

Teatro Documentário Brasileiro e Argentino. O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum

DAVI GIORDANO (2014). Porto Alegre, Armazém Digital.
ISBN 978-85-8347-016-8



Pamela Brownell

CONICET / Universidad de Buenos Aires /pamela_brownell@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 07/02/2016. Fecha de aceptación: 24/03/2016.

Desde su aparición en el campo teatral en 2002, el término *biodrama* (o Biodrama) viene despertando mucho interés tanto en el ámbito de la práctica como en el de la teoría. Davi Giordano, artista e investigador brasileño, pertenece a ambos campos y se propone específicamente promover su mutuo potenciamiento. De hecho, *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino. O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum*, su primer libro, es una puesta en práctica de esa potencia. En él integra los avances de una investigación que ha realizado apoyándose tanto en una indagación bibliográfica y en el relevamiento de fuentes de diverso tipo, como en su práctica escénica de director y performer. Por otra parte, con este libro Giordano se propone favorecer también un mayor contacto entre la escena teatral argentina y la brasileña, a la vez tan próximas y, a veces, tan desconectadas.

Aunque no descuida la recapitulación y contextualización de puestas del Ciclo Biodrama, curado por la directora argentina Vivi Tellas en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, con el que el término apareció en sociedad por primera vez, el foco de este texto en el biodrama¹ es antes conceptual que historiográfico. Se plantea pensarlo “como concepto, categoría estética y/o género teatral”. Giordano explica que entiende el

biodrama como una variante del teatro documental, caracterizada por estar inspirada en la vida de una persona viva. Y, si bien lo presenta una creación de Tellas y aborda su trabajo en varios pasajes, el autor se dedica fundamentalmente a explorar la posible aplicación del término más allá de éste, probando su validez para comprender los diversos tipos de producciones teatrales actuales relacionados con la cuestión de la biografía en escena. A su vez, el estudio del concepto busca no sólo promover su difusión como clave de lectura para la escena regional, sino también –como se manifestará claramente en las conclusiones–, como motor de la práctica, apuntando a estimular el desarrollo de este tipo de experiencias en el teatro.

En función de estos propósitos, el autor presenta una contextualización histórica y teórica, y va desplegando en cada capítulo distintas aristas del problema de lo (auto)biográfico, que a partir del capítulo cuarto, se van complementando con un abordaje crítico de los distintos espectáculos de ambos países que integran su corpus. En cuanto a los aspectos más formales, Giordano resulta muy claro en su planteo estructural del libro, así como en la explicitación de sus objetivos, su vía de contacto con los objetos que analiza y sus fuentes bibliográficas.

El primer capítulo es introductorio y, además de los aspectos recién mencionados, presenta el contexto

¹ A lo largo de la reseña, me referiré al biodrama como concepto amplio, siguiendo la utilización que se hace del mismo en el texto reseñado. En mi investigación personal, dedicada al trabajo de Vivi Tellas, restringo el término a lo explícitamente vinculado a su trabajo de curaduría o dirección.

de desarrollo de la investigación, con un énfasis particular en la productividad de una experiencia de intercambio que el autor realizó en la Universidad de Buenos Aires, en la carrera de Artes Combinadas. Durante esa estancia en Buenos Aires realizó un taller de Biodrama con Tellas y asistió a una cantidad de puestas en escena que, en diálogo posterior con otras puestas realizadas en Brasil y con sus propias indagaciones artísticas, dieron el impulso fundamental a este trabajo.

En el capítulo dos, Giordano realiza un recorrido por algunos conceptos fundamentales para la discusión acerca del biodrama. En primer lugar, se detiene en la noción de *teatro documental*, reflexionando sobre sus distintas acepciones al tiempo que recorre las experiencias de sus referentes canónicos (Piscator, Weiss), y las articula con otros antecedentes históricos significativos en la región, como Boal, y con las prácticas más contemporáneas del en ocasiones llamado nuevo teatro documental, en el que se destaca el grupo alemán Rimini Protokoll y en el que el teatro de Tellas puede inscribirse. Luego se detiene en la noción de *hombre común*. En este sentido, es importante enmarcar esta investigación (el autor lo explicita en más de una ocasión) en el proyecto Encenações do Comum, radicado en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) y dirigido por Denilson Lopes. Partiendo de las perspectivas de Lopes sobre el hombre común, Giordano piensa la creciente presencia en escena de personas a la vez anónimas y singulares, a las cuales se refiere también como *desconocidos íntimos*, y sostiene que esta presencia habilita una serie de nuevos enfoques de *lo común* y la comunidad. Desde esta mirada, el tipo de escenificación de promoverían los biodramas tendría que ver con “buscar la poética de esas personas del día a día, cuyas vidas muchas veces pasan invisibles por la calle” (42)². Por último, en un tercer apartado de este capítulo de introducción conceptual, se refiere a lo específico del término biodrama, describiendo el ciclo del Teatro Sarmiento y recorriendo sintéticamente las puestas que lo integraron entre 2002 y 2009. Además de extraer algunas primeras conclusiones sobre la multiplicidad de experiencias que se originaron (y, consecuentemente, pueden originarse) a partir del proyecto biodramático, Giordano sostiene que ve al biodrama como una “reflexión sobre la puesta en escena contemporánea” que permite comprender “la constitución de un nuevo modelo de dramaturgia que toma como base los relatos autobiográficos para la creación de espectáculos escénicos” (55).

En el tercer capítulo, el autor analiza desde distintas perspectivas la inscripción autobiográfica en la escena contemporánea y las nuevas experiencias de subjetividad en el campo teatral. Parte de la premisa de que “el material autobiográfico duplica el efecto de lo real en escena” (59) y señala que en estas experiencias se evidencia una hibridación entre la crisis de la ficción y la estética de la realidad. Un eje fundamental desde el que enfoca la cuestión de la autobiografía es la problemática del testimonio, y, en particular, la del testimonio en escena, la cual aborda teniendo en cuenta dos características básicas del teatro: su multiplicidad de enunciadores y la simultaneidad en tiempo y espacio de su producción y recepción. También analiza el modo en que distintas modalidades del habla cotidiana aparecen como material utilizable para los creadores, y, retomando algunos de los planteos de Beatriz Trastoy en su trabajo sobre el teatro autobiográfico, establece un vínculo entre el auge de las prácticas testimoniales en escena y algunos cambios significativos de la historiografía contemporánea, como el surgimiento de la historia oral y la redefinición de la noción de documento. En línea con esto, una de las potencias políticas que Giordano identifica en el biodrama de Tellas es su afirmación subyacente de que todas las personas tienen un relato que contar (y unos objetos valiosos que mostrar, podría agregarse). Retomando varios trabajos de Walter Benjamin y algunas de sus relecturas más actuales, el autor despliega una serie de reflexiones, entre otras cosas, sobre las posibilidades de relatar la propia experiencia. Y luego dirige la mirada hacia la noción de *espacio biográfico*, propuesta por Leonor Arfuch, para inscribir al biodrama en un debate mayor sobre las distintas manifestaciones del yo en la sociedad contemporánea, con sus cruces y fusiones entre lo público y lo privado, y también para avanzar hacia un enfoque ético de las posibilidades del biodrama. Giordano postula una serie de preguntas que pueden servir para considerar de qué modo las propuestas ya realizadas o por realizar en el terreno de lo biográfico se paran ante el desafío que supone la exposición de las personas y sus historias. Qué tipo de diálogo establecen con una sociedad atravesada por la espectacularización del yo, en los términos de Paula Sibilia. Y de qué modo permiten (o no) poner en valor distintos modos de vida y nuevos modos de la subjetividad. En este sentido, el autor sostiene que, en la era de la curiosidad por lo íntimo y personal, el biodrama coincide con una tendencia que ve al ser humano como fuente de conocimiento cultural y artístico, y busca desde sus prácticas favorecer una actitud contraria al narcisismo y exhibicionismo de quien se muestra y al voyeurismo de quien mira,

² El libro está escrito en portugués. Todas las citas de esta reseña corresponden a una traducción propia.

haciéndose consciente de su posibilidad de construir un relato social, e incorporando al espectador en ese acto poético de construcción.

