



UNIVERSIDAD DE ARTES, CIENCIAS Y COMUNICACIÓN
Facultad de Artes de la Comunicación
Carrera de Teatro y Comunicación Escénica

Biodrama: Un instrumento para la teatralización de la memoria

**Trabajo para optar al Grado Académico de Licenciado(a) en Artes Escénicas
y al Título Profesional de Actriz/Actor y Comunicador(a) Escénico(a)**

Profesora Guía: Dr. José Luis Olivari

Estudiantes:

Camila Constanza Leiva Villanueva

Marcela Paz Sandoval Alfaro

Incluye versión digital, CD-ROM

Santiago de Chile, Enero de 2018

AGRADECIMIENTOS

A nuestras familias, por creer en nosotras, apoyándonos durante este proceso de 5 años, y alentándonos a ir tras nuestros sueños, a pesar de la adversidad. A la Escuela de Teatro y a su ramillete de profesores por entregarnos las herramientas necesarias para emprender en el mundo teatral y demostrarnos que sí se puede vivir de esto. A María Helena por ser nuestra “coach”, y ayudarnos principalmente en la etapa final de este proceso, a centrar el objetivo de nuestra investigación, y por darnos las palabras precisas en momentos de caos y desesperación. A José Luis Olivari, por creer en nosotras desde el día uno, en todas las decisiones que tomamos, siempre con una mirada teórica pero entregándonos un apoyo que fue fundamental. A Marcela Sáiz que en un intercambio casual de palabras, nos ayudó a encontrar el tema central por el cual se basaría esta investigación, y a su vez dándonos referencias y contactos importantes. A nuestros compañeros por habernos acompañado en esta travesía teatral de cuatro años, y que a pesar de las diferencias, siempre han formado parte fundamental de apoyo y amistad. A nuestros amigos externos a la carrera, que siempre han estado pendiente y han sido de gran ayuda y apoyo, incluso algunos sin querer entregándonos herramientas aplicables a la investigación, desde su sabiduría desde otras áreas, logrando un intercambio de conocimiento y amistad. A la tía Sonia, quién estuvo al tanto de nuestro trabajo investigativo y quien siempre nos salvó con palabras sabias de aliento y apoyo, además del clásico cigarro. A los tíos de impresión, quienes también fueron parte fundamental, desde la impresión de una carátula, como también las ayudas con las hojas o formato de impresión, siempre con

buena disposición y actitud alegre. A los tíos guardias, principalmente al tío Pato y a George, por sus saludos cálidos y amistad, traspasando la barrera de lo protocolar, también siempre dando las palabras correctas. A el personal de biblioteca, principalmente a Bastián, quién nos entregó las herramientas para una búsqueda más amplia y expedita en la base de datos, por su disposición y ayuda. A todos y cada una de las personas que en algún momento de estos cinco años de carrera y época de investigación nos ayudaron cuando más lo necesitábamos, sin esperar nada a cambio, les estaremos infinitamente agradecidas.

RESUMEN

El presente proyecto, titulado “Biodrama: Un instrumento para la teatralización de la memoria” se trata de una investigación de carácter cualitativo descriptivo, cuyo objetivo es reconocer y analizar los componentes escénicos del Biodrama, a partir de experiencias de dos directoras teatrales argentinas que han ejecutado procesos escénicos utilizando esta metodología, como Vivi Tellas y Lola Arias.

El primer capítulo busca sentar las posibles bases, a modo de antecedentes, y descubrir las posibles conexiones del Biodrama con conceptos de memoria, realidad, teatro documental, relacionándolos con esta teatralidad. En el segundo capítulo, se desarrolla el estudio en forma más específica sobre el Biodrama, a través de conceptos, relatos de experiencias y de montajes teatrales, cuyos objetivos centrales fueron el rescate de la memoria y su importancia e impacto en el medio social y cultural de nuestros días.

Palabras clave: Teatro, Biodrama, Puesta en escena, Santiago, Chile

ÍNDICE**Pág.****INTRODUCCIÓN****CAPÍTULO I: Antecedentes del Biodrama**

1.1	Teatralidad e irrupción de lo real.....	9
1.3	Teatro documental.....	17
1.4	Performance.....	19

CAPÍTULO II: Memoria y Biodrama

2.1	Consideraciones del concepto de Memoria.....	23
2.1.1	Tipos de Memoria.....	27
2.2	El teatro como plataforma para la memoria: Biodrama	31
2.2.1	Los inicios del Biodrama: Vivi Tellas.....	37
2.2.2	Lola Arias.....	49

CONCLUSIÓN**BIBLIOGRAFÍA**

INTRODUCCIÓN

“La memoria puede adquirir toda su potencialidad de ser un instrumento de resistencia, en tanto y en cuanto la memoria pueda establecer una presencia del pasado en el presente, visibilizando las formas de dominación que se constituyeron en el ayer y continúan siendo hoy” (Calveiro, 2008).

Memoria y realidad. Son nuestros recuerdos los que conforman nuestra biografía y los que contribuyen a crear nuestra identidad como individuos. Nuestros recuerdos nos dicen quiénes somos y nos van guiando a través de los aprendizajes que de ellos se desprenden. Entonces ¿Cómo se reconstituyen las memorias colectivas? Walter Benjamin (1989) sostiene que:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. [...] En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador. (Benjamin, p.180)

Es en este sentido y utilizando el epígrafe de Pilar Calveiro, se logra desprender el entendimiento de que nuestro presente, o mejor dicho, los peligros de nuestra sociedad actual, son los que convocan la memoria. Pero para poder utilizar la memoria como medio de iluminación ante una problemática actual es preciso, de

una manera estricta, conocer la cicatriz que existe sobre el cuerpo individual y social. De esta manera y sólo así, se podrá usar el cuerpo como impulsor de una memoria que se lanza hacia el pasado para traerlo como iluminación hacia el presente. Es desde esta premisