

Zona de obra. Figuración del mundo laboral e inclusión de audiovisuales en *Las personas* (2014) de Vivi Tellas

Área de construção. Figuração do mundo do trabalho e inclusão de audiovisuais em *Las personas* (2014) por Vivi Tellas

Construction Area. Work field figuration and inclusion of audiovisuals in *Las personas* (2014) by Vivi Tellas

Jorge Sala¹

Resumen

El artículo busca estudiar la interacción entre el teatro y el audiovisual en una puesta argentina reciente cuyo tema es la vida de un conjunto de trabajadores: *Las personas* (Vivi Tellas, 2014), estrenada en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Me interesa observar cómo la pieza se vale del entrecruzamiento entre lo escénico y las imágenes filmadas y proyectadas, provocando un difuminación de los límites entre el archivo privado y el documento público, las filmaciones domésticas con los noticiarios y, no menos importante, la relación entre documento y creación ficcional.

Palabras clave

Teatro documental; intermedialidad; audiovisual; Vivi Tellas.

Resumo

O artigo procura estudar a interação entre o teatro e o audiovisual em um cenário argentino recente cujo tema é a vida de um grupo de trabalhadores: *Las personas* (Vivi Tellas, 2014), estreou no Teatro San Martín de Buenos Aires. Interessa-me observar como a peça usa a interseção entre o cenário e as imagens filmadas e projetadas, provocando o embaralhamento dos limites entre o arquivo privado e o documento público, as filmagens domésticas e os noticiários e, não menos importante, da relação entre criação documental e ficcional.

Palavras-chave

Teatro documentário; intermedialidade; audiovisual; Vivi Tellas.

Abstract

The article tries to study the interaction between theater and audiovisual in a recent Argentine spectacle whose theme is the life of a group of workers: *Las personas* (ViviTellas, 2014), premiered in Buenos Aires at San Martín Theater. I am interested in observing how the piece uses the intersection between the scenic and the images filmed and projected, causing a blurring of the boundaries between the private archive and the public document, domestic filming with newsreels and, not least, the relationship between document and fictional creation.

Key Words

Documentary theatre; intermediality; audiovisual; ViviTellas.

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes. E-mail: jorgesala82@hotmail.com

...César derrotó a los galos.
¿No llevaba siquiera cocinero?
Felipe de España lloró cuando su flota
Fue hundida. ¿No lloró nadie más?
Federico II venció en la Guerra de los Siete Años
¿Quién venció además de él?
Cada página una victoria.
¿Quién cocinó el banquete de la victoria?
Cada diez años un gran hombre.
¿Quién pagó los gastos?
Tantas historias.
Tantas preguntas.

Bertolt Brecht

En 1936 Brecht escribió sus famosas *Preguntas formuladas por un obrero que lee*. En el poema, el dramaturgo alemán problematizaba de una manera cierta, bajo la forma de un enigma sin una solución visible, el ocultamiento que los relatos oficiales otorgaron al papel jugado por los sectores subalternos dentro de los procesos políticos, particularmente dentro de las luchas de la sociedad. Sus palabras, articuladas como una explícita defensa de las bases construidas a partir de la delegación narrativa en un personaje imaginario (el obrero lector), oponían los grandes nombres reservados por la Historia oficial a esos otros desconocidos, los que, como enunciaría el propio Brecht en otro texto ampliamente citado, son imprescindibles puesto que *luchan toda la vida*.

Cierta zona de la producción artística argentina de los últimos años ha venido tematizando y figurando en las pantallas, escenarios y obras diversas representaciones de los sectores desplazados, con un especial énfasis en el mundo del trabajo, en las vidas de aquellas personas que cotidianamente ejercen un oficio o cumplen con una tarea. De manera coherente con el viraje que impuso el desarrollo de la microhistoria desde los años setenta en adelante, la detención sobre lo biográfico (y lo autobiográfico) demostró ser efectiva particularmente en la producción cinematográfica y teatral reciente. Interesados en captar aspectos subjetivos no revelados de quienes no necesariamente ocupan un lugar (es decir, detentan un nombre propio) dentro de la escritura de los grandes procesos, varios directores tomaron partido por reducir y concentrar la mirada hacia los avatares de gente desconocida.

Siguiendo las ideas de Efrén Cuevas Álvarez(2007) aplicadas al documental contemporáneo, la alianza entre estas prácticas estéticas y la microhistoria puede hallarse en el hecho de que esta última reivindica una recuperación del relato, contraria a los supuestos objetivistas del estructuralismo. La microhistoria, al igual que ciertas obras recientes que dan cabida a la voz de los sectores subalternos sostienen por el contrario que “el enfoque narrativo es visto como el mejor modo para explicar ciertos aspectos de la sociedad que se distorsionan cuando se analizan con métodos cuantitativos o con esquemas generalizadores” (CuevasÁlavarez, 2007: 9). En este “giro subjetivo” en el que “se acentuó el interés por los sujetos ‘normales’, cuando se reconoció que no sólo seguían itinerarios sociales trazados sino que protagonizaban negociaciones, transgresiones y variantes” (Sarlo, 2005: 18), no solamente el universo del trabajo sino también sus responsables comenzaron a ocupar un interés mayor como centro temático de las representaciones.

Por supuesto esto no es en sí novedoso. La historia del arte desde el siglo XIX ha mantenido una relación fluida con la representación de esta clase de personajes. Ahora bien, el sesgo distintivo sostenido por algunas de estas prácticas estéticas, y que las diferencia de las ficciones de izquierda desplegadas en torno a la representación de dichos sectores, radica en que en este caso son las propias personas en juego quienes toman la palabra. En ellas, los propios trabajadores y trabajadoras abren deliberadamente a la mirada del público las singularidades de quiénes son, de lo que hacen para subsistir y de variados rasgos de su intimidad o de sus relaciones interpersonales. Frente al riesgo de caer en cierto mesianismo configurado toda vez que se decide “dar la palabra” a los otros, estas obras se asientan fuertemente en lo biográfico como mecanismo que no busca ordenar una totalidad, dar cuenta de un colectivo general y abstracto. Como ya señaló Ana Amado al estudiar algunos de estos casos en el cine y el teatro reciente:

La repentina visibilidad de la periferia amplió el abanico de miradas y ejercicios solidarios con sujetos que hasta ese momento sólo centralizaban las preocupaciones políticas del discurso progresista y numerosas iniciativas artísticas concentraron sus esfuerzos en transformar los rasgos más evidentes de la experiencia social objetiva, en dramas atravesados por la subjetividad de sus actores (Amado, 2010: 90).

Las personas, puesta teatral con dirección de Vivi Tellas, se estrenó en 2014 en la sala Casacuberta del Teatro San Martín de Buenos Aires. En ella no solo se condensan problemas referidos a la representación del mundo del trabajo a partir de una auto-enunciación, sino que también, debido a su fuerte impronta intermedial, se produce un cruce eficaz entre lo escénico con registros filmados y proyectados de diversa procedencia. La inclusión de los audiovisuales en una propuesta situada dentro de la categoría de “teatro documental” posee rasgos interesantes a la hora de exponer aquellas historias subterráneas, ocultadas por los discursos oficiales y que aquí emergen a la superficie para manifestarse.

Anclada decididamente bajo un signo interdisciplinar, *Las personas* establece un uso singular del audiovisual concebido como una herramienta más dentro de la organización de su dispositivo espectacular. Ya en sus “Notas sobre el teatro documental” Peter Weiss (1976) incluía a las imágenes filmadas en el listado de los instrumentos capaces de dar un testimonio del presente. No obstante, la utilización que Tellas le otorga, al tomar como premisa el ser materiales protagonizados por unos sujetos cuyas vidas no han sido consideradas por el discurso oficial de la Historia, provoca una nueva torsión en la que se entretejen el archivo privado y el documento público, las filmaciones domésticas con los noticiarios y, no menos importante, la relación entre la veridicción propia de los discursos documentales con relación a la creación ficcional.

Como un elemento central en la organización de la puesta en escena, las imágenes audiovisuales incluidas y de alguna manera en interacción con los intérpretes, provocan con su activación un cortocircuito que tiende a tornar más porosas las delimitaciones entre los acontecimientos en vivo y aquellos registrados con anterioridad. Contaminando el campo de juego (siempre un espacio delimitado, cerrado), la intrusión del afuera convierte a la polaridad entre interior y exterior en una falsa dicotomía. Como ha demostrado José Antonio Sánchez (2007) al referirse a la presencia de imágenes filmadas en los espectáculos teatrales, estas han cumplido una labor doble: ya sea por la posibilidad de incorporar la realidad extraescénica al espacio dramático o bien por su capacidad de sacar, de mostrar en la escena la realidad privada o íntima de los actores participantes. ¿Qué sentidos se

despliegan a partir de la relación entre las acciones en vivo y las imágenes filmadas en la obra *Vivi Tellas*? En la indagación de respuestas a esta pregunta se buscará exponer cómo en la pieza, al contrario del uso del video tan difundido en otros espectáculos contemporáneos, el audiovisual es utilizado de una manera productiva que resulta coherente con las propias búsquedas y experimentaciones desarrolladas escénicamente. Lejos de tener un uso epidérmico, al que podría calificarse como decorativo, la pantalla instalada en el escenario de *Las personas* agrega factores que no podrían alcanzarse de otra manera, lo cual las convierte en necesarias, casi en un elemento ineludible.

***Las personas* (o de cómo convertir a los trabajadores en actores)**

La obra de Vivi Tellas forma parte de un programa artístico mayor, el *Proyecto Archivos*, que la tuvo como directora e ideóloga de las diversas entregas nucleadas bajo este nombre. El conjunto aparece, a su vez, como una derivación de otro concepto acuñado por su creadora: Biodrama. Si bien poseen características comunes (particularmente en lo que refiere a la idea de basar los temas de las puestas en la vida de una persona viva al momento de los estrenos), *Archivos* detenta algunos rasgos específicos. Estos les permiten separarse parcialmente de esa otra zona mayor (el biodrama, convertido prácticamente en una marca registrada) que ha terminado por campear y delimitar un espacio diferencial de la producción teatral argentina desde inicios del nuevo milenio. Las obras que integran el *Proyecto Archivos* se organizan, como ya se dijo, en torno a la construcción biográfica; sin embargo, aquí la idea parte convocar a personas no dedicadas a la actuación a poner en escena su propia vida a partir de sus relatos, sus cuerpos, el uso de elementos y otros artilugios (entre los que se cuentan las proyecciones de fotografías y audiovisuales) en un collage de situaciones no necesariamente basadas en un hilo argumental lineal. El tiempo cronológico de la obra aparece marcado por un reloj en la pared que brinda la hora exacta en la que se inicia la función y por lo tanto no están previstos juegos con la temporalidad, más allá de aquellos propiciados por los propios recuerdos de los participantes. Al revelar su identidad mediante sus acciones, al compartir sus memorias frente al público, estos sujetos se convierten en actores eventuales que, a través de la teatralidad evidente de las

situaciones, comparten con el público fragmentos de su propia experiencia. Mediante esta fuerte asunción del “yo”, la narración demanda un pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) que interpela al público. De esta manera en las distintas piezas que conforman el *Proyecto Archivos*, un cineasta y su médico, tres filósofos, una bruja y su hija, dos disc jockeys y otros² configuran unos relatos en los que se mezclan su singular saber-hacer (Brownell, 2013) con fragmentos de su intimidad.³

Cabe aclarar, antes de continuar, que utilizo el término “actores eventuales” deliberadamente. Esta noción permite diferenciarla de otras más difundidas como las de “actores no profesionales”, “no-actores” o “performers”. Sin ser incorrectas, estas definiciones acarrear, por su ambigüedad – en los dos primeros casos – o por su uso específico dentro de unos campos artísticos – en el último –, unos problemas conceptuales al ser incorporadas al análisis del desempeño escénico de esos sujetos. Más aún, la difusión de dichas palabras y su utilización irreflexiva en la mayor parte de los casos conlleva algunos equívocos referidos no solo al trabajo de los actores eventuales sino también a su procedencia o intereses con relación a la práctica. Los hombres y mujeres que protagonizan las obras de *Archivos* no son menos actores que otros (algo que quizás se desprende de las ideas de no profesional o no-actor). En el caso de estos, con toda seguridad no subsisten económicamente de ofrecer sus acciones de cara a un público más o menos desconocido. Sin embargo, este dato no resulta definitorio, puesto que es algo que también podría caber a muchos intérpretes que sí se reconocen como parte de una disciplina artística.⁴ Entonces, si esta no es una característica esencial, la misma debería encontrarse por el lado de la falta de una formación específica en el *métier*. Además, y esto no es menor, su decisión de participar de una puesta teatral es intersticial (de ahí el énfasis en lo *eventual*), lo cual niega la posibilidad de que, más adelante, decidan transitar estos espacios de manera más asidua.

² Un listado de las obras que integran el Proyecto se encuentra en el sitio de la directora: <http://www.archivotellas.com.ar/> (última consulta: 26/09/2017)

³ Para una definición exhaustiva de las particularidades del *Proyecto Archivos* remito al inteligente trabajo de Pamela Brownell (2013).

⁴ De hecho, la no profesionalización es una constante en muchos intérpretes con larga formación que intervienen en los circuitos independientes o de bajo presupuesto y que, por cuestiones materiales, se ven obligados o bien eligen vivir de otras actividades.