En el cuarto capítulo, Giordano analiza el uso de los recursos escénicos en la puesta argentina *Mi vida después* (2009) de Lola Arias y se pregunta en particular por los modos de inserción del testimonio y de los nuevos dispositivos tecnológicos en escena como posibilidades contemporáneas para el acto de narrar. Otro eje abordado en este capítulo es la potencialidad de las experiencias individuales para servir como posicionamientos políticos y sociales. En términos estéticos, el autor contextualiza a esta resonada puesta en una escena caracterizada por Hans Thies Lehmann como posdramática y atravesada por lo que Philippe Dubois llama “efecto cine”. En ella, seis actores reconstruyen la juventud de sus padres entre fines de los 70 y comienzos de los 80 (momento de su nacimiento y también de la última dictadura militar argentina), asistidos por una gran variedad de recursos multimediáticos. Al autor le interesa rescatar el modo en que en la puesta se abordaba una cuestión como la violencia y la muerte propiciadas por la dictadura articulando fragmentos más propiamente testimoniales con otros más performáticos y con la exposición de muchos y diversos materiales documentales, como fotos y fragmentos de audio y video. En cuanto a lo performático, a Giordano le interesan especialmente la práctica que Arias describe como *remake*, que se expresa en varias secuencias en las que los actores buscan recrear historias que les han sido relatadas de o por sus padres. Y en cuanto al despliegue de los materiales documentales, se señala, por un lado, que aparece lo que Lehmann llama una *teatralización del uso de los medios*, ya que la manipulación de los documentos y de los artefactos tecnológicos utilizados para compartirlos es casi tematizada por el espectáculo. Por otro lado, lo que el autor apunta, articulando esa mostración con la propuesta más general del espectáculo y con su marco temático, es que el trabajo de los artistas sobre sus memorias aparece como una actividad social y la exhibición que hacen de sus documentos privados se transforma en una experiencia de grado colectivo. Por último, Giordano se detiene en el caso particular de Vanina Falco, una de las actrices, cuyo padre estaba siendo juzgado por apropiación de menores, y en cómo su participación en este espectáculo, con todo lo que allí *declaraba*, redundó en que se modificara una situación judicial y le permitieran *declarar* contra su padre. Para el autor: “*Mi vida después* es una prueba concreta de que el material autobiográfico puede servir como una vía de acceso a la Historia, y de ahí su función e importancia política y social. El

espectáculo es un ejemplo de cómo las peculiaridades y el carácter estético de una pieza documental traen dentro de su propia estructura un carácter político y de preservación de la memoria nacional” (113).

En el quinto capítulo, el autor continúa con su análisis de puestas en escena, focalizando en las particularidades de sus procesos de producción, y en este caso pone el foco en la cuestión de la dramaturgia a partir del espectáculo brasileño *Festa de Separação* (2009) de Janaina Leite y Felipe Teixeira Pinto. A Giordano le interesa trabajar esta puesta como un modo de extender la aplicación del concepto de biodrama por fuera del ciclo homónimo (que hasta el momento de escritura de este libro era la referencia principal del término) y de acercar el debate a la realidad brasileña. Respecto del espectáculo, el mismo surge de un proyecto personal de estos dos artistas que, cuando decidieron terminar su relación, realizaron una serie de encuentros con familiares y amigos, los cuales filmaron y editaron. La puesta teatral trabaja a partir de ese material documental audiovisual, indagando sobre las posibilidades de hacer *un documental escénico*. Además de analizar el texto escrito del espectáculo y varias declaraciones de los realizadores en distintos soportes, el autor se detiene en la descripción de un procedimiento marcadamente metateatral de la puesta, que remite a un tipo de teatro documental que enfatiza permanentemente su estar-haciéndose junto a los espectadores en cada función.

