáculo y reúne al público con los intérpretes y el equipo artístico en otra escena que se abre, sin embargo, en el mismo espacio escénico donde acaba de realizarse el espectáculo.

El objetivo explícito de examinar el carácter teatral de actividades alejadas de su práctica profesional efectiva se hace viable porque se identifican matrices escénicas en el hacer cotidiano (y que Tellas define como umbral mínimo de ficción –UMF–).¹ Al respecto la directora señala: «[...] quiero retomar elementos de la teatralidad que se encuentran fuera del teatro: la repetición, la idea de ser mirado por muchos, tener un texto, que no es tu texto natural, la reflexión sobre esos elementos» (en Kiderlen 2006:1).

En la idea acerca de aquellas conductas convencionalizadas que generan tanto aprendizajes sociales como perfiles personales subyace la idea de una práctica que vincula una técnica con un conjunto de significados. Su particular escenificación liga, a su vez, aquellas técnicas y significados con el teatro. ¿Qué relaciones podemos establecer entre estos modos de significación del teatro con aquella perspectiva sobre la *vida material* que reúne hacer y pensar?

¹ Cf. <<http://www.archivotellas.com.ar/>>

4. OFICIOS Y FORMAS DE VIDA. DOS ESCENARIOS

Primer escenario. *Disc Jockey* es, por un lado, la historia de los que preparan el escenario para la fiesta y que, lejos de quedar tras bambalinas, se vuelven ellos mismos parte fundamental del espectáculo. Por otro lado, también es la exploración de las historias de vida más allá de la órbita del espectáculo: los momentos íntimos, los recuerdos y los detalles menores que hacen al día a día. De este modo, los DJs Cristian Trincado y Carla Tintoré, *pinchan* discos, bailan, cantan y cuenta su vida. La música, por su parte, recrea el clima de la pista de baile y su historia, documenta la trayectoria profesional y el gusto personal de los protagonistas y ritma las secuencias narrativas.

En el caso de Tintoré, dos momentos de su vida profesional y otros dos de su vida personal delimitan los rasgos de la primera disc jockey argentina que de niña bailaba y cantaba al pie de su tocadiscos al compás de *Cenicienta pop*. «Este es el primer *hit* de mi infancia. Es el primer disco que escuché. Con este disco me hice Dj» –comenta–. Y más adelante continúa: «Y este es mi primer *hit* profesional. Yo lo busqué, yo lo encontré y yo lo puse primero. [...] Y después lo puso todo el mundo».¹ El retrato de Trincado, en cambio, se dibuja con pinceladas más generales: la conducción de un programa de MTV compartido con Tintoré («Este es un papelón que hicimos hace 12 años» –desliza divertido–), una colección de remeras y el excéntrico aprendizaje del inglés inducido, en su niñez, por la escucha inconsciente de las lecciones durante el sueño. «Yo nunca estudié inglés. Mi papá usaba conmigo el “Internacional System”, que es un sistema para aprender inglés. [...] Y un día [...] me levanté y sabía hablar inglés» –relata al tiempo que representa la escena–.

«¿Qué relación hay entre la electrónica y la hipnosis?», se preguntaba el proyecto en su texto de presentación. Una primera respuesta definiría a la fiesta electrónica como una forma contemporánea de ritualidad colectiva, de experiencia multisensorial y sinestésica de música, imágenes y movimiento más allá de la rutina cotidiana y la percepción consciente. En esa sintonía Tintoré recuerda la recepción de su primer *hit* profesional: «Tum, tumtum (onomatopeya del ritmo del tema), lo prendíamos todo, quedaba toda la pista iluminada, brillaban todos los espejitos y explotaba, con este tema todo explotaba». Los DJs bailan al ritmo del *hit*, de las luces de la bola de espejos y de las imágenes de video que proyecta el VJ Martín Borini en escena. Tintoré también

¹ Los textos que se citan del espectáculo han sido transcritos de una versión de su guion original y del registro audiovisual de una de sus funciones.

menciona: «Un día estaba bailando y creo que me pusieron algo en el trago, porque vi a Dios. Que era el ojo de un pájaro de colores que me miraba y que era mi ojo también». La fiesta electrónica, entonces, como expansión de la experiencia sensible y la imaginación.