Figura 1 – El trabajo en escena

Retomando algunas ideas de Vivi Tellas, una de las razones que la llevaron a trabajar bajo esta premisa fue la necesidad de “buscar la teatralidad afuera del teatro, las personas, lo inestable, el azar” (Kiderlen, 2007: 1). La decisión de convocar ahombres y mujeres no entrenados que, aún así, detentan (o no) una mayor o menor disposición para estar en un escenario, para exhibirse y para actuar, provoca un efecto de vértigo e inestabilidad vacilante, de cierta aleatoriedad dada por la inexperiencia escénica que un actor o actriz eventuales traen consigo como un rasgo característico. Paradójicamente, al mismo tiempo que estos cuerpos agregan un plus de verdad por su mera presencia, su falta de entrenamiento conduce a que su actuación tienda a ser subrayada. Bajo la forma de un oxímoron, los actores eventuales presentan acciones reales y simultáneamente enfatizan con sus desempeños el carácter ficcional del acontecimiento teatral. Por otra parte, si toda figura conocida por los espectadores viene acompañada por una estela articulada alrededor de su trayectoria pública adentro y afuera de los escenarios, los actores eventuales carecen, por obvias razones, de la facultad de generar estas expectativas en la recepción. De allí que, salvo para los familiares o conocidos

que asistan a las funciones, se tratará siempre de unos sujetos anónimos desplegando sus acciones frente a la platea.

Cerrado este breve paréntesis, también resulta necesario señalar que en el caso de las obras que integran *Archivos* las personas protagonistas participan, en un grado variable, de actividades laborales en las cuales la exposición frente a un público (más o menos anónimo y más o menos amplio) aparece como un común denominador. Esto facilita hallar eso que Vivi Tellas llama el “umbral mínimo de ficción” que le interesa al momento de convocar a estas personas para que revelen su intimidad. Así, un cineasta, unos profesores de filosofía, tres mujeres responsables de las visitas guiadas en espacios públicos, una bruja o los dos Djs practican en su vida cotidiana unas actividades en las que el contacto con los espectadores y cierta destreza performática que los llevan a ingresar al territorio del teatro con una soltura particular.

Mientras en las otras piezas que conforman el *Proyecto Archivos* el sondeo por la teatralidad de lo cotidiano constituye una prerrogativa que facilita trasladar a escenas las vidas de los protagonistas, en el caso de *Las personas* esta cuestión se multiplica exponencialmente. Aquí no se trata, como en las anteriores, de indagar la teatralidad potencial subyacente a ciertas experiencias ajenas al campo artístico, sino de poner a los propios trabajadores del teatro San Martín arriba del escenario. El marco de la convocatoria estuvo dado por el septuagésimo aniversario de este espacio señero del circuito oficial de la ciudad. En un contexto en el cual el Complejo Teatral de Buenos Aires se encontraba atravesando una serie de reformas edilicias que implicaron el cierre transitorio de algunos espacios, con la consecuente modificación de ciertas tareas —dato que en el ambiente laboral estatal siempre llama a cierto desconcierto— y los problemas laborales aparejados, Vivi Tellas optó por poner el acento en las vidas de estos sujetos. Compensando los riesgos del cambio y los fantasmas de la inactividad, la directora decide mostrar, no solamente un amplio abanico de ocupaciones que mantienen en funcionamiento el teatro sino también qué historias personales se ocultan detrás de las mismas. Así, estas “personas” – 22 en total – se reparten entre acomodadores, vestuaristas, empleados administrativos, iluminadores, asistentes, como un muestrario del vasto

universo de los trabajadores que diariamente ocupan sus puestos y desde sus lugares —imprescindibles, irremplazables— ayudan a motorizar las distintas actividades que alberga el San Martín.

En el programa de mano que acompañaba las funciones, Tellas escribió:

Esta obra está tan distanciada que son los mismos trabajadores que toman el escenario, algo así diría Brecht. Con el estreno de *Las Personas* se inaugura un nuevo género teatral, “teatro tomado”. Un exceso de teatro, un guante dado vuelta, un cambio de perspectiva, un momento de riesgo, una revolución fantasma. Son veintidós trabajadores del teatro, los que nunca se ven, los que fabrican la escena detrás de escena, ellos son los protagonistas de *Las Personas*[...] Traen un saber nuevo y desconocido sobre la escena. El resultado es la relación.