El sexto capítulo se concentra especialmente en el trabajo de Vivi Tellas como directora en el marco de lo que inicialmente se llamó Proyecto Archivos, poniendo el foco en su trabajo con no-actores como operación de puesta en escena. En este sentido, le interesa pensar la singularidad afectiva de este trabajo y el tipo particular de vínculo que establece con los espectadores. También se refiere al concepto de *Umbral mínimo de ficción*, desarrollado por Tellas en este proyecto, el cual le permite aludir a los núcleos de teatralidad que encuentra fuera del teatro, y, a la vez, pensar cierta clave escénica para sus puestas. Giordano se detiene también en el trabajo de Tellas con los *souvenirs* o evidencias que los intérpretes muestran en escena, y señala que los *objetos biodramáticos* se caracterizan por revelarse como portadores de un almacenamiento de memorias que cobran vida en la escena. Nuevamente, el abordaje es más conceptual que histórico. De hecho, hay aclaraciones que serían necesarias respecto de las fechas y circunstancias que se manejan respecto de las distintas puestas. En tanto se enfoca en la participación de cuatro puestas de Archivos que participaron del Ciclo Biodrama en

2008, no hay una cronología clara del desarrollo del proyecto. Pero, de todos modos, es valiosa la referencia que realiza a las pautas que guían el proceso de trabajo documental y biográfico de Tellas, así como las reflexiones más generales que el autor extrae de él. En cierto sentido, este capítulo resulta una síntesis integradora de los ejes principales de análisis que ha desplegado en los capítulos previos.

El séptimo capítulo del libro está dedicado a pensar al biodrama como espacio de expresión y discusión de las sexualidades, y en particular se enfoca en el tema del travestismo en dos puestas documentales: *Luis Antônio Gabriela*, estrenada en San Pablo, Brasil, en 2011, y *Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti*, estrenada en Córdoba, Argentina, en 2009. En el primer caso, se centra en el proceso de *costura* de testimonios y documentos, a partir de la cual el director y dramaturgo Nelson Baskerville trabajó para la reconstrucción de la historia de su hermano, quien luego de emigrar de Brasil cambió de sexo. Del análisis de la puesta, se extrae una interesante observación general: “Esta disonancia de voces y de diferentes puntos de vista nos lleva a pensar que el teatro documental, por más biográfico que sea, nunca es un retrato fiel de la realidad, sino que es una exposición tal vez incluso ficticia de las muchas versiones que existen sobre un mismo hecho” (151). Por su parte, de *Carnes Tolendas*, dirigida por María Palacios, a Giordano le interesa el modelo confesional a través del cual la actriz Camila Sosa Villada habla de su propia historia, articulándola con una serie de fragmentos de textos de Federico García Lorca.

Para terminar, el capítulo octavo se titula “Conclusiones biodramáticas. Estímulos para futuras

producciones autobiográficas y documentales” y busca recapitular y pasar en limpio algunas de las ideas fundamentales desarrolladas en la investigación. En ella ha llegado a una definición del biodrama que es provisoria –como en algún punto puede serlo cualquier definición de este tipo, pero un poco más–, ya que habla de un fenómeno que está en plena transformación. A modo de síntesis, concluye que “el biodrama es un subgénero dentro de un género mayor, que es el teatro documental. Se trataría de una de sus variantes contemporáneas, que se distingue por investigar lo autobiográfico, lo confesional y lo testimonial como instancias de creación escénica” (165). Definición que puede complementarse con otra referida a sus intenciones: “Usar la realidad como una experiencia de investigación escénica con el fin de crear una teatralización de lo común es el objetivo mayor del biodrama. Es buscar en la propia poética teatral la potencialidad metafórica de la propia vida” (162)

Finalmente, cabe valorar que este libro de Davi Giordano resulta una lectura más que interesante, por un lado, por los contenidos expuestos a lo largo de un desarrollo que no es extenso, pero que plantea una gran cantidad de agudas observaciones y con el que logra delinear claramente los contornos del amplio campo problemático en el que el biodrama se inserta. Por otro, por ser el primer abordaje de estas características publicado en portugués sobre el biodrama. Y, por último, por el modo en que la escritura encuentra una correspondencia con la temática abordada, en tanto la explicitación recurrente del tránsito atravesado por el autor en su investigación le da al texto un marcado tono autobiográfico.