Una segunda versión es la que ofrece Trincado sobre sus lecciones de inglés, inducidas a través de un grabador debajo de su almohada. En el episodio parecería jugarse el destino del DJ con su profesión a partir de un contacto precoz e involuntario con el lenguaje, el sonido y la tecnología. La narración conecta, en parte, con el recuerdo igualmente infantil de Tintoré y su repetitiva escucha de *Cenicienta pop*. Hasta aquí el espectáculo formula algunas especulaciones acerca de ciertos estados mentales y sensaciones (sinestesia, alucinación, sueño, inducción, recuerdo infantil) que, en contacto con la tecnología, propiciarían cierta sensibilidad electrónica.

Por último, una aproximación más ajustada a la relación entre electrónica e hipnosis la brinda la fantástica historia del ‘disco hipnótico’ que se remonta primero a una imaginaria fiesta Hipnótica de la Bauhaus del 8 de febrero de 1926, luego a su posterior recuperación por parte del Museo del Disco de Manhattan, hasta llegar a las gestiones del Teatro San Martín para mostrarlo en un escenario porteño. La presentación y activación del dispositivo en una escena que recuerda a un show de curiosidades lo vuelve un artefacto nostálgico y rudimentario en relación a la actual tecnología sonora y audiovisual. Trincado explica: «Tanto la velocidad de giro como la intensidad lumínica debieron ser ajustadas reiteradamente, así como también el tiempo de exposición al disco. Su uso prolongado a toda potencia causaba mareos, vómitos y hasta convulsiones». Electrónica e hipnosis se combinan, así, en una reflexión acerca de la obsolescencia de la tecnología y los cambios históricos en los modos de percibir y concebir el umbral de su espectáculo.

Así, del ‘disco hipnótico’ a las fiestas electrónicas, de los discos de vinilo y la estética televisiva de MTV a los actuales formatos y contenidos de la web, el espectáculo avanza sobre la hipótesis más general del ciclo acerca de la extinción. Como señalaba la directora:

Sin proponérmelo, todos los archivos rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras «sobre los últimos que...», sobre «lo que queda de...». Cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. Esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro. La extinción es un UMF. (Tellas 2008)

La extinción resulta, entonces, la condición de un teatro que indaga sobre los umbrales ficcionales de su propia producción y también el

punto de partida de un *impulso de archivo* (Foster 2006 [2004]: 145-146) que busca transformar mundos pretéritos en materiales de nuevos mundos poéticos. Siguiendo al autor, podemos decir que el teatro de archivo de Vivi Tellas señala la naturaleza de las *performances*, imágenes, objetos y textos puestos en escena en tanto materiales a la vez encontrados y contruidos, reales y ficticios, públicos y privados, recuperando visiones del arte y la vida cotidiana para reconfigurarlos en relaciones estéticas y sociales alternativas.

«¿Cuál es el escenario de una discoteca: la pista o la cabina del DJ?», vuelve a preguntarse el texto de presentación del espectáculo. Otro modo de pensar la relación de la vida con el teatro y el 'umbral mínimo de ficción' en el que se construyen escenas y biografías a ambos lados de la frontera. Mientras en la *rave* la pista y la cabina se vuelven un escenario extendido, envolvente, con las luces y el video multiplicando el espacio y alcanzando a los Djs y a los bailarines, el cambio de escala del escenario de *Disc Jockey* no modifica aquella percepción de espacio extendido, pero en cambio termina por modificar el modo de leer la clave festiva del espacio que representa. Sin la multitud y su energía, el espectáculo pone en escena una especie de momento de *pre* o *pos* fiesta, aquel del ensayo general o del desmontaje en el que los anfitriones, dos buenos amigos, se cuentan anécdotas mientras escuchan sus discos preferidos y aprovechan la pista para bailar solos y a su gusto. Si el espectáculo tiene momentos alegres y luminosos al compás, por ejemplo, del *hit* de Tintoré, también tiene situaciones dramáticas, acentuadas por aquel cambio de escala y por su condición marginal respecto del encuentro festivo, como cuando la Dj cuenta un episodio de pérdida y soledad, o aquel otro en el que ambos protagonistas bailan abrazados y en silencio *Mother*, de John Lennon.