Instalando desde el inicio un guiño a Bertolt Brecht por la vía de la referencia al distanciamiento, el breve metatexto admite conjugar otra lectura. En la idea de un *teatro tomado*, del avance de los trabajadores como un colectivo posicionado arriba del escenario, es posible justamente la *toma de la palabra* de un sector que ha permanecido durante largo tiempo en la penumbra de unas luces dirigidas hacia otra parte. Lo que la obra muestra, más allá de posibilitar la emergencia de lo autobiográfico e incluso de lo confesional, es una forma de contar la Historia del teatro oficial no apelando a los grandes nombres, a las piezas que allí se montaron o a las películas proyectadas en su sala sino a los recuerdos revividos por esos hombres y mujeres que, sin ser invisibles, se situaban desde siempre en los márgenes de la representación. Este proceso no refiere, sin embargo, a una estrategia de inversión. Complementando la alusión a la idea de un “guante dado vuelta” lo que la obra construye es lo que Slavoj Žižek (2006: 25) define bajo el nombre de paralaje: “el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión”. No se trata exclusivamente, por lo tanto, de una acción que ubica en el centro de la escena a aquellos sujetos ubicados siempre en los alrededores, sino de exponer cómo el trastoque de orientación provoca una imagen diferencial de lo mismo, de la Historia del San Martín que la puesta de Tellas busca conmemorar.



Figura 2 – Actores y actrices brindan con el público con las tazas y vasos que utilizan habitualmente

Ya desde el título comienzan a trazarse algunas coordenadas que refieren al juego de mutaciones, de cambio de perspectiva, provisto por la obra. La apelación a ese colectivo en apariencia indiferenciado remite, mirándolo al sesgo, a una familia de palabras que facilita asociarla a otros términos cercanos. *Las personas* instala un enclave de caracterización de esos *otros*, ubicados equidistantemente tanto de la categoría ficcional de “personaje” como de la identificación laboral que los sitúa en el lugar del “personal”. El acento en lo subjetivo, en lo autobiográfico, habilitará el reconocimiento de unas singularidades que, hasta ese momento, se hallaban dispuestas en los bordes del relato. Asimismo, el hecho de hablar de personas y no de personal implica una desautomatización de la mirada que implica otorgarle cuerpo (cuerpo en acto y, sobre todo, voz) a aquellos que cumplen determinadas funciones dentro del dispositivo teatral en tanto que trabajadores. Y en este punto la inclusión de material filmado termina por consolidar una representación de esta clase.

Modulaciones del audiovisual en la puesta

Las acciones llevadas a cabo por los actores eventuales a lo largo de la representación están acompañadas casi de manera constante por un audiovisual dirigido por el cineasta Rodrigo Moreno. Sin interferir en el funcionamiento de los desempeños, las escenas documentales rodadas por Moreno, coherentemente con las intervenciones de “las personas”, hacen ingresar aquello que ha quedado ubicado por fuera de la sala. Las imágenes desplegadas en la pantalla establecen un sondeo por los espacios del edificio del teatro San Martín. Al igual que el escenario poblado por las historias de unos hombres y mujeres que usualmente no ocupan esa posición, la exhibición de los lugares donde se dispone el andamiaje técnico, de los pasillos o de las oficinas presentan al público unos ámbitos que no siempre son visibles en una disciplina justamente caracterizada por la preeminencia del sentido de la vista. Mediante esa homologación con las acciones en vivo, las imágenes proyectadas apuntan a recomponer un esqueleto, un dispositivo, al mismo tiempo plástico y funcional, arquitectónico y lumínico, sin el cual los espectáculos que tienen lugar allí no podrían existir. Haciendo las veces de un fantasma que recorre los distintos recovecos del edificio, la cámara de Moreno capta la cotidianidad de una maquinaria en pleno funcionamiento, los lugares habitualmente ocupados por esas personas que durante la representación se encuentran en una posición ajena a sus labores cotidianas.

Como una suerte de “ventana abierta al mundo”, el encadenamiento de travellings y planos vacíos se integra al espectáculo desde una lógica de complementariedad y no como factor de disonancia o disrupción. Frente a esta modulaci3n del audiovisual en escena, me interesa detenerme en otros dos momentos puntuales en los que se evidencia un uso diferencial del recurso. En estos casos, por el contrario, las imágenes exhibidas generan un efecto de otra clase, en tanto devienen soporte testimonial de los discursos enunciados por dos actrices. Situadas al principio de la funci3n, en ambos momentos las imágenes proyectadas en la pantalla corresponden no a filmaciones *ad hoc* sino a registros p3blicos de condici3n m3ltiple. Sin embargo, su funcionamiento al interior de las escenas los trastorna

exponiendo su relación con el carácter confesional (Cornago, 2009) que presentan los relatos de las mujeres.