Como en otros espectáculos del ciclo, *Disc Jockey* genera empatía y cercanía en el espectador. Aquí, el efecto de *posproducción* (Bourriaud 2007), *collage* o reciclaje propio del trabajo del Dj se proyecta sobre los modos en que todos nosotros construimos nuestras propias historias de vida: a la manera de un *bricoleur*. Valiéndonos de relatos, imágenes y melodías propias y ajenas, experimentadas o imaginadas, fragmentariamente recordadas e inevitablemente perdidas, nos deslizamos de la cabina a la pista y de la butaca al escenario. Aquí tampoco podemos dejar de afinar el oído y de marcar el ritmo con el pie cuando reconocemos nuestra canción.

Segundo escenario

Cuando nació, yo me volví loca. No sabía ser madre. Era tanta mi desesperación que un día me perdí. Tomé un colectivo, me

bajé y no supe donde estaba, ni para que me había ido. Entonces dije: yo no me puedo controlar, si no me puedo manejar yo, ¿cómo me voy a hacer cargo de una beba? No me puedo hacer cargo de nada, porque un hijo hay que cuidarlo, ¿no?¹

Así cuenta Silvana Bondanza, guía del Jardín Botánico de Buenos Aires, el punto más dramático de su vida, el momento en el que parecía definitivamente perdida. Y se quiebra. Esto sucedió después de separarse de su pareja, de ser despedida y perder su casa en torno a la crisis argentina de 2001. Este es el momento fundacional que da cauce a su nueva vida como guía turística. Narradora y personaje de su historia, no solo refiere a un tiempo que ha pasado, en el mismo presente de su relato figura su vida, la escenifica, la actualiza. En la repetición de la anécdota, en la recurrencia de la narración, se entrelaza lo personal y un panorama cultural compartido en una *mise-en-scène* que otorga una particular inteligibilidad a la multitud de acontecimientos que ritman la propia biografía.

Como el resto de la serie *Archivos*, *Mujeres guía* indaga en ese espacio inmediato y próximo que configura la vida cotidiana de sus intérpretes. En este caso, tres mujeres que recorrerán distintos aspectos de sus biografías: las relaciones con sus hijos y padres, los disfraces de su infancia, los relatos que representan para los turistas y visitantes, los regalos que reciben en sus trabajos, entre otros múltiples eventos sin solución de continuidad. Se trata de explorar el potencial escénico de estas narraciones, pero no se intenta reparar en su carácter excepcional. No se construye un espacio íntimo que se cierra dando lugar a un *hortus conclusus* donde cultivar una personalidad individual y autosuficiente. Esta investigación se centra en un sustrato compartido, en lugares comunes, en un territorio que emparenta lo propio con lo que alguna vez hemos escuchado. Son personas ‘comunes’ que exhiben imágenes autorreflexivas. Así, la escena se convierte en un ámbito donde los recuerdos pueden *museificarse*, las herencias reinterpretarse, las narraciones constituirse como puestas en escena de la propia existencia.

La exploración que desembocaría en la investigación de las vidas de estas *mujeres-guía* comenzó con una experiencia de Vivi Tellas en Perú. En aquel viaje realizó distintas visitas guiadas y se sintió en una especie de festival de teatro. En este mundo laboral percibió el ejercicio de cierta actuación, una especie de ‘teatro menor’ en sus propias palabras. De vuelta en Buenos Aires, ella y su equipo comenzaron a tomar todos

¹ Los textos que se citan del espectáculo han sido transcritos de una versión de su guion original y del registro audiovisual de una de sus funciones.

los tours disponibles de la ciudad: recorridos por el Jardín Botánico, el Congreso de la Nación, el barrio de Caballito, entre otros tantos. Desde el inicio estaba claro que el trabajo iba a realizarse con tres mujeres luego de la experiencia de Tellas con tres intérpretes masculinos en *Tres filósofos con bigote* (2005). Después de seleccionar a las tres participantes del proyecto por medio de varias audiciones, se inició la labor habitual: conocerlas, escuchar sus historias y detectar indicios de un posible ejercicio escénico para luego intervenir los relatos, remarcarlos, enfatizarlos, ficcionalizarlos. Silvana Bondanza aceptó rápidamente la invitación, siempre se sintió actriz. María Irma Cavanna, guía-interprete en la ciudad de Buenos Aires, también sentía que el teatro era una asignatura pendiente. A Micaela Pereira, guía del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires, le resultaba extraño trabajar sobre su propia historia, pero igualmente aceptó.

La escena se encuentra presidida por una hilera de zapatos que recuerda las incansables caminatas que marcan el oficio de las protagonistas. La primera vez que se dirigen al público, toman la palabra para decir sus nombres y exhibir sus credenciales de guía. Una operación recurrente en la serie *Archivos*: la palabra se liga a la presentación de un objeto que sirve de testimonio, como en un museo: objeto y epígrafe. Lo mismo sucede con la presentación de un conjunto de regalos: María Irma sostiene una lira y una corona de laureles y cuenta que un grupo de argentinos se la obsequió en un viaje por las islas griegas; Micaela levanta un llavero y explica que se lo dio un coreano como recompensa por sus gestiones para realizar un documental en el museo; Silvana muestra un paquete vacío de caramelos de propóleo que le regaló un visitante italiano cuando vio que se estaba quedando sin voz. En la vida de estas mujeres hay huellas de intercambios, regalos, herencias, legados de imágenes y palabras, cosas elegidas, cosas que se les han impuesto. La escena da a ver unos silloncitos y mesas antiguas, junto a estos muebles, como es habitual en la serie, una mesa exhibe un cúmulo de objetos: fotografías familiares en blanco y negro, un disfraz de conejo, pinturas que retratan a Perón y Evita, una bolsa de hojas secas de *ginkgo biloba*, entre otras múltiples cosas que conforman un conjunto decididamente variopinto. Silvana, Micaela y María Irma recurrirán a ellos como disparadores de sus relatos y recreaciones.

Como sucede en todas las piezas que conforman los *Archivos*, no se presenta una estructura dramática guiada por la sucesión causal o agnóstica de episodios. Partes de sus visitas guiadas por la ciudad o en el Jardín Botánico, las narraciones a veces acompañadas de recreaciones de ciertas anécdotas, la discusión y representación leída de *Medea*, coreografías al son de *Las olas y el viento*, canto a capela de *Naranja en flor*,

baile acompasado al ritmo de *Garota de Ipanema*, son algunas de las situaciones que pueblan el periplo escénico de estas mujeres. No se produce el desarrollo de acciones en el que los 'personajes' experimentan una transformación acontecida en un devenir narrativo integrador; en otras palabras: el *patchwork* de episodios fragmentarios es su matriz constructiva.

«Yo me enamoré de un playboy» anuncia María Irma y entre las tres reconstruyen aquella salida a la disco *África* en la que desafió los mandatos de sus padres. «Vos de acá no salís», la intimidaron, y aún así se atrevió a una cita a ciegas. Acortó su vestido celeste, se dirigió a la *boîte* donde tocaría Bonavena y se lanzó a la aventura en la que conoció a «su Mario», con quien aún comparte sus días. «Yo vengo de una familia peronista, militantes fanáticos», así Micaela rememora su historia, el hilo conductor es la militancia de sus padres. Un reloj detenido a las ocho y veinticinco, hora en que murió Evita, un jardín con los bustos de los dos líderes históricos del justicialismo, la marcha peronista en los cumpleaños, los discos escondidos para escapar de la represión, una serie de pinturas iridiscentes con las que su madre diputada retrataba a la célebre pareja definen en pocos trazos su casa familiar. En este devenir tan idiosincrático se observa una nota disonante: el intento de la protagonista por separar los encuentros familiares de la actividad política de sus padres: «justo cuando yo logré esto, mi mamá se murió», se clausura el relato. Silvana perdió su casa, fue despedida de su trabajo, se separó de su pareja. En este difícil trance nació su hija. Al tiempo consiguió trabajo como guía, en el Jardín Botánico, y allí encuentra una inspiración, un símbolo de fortaleza, se trata de la *vedette* del parque, el árbol sobreviviente de Hiroshima y Nagasaki, el *ginkgo biloba* que con sus hojas verdes en forma de abanico se recorta sobre la espesura del parque.

El universo de *mujeres-guía* es claramente femenino. Se construye en la relación con los padres, con los hijos, con las parejas, con los momentos altos y bajos asociados a su rol de género. No es casual que aparezcan enhebradas en esta caótica trama las figuras de dos mujeres fuertes, mujeres que guían, como Eva Perón y Medea. En escena estas tres mujeres se hacen cargo de lo que les tocó vivir, y lo hacen a partir de un modo particular de decir y actuar, sus recuerdos y vivencias las guían.

5. EL TEATRO Y LA VIDA MATERIAL

Desde la perspectiva de Sennett, el artesano amplía sus posibilidades de hacer y conocer a partir del contacto con una materia específica y

las conversaciones, los intercambios, que mantiene con otros sobre el proceso de trabajo.

En el caso de *Archivos*, la materia que se pone en juego es la de lo escénico que incluye no solo la experticia de sus oficios, sino también sus *modos de hacer* propios de sus ámbitos cotidianos. Los protagonistas portan una serie de habilidades, experiencias y conocimientos que, reelaborados en la escena teatral, abren nuevos horizontes metafóricos. Las acciones que se presentan en el escenario evidencian su procedencia del continuo de la vida, son elementos sobre los que se opera con un saber saturado, son tesoros de cierta proximidad. Pero en este escenario de la máxima cercanía se interpone una distancia: la mirada de la directora las hace legibles (y poéticas) a los ojos de los extraños, del público. No se trata solamente de lo que estas personas comunes dicen o testimonian, es preciso que se produzca una operación que traduzca esa teatralidad cotidiana en el escenario específicamente teatral. La mediación se resuelve a través de la labor que edita, selecciona y compone convenientemente estos collages biográficos. Se genera una apertura del episodio íntimo a la dimensión pública de la escena. Así subsisten dos niveles de teatralidad interconectados, separados y reunidos simultáneamente: el juego de máscaras de la cotidianeidad, el ejercicio de sus roles, el despliegue de sus tácticas y, por otro, las reglas de un laboratorio teatral que indaga y extraña este sustrato cotidiano.

En este punto es posible preguntarse si la escena hasta aquí descrita no reproduce los roles diferenciados y jerarquizados: aquel de la planificación, *homo faber*, encarnada en la figura de la dirección y aquel de la ejecución, *animal laborans*, en el rol de los actores. Sin embargo, la particularidad del ciclo pone en juego instancias de mutuo aprendizaje. Por un lado, aquellos ‘expertos de la vida cotidiana’ que no son profesionales de la escena aprenden los juegos teatrales y en el proceso hacen legible sus propias experiencias para sí y para otros. Por otro, la directora no solo ensaya con una nueva materia, propia de la vida de todos los días, sino que en los intercambios con aquellos horizontes no teatrales hace comprensible la propia práctica escénica y la redefine.