Figura 3

Una de las preguntas formuladas a los trabajadores del teatro cuando se acercaron a participar de la audición que terminó conformando el elenco de *Las personas* fue si conocían al fantasma del San Martín. Esta idea servía, en palabras de Vivi Tellas, como un disparador de la imaginación de los entrevistados. Al iniciar su intervención en la obra, Laura Corzo rememora este tema. En lo que podemos suponer que fue su respuesta durante la audición, lo fantasmático deja de ser algo lúdico o extraño para quedar impreso dentro de su experiencia íntima. Trasladando a escena este momento, Corzo afirma enfáticamente que ese supuesto fantasma existe y que se trata de su papá, también empleado del teatro. Según el relato que despliega, su padre, acomodador de la Sala Leopoldo Lugones en la que diariamente se exhiben películas, se encontraba un domingo cumpliendo sus funciones el día en que pasaban *Las mil y una noches* de Pier Paolo Pasolini (1974). Terminada la función el hombre recorrió las cortinas para acompañar la salida de los espectadores e inmediatamente murió. Diez días más tarde su hija “heredaría” su lugar de trabajo y a sus compañeros. A la emotividad de las pala-

bras se adhiere la proyección en la pantalla del desenlace de la película de Pasolini. Mientras se suceden las imágenes, Corzo las mira al tiempo que enuncia “lo último que vio y lo último que escuchó fue el final de esta película”.

¿Qué tenemos aquí? En principio una clara relación de transfiguración en el que un film de ficción se convierte en un documento que aporta un plus de veracidad al testimonio de un momento pasado. Un segundo viraje, consecuente con el anterior, refiere a la decisiva disolución de las fronteras entre el archivo público y el registro memorialista de lo privado. Desde el *pathos* provocado por el recuerdo, un fragmento audiovisual de fácil reconocimiento para no pocos espectadores con alguna cultura cinematográfica se carga de afectividad al fusionarse con las palabras de la hija. Al mismo tiempo, la escena presenta la reconversión de un tópico. Se produce, por lo tanto, el pasaje de una idea vulgarizada, de un mito urbano (que declara que todo teatro que se precie de tal *debe* contar con la presencia de un fantasma), a la inscripción de lo biográfico a través de la intersección con el relato íntimo. En consecuencia, el testimonio de Corzo y el final de *Las mil y una noches* se funden en un breve instante ofrecido a los espectadores de la obra en el que se condensan estas múltiples lecturas. Su reunión produce el encuentro de una nueva figura que, apelando al poder catalizador de una imagen inmersa en otra, habilita la emergencia de una especie de ritual de espiritismo en el que se convoca en cada función al fantasma del padre. Y con su “aparición” en el espectáculo, indeterminada como la de todo fantasma, *Las personas* rinde un homenaje a un trabajador que dejó su vida cumpliendo con sus labores.

El tramo aludido de la obra pone de manifiesto la torsión de un texto de ficción conocido por amplios sectores (el film de Pasolini) convertido en documento testimoniante de una situación privada a través de la intervención actoral sobre el material de base. A este juego productivo entre las imágenes audiovisuales y las acciones escénicas debe agregarse otro, ubicado inmediatamente antes del relato de Laura Corzo. En este caso el mecanismo de conversión es similar, solo que aquí se suma a la exposición autobiográfica un claro sesgo político. Natalia Itatí Villalba, acomodadora de sala, toma el micrófono y comienza a describir quién es y los años que está desempeñando sus funciones dentro del teatro. A medida que

la actriz va narrando el pasaje por distintos ámbitos, se suceden unas fotografías en las que se la ve acompañada de una mujer cuyo rostro aparece deliberadamente oculto, atravesado por una franja negra. A esta suerte de *curriculum vitae* oral condimentado con breves apuntes sobre su itinerario personal, le sigue una instancia confesional que apela a la emotividad. Villalba cuenta que antes de ingresar a trabajar al San Martín le gustaban los hombres pero que estando allí se enamoró de una mujer; se casaron, tuvieron un hijo (Juampi) y la presidenta de la nación les entregó el Documento Nacional de Identidad a hijos nacidos de parejas del mismo sexo. Acto seguido se proyecta en pantalla el audiovisual. Son imágenes de un acto en Casa de gobierno registrado por la televisión pública. Más específicamente, el video exhibido es un fragmento que probablemente haya integrado una emisión de cadena nacional. En él aparece Cristina Fernández de Kirchner entregando a Villalba y a su pareja el DNI de su hijo en el que ambas aparecen inscriptas como madres.



Figura 4 – Natalia Itatí Villalba

Mediante la inclusión de un archivo público, la escena se duplica al mismo tiempo que genera un desdoblamiento. El cuerpo en presencia de la actriz se une a su imagen reproducida en la pantalla actualizando vívidamente un momento anterior recobrado en el recuerdo. Bajo esta premisa, el audiovisual aparece como un eco que amplifica mediante el ingreso del espacio exterior y de un momento ante-

rior aquello que, de otra manera, quedaría exclusivamente dentro del territorio del relato oral. Organizando dos tiempos claramente diferenciados, la pantalla pasa de la sucesión de fotografías a la filmación. Entonces, mientras la primera brinda algunas pistas sobre la experiencia laboral (Villalba aparece con el primer uniforme que utilizó cuando ingresó como cuidadora de los baños) a medida que avanzan las fotos, el registro cambia hacia la zona de la intimidad que terminará por dotar de una cualidad específica al audiovisual del acto en casa de gobierno. Asimismo, las fotos fijas construyen de manera eficaz el paso del tiempo, narrado graciosamente a partir del cambio del color de pelo de la protagonista y la compañía de esa amiga con la que pasó muchas vacaciones en el mismo lugar de veraneo y que quizás sea su compañera de vida y la madre de su hijo.

Más allá del carácter probatorio del documento audiovisual, el cruce entre las acciones en vivo y el registro de un hecho aludido escénicamente provoca la aparición de unos sentidos suplementarios que trascienden la esfera de lo teatral. Así, el testimonio autobiográfico se convierte en un muestrario de una situación mayor: aquella experimentada por el conjunto de ciudadanos beneficiarios de un decreto gubernamental que implica la ampliación de derechos para ese sector. La representación estética se da la mano aquí con otro término claramente emparentado: la representación como una delegación, es decir entendiéndola como una acción conjugada en un sentido eminentemente político (Sánchez, 2017). La interacción entre las dos acepciones de la palabra representación expone la cercanía entre el terreno del teatro y el de la política, algo que la obra de Vivi Tellas busca poner al descubierto.

Como han señalado diversas investigaciones (FernándezPedemonte 2011; Fernández, 2013), una de las características del gobierno kirchnerista fue su afianzamiento en la mediatización de sus distintas acciones políticas. Partiendo de la certeza de que “la gestión del vínculo con públicos amplios pero también segmentados, la definición de temas prioritarios de debate en la esfera pública, la marcación de agenda y otras tantas operaciones básicas de la acción política no pueden hacerse, hoy, prescindiendo de los dispositivos mediáticos y por fuera de las instituciones de medios de su accionar” (Fernández, 2013: 3), algunos actos privados,

familiares (como fue el caso de la entrega de los DNI a los hijos de parejas del mismo sexo) se transformaron inmediatamente en lugares de exhibición. En este marco en el que un registro público en televisión cobra esa dimensión, su recuperación en *Las personas* revierte su intencionalidad originaria. Al conjugarse con el relato autobiográfico de la actriz, el documento deviene testimonio de lo íntimo. De manera más evidente que en el ejemplo de la apropiación del final de *Las mil y una noches* de Pasolini, aquí la imagen de la presidenta entregando el DNI a las madres (documento que Natalia Villalba exhibe en el escenario, visiblemente emocionada) hace las veces de una *home movie* familiar atravesada por los movimientos de la política.

Consideraciones finales

En un trabajo reciente, José Antonio Sánchez (2017) organiza una serie de asociaciones encaminadas a analizar las complejas relaciones entre ética y representación. Reconociendo desde las bases la polisemia de este último término (que enreda lo estético, lo político y lo social), Sánchez otorga un lugar central al teatro como ámbito catalizador de las diversas acepciones amparadas dentro de una noción de por sí problemática:

La potencia política del teatro, o más bien de la teatralidad, deriva de la facilidad con que se superponen en una misma práctica los diferentes conceptos de representación (el imaginar, el poner en lugar de y el hablar por otros). Y esta potencialidad puede ser realizada en beneficio del bien común o en detrimento de éste y en busca de intereses particulares. En ese conflicto de representaciones, la decisión ética es ineludible. (2017: 71)

En *Las personas*, la apuesta política radica en no imponer a ese colectivo heterogéneo de los trabajadores del San Martín un rótulo homogeneizador que los agrupe y que, por ende, también los deje en la invisibilidad forzosa que se genera toda vez que se concreta un retrato de conjunto tendiente a borrar las individualidades en beneficio del grupo. Este anonimato, por otra parte, no sería extraño, puesto que es el lugar que usualmente experimenta la mayoría de la población que diariamente ejerce un oficio cualquiera. La decisión ética de Vivi Tellas estriba no solo en el hecho de permitir que cada uno de los 22 participantes relaten su propia historia, individualizándose. La puesta también contradice abiertamente la idea de

que la representación es una sustitución, es decir, como algo colocado en lugar de otra cosa y al mismo tiempo, como alguien que habla en lugar de otros, como “representante.