La *vida material* importa, citábamos a Sennett anteriormente, también la escena material. *Archivos* tiene lugar en el intercambio entre expertos y no expertos, entre materiales propios y ajenos, entre el saber y el no saber. Lo que se da a ver al espectador es la escenificación de estos trabajos e intercambios, de ciertos modos de hacer y pensar el teatro contemporáneo y de ciertas formas del entendimiento y la configuración del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2015) *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013* (3 vol.). Selección y notas de Marcos Perearnau. Buenos Aires: Libretto.
- BAEZA, Federico (2009). «Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos». *Figuraciones*, n. 6, pp. 1-10. <<http://revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=125&idn=6&arch=1#texto>> [1 noviembre 2009]
- BAYER, María (2006). «Ya tuvimos bastante violencia. Entrevista a Vivi Tellas». *El Interpretador*, n. 28. <<http://www.elinterpretador.com.ar/28MariaBayer-TeatroEnBuenosAires-EntrevistaAViviTellas.htm>> [23 octubre 2006].
- BOURRIAUD, Nicolas (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CRUZ, Alejandro (2000). «El trabajo, una puesta desapareja». *La Nación*. 3 Noviembre. <<http://www.lanacion.com.ar/39435-el-trabajo-en-una-puesta-despareja>> [22 noviembre 2000].
- CERTEAU, Michel de (2007 [1980]). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- FOSTER, Hal (2006 [2004]). «An Archival Impulse». En *The Archive. Documents of Contemporary Art Series*. Charles Merewether (ed.). Londres: MIT Press, Cambridge and Whitechapel Gallery, pp. 143-148.
- JAY, Martin (2009 [2005]). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- KIDERLEN, Meret (2006). «Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas». *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n. 5, pp. 1-5. <<http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero5/articulo/93/la-teatralidad-fuera-del-teatro-acerca-del-ciclo-archivos-de-vivi-tellas.html>> [17 agosto 2006].
- PINTA, María Fernanda y PAMELA Brownell (2014). «Archivo y experiencia en el teatro contemporáneo. La escena documental de Vivi Tellas». En *Actas de las X Jornadas de Estudios e Investigación. La teoría y la historia del arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad*. Buenos Aires: FFyL – UBA, pp. 67-77.
- SARLO Beatriz (2012 [2005]). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SENNETT, Richard (2009 [2008]). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

- TELLAS, Vivi (2002). «Biodrama: descripción de un proyecto». *Comienzo el ciclo Biodrama. Gacetilla de prensa. Teatro Sarmiento*. 9 abril.
- TELLAS, Vivi (2008) «Vidas prestadas». *Página 12 – Radar*. 24 Agosto. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4788-2008-08-24.html>> [17 septiembre 2006].
- TELLAS, Vivi et al. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos de Vivi Tellas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- TRASTOY, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- TRASTOY, Beatriz (2008). «El teatro, entre lo público y lo privado». Proyecto Museos - Biodramas - Archivos». *Espacios de Crítica y Producción*, n. 39, pp. 4-11.

ESPECTÁCULOS CITADOS

- Cozarinsky y su médico* (2005). Dirección: Vivi Tellas. Intérpretes: Edgardo Cozarinsky, Alejo Florín. Buenos Aires, Sala Camarín de las Musas. [Reestrenada en la misma sala en 2006].
- Disc Jockey* (2008). Dirección: Vivi Tellas. Intérpretes: Carla Tintoré, Cristian Trincado. Buenos Aires, Teatro Sarmiento.
- El precio de un brazo derecho* (2000). Dirección: Vivi Tellas. Intérpretes: María Merlino, Susana Pampín y Claudio Quinteros. Buenos Aires, Sala Babilonia. [Reestrenada en El Portón de Sánchez, Buenos Aires, 2001].
- Mujeres Guía* (2008). Dirección: Vivi Tellas. Intérpretes: Silvana Bondanza, María Cavanna, Micaela Pereira. Buenos Aires, Teatro Sarmiento. [Reestrenada en el Museo Etnográfico J.B. Ambrosetti de Buenos Aires en 2011].