Sin acudir a los “quince minutos de fama” celebrados por Andy Warhol, el desvelamiento de la vida de esos sujetos en escena cobra una fuerza particular en el contexto de un espacio laboral dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que no solamente celebra su aniversario sino que, en este momento, está a punto de cerrar temporalmente para realizar una cantidad de refacciones importantes. Y en el acto de visibilizar esos cuerpos no entrenados actoralmente que, no obstante, conocen a cabalidad los intersticios del trabajo al interior del teatro, Tel- las logra mostrar literalmente qué hay detrás (o debajo, o en los bordes) de aquellas fantasías que a diario se exhiben en el escenario. Dado que el tema es la vida de esas personas corriendo a la par que sus tareas habituales (de las que se da cuenta en un extenso anecdotario que cada uno de los veintidós actores eventuales despliega) los espacios, las fronteras, dejan de permanecer estancos. De acuerdo con Beatriz Trastoy (2006: 5), “el matiz auto(bio)gráfico pone en juego los límites entre persona y personaje, entre identidad estable y sujeto cambiante y fragmentario, entre memoria y olvido, entre introspección y exhibición, entre ficción y realidad”. Y aquí, los documentos audiovisuales, lejos de irrumpir como indicios de realidad más transparentes que aquellos otros signos producidos sobre el escenario, manifiestan también su ambigüedad, su porosidad. No siendo nunca exclusivamente soportes documentales de los relatos orales, las filmaciones abren el juego al abanico de sentidos enunciadas anteriormente.

Entonces, frente a los interrogantes del obrero lector de Brecht que terminaba con la frase “tantas historias / tantas preguntas”, *Las personas* confirma la innumerable cantidad de vivencias que se agitan detrás de todo colectivo, detrás de una institución. Afirma, sin un énfasis panfletario pero tampoco sin carecer de una evidente decisión política: hay muchas repuestas para esas preguntas... .

Referencias

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén. Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo, en *Revista Secuencias*, N° 25. Madrid: Ediciones 8 y Medio, pp. 7-24, 2007.

AMADO, Ana. Arte Participativo. El trabajo como (auto) representación, em *Significação Revista de Cultura Audiovisual*, Vol. 37, N° 34. São Paulo: Universidad de São Paulo, 2010. Disponible en <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68115/70673> (último acceso: 02/09/2017)

BROWNELL, Pamela. La escenificación de una Mirada y el Testimonio de los cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas, em *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 3, N° 3. Porto Alegre: Universidade de Rio Grande do Sul, pp. 770-788, 2013. Disponible en <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> (último acceso: 12/07/2017).

CORNAGO, Óscar. Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica, en *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, disponible en: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/1513/Oscar%20Cornago%200%20La%20confesion%20como%20estrategia%20escenica, 2009 (último acceso: 02/10/2017)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

FERNÁNDEZ, Mariano Ernesto. Mediatización de la política en la Argentina kirchnerista: figura presidencial, periodismo militante y disputas por la toma pública de la palabra. *X Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013.

FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián. La guerra por las representaciones. Mediatización y disenso en el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, en Luciano Elizalde, Damián Fernández Pedemonte y Mario Riorda (eds.) *La gestión del disenso: La comunicación gubernamental en problemas*. Buenos Aires: La crujía, 2011: pp. 105-151.

KIDERLEN, Meret. Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas, en *Telón de fondo*, Año 3, N° 5, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 1-5, 2007. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero5/articulo/101/experimentar-con-lo-real-entrevista-a-vivi-tellas.html> (último acceso: 22/07/2017)

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Endymion, 1994.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Cuerpos ajenos: Ensayos sobre ética de la representación*. Segovia: Ediciones La uña RoTa, 2017.

_____. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid:Visor, 2007.

SARLO, Beatriz: *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

TRASTOY, Beatriz. El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea, *Orbis Tertius*, 11(12), disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a22/3795> (último acceso: 10/10/2017)

WEISS, Peter. Notas sobre el teatro documental, en *Escritos políticos*. Trad. F. Formosa. Barcelona:Lumen, 1976.

ŽIŽEK, Slavoj: *Visión de paralaje*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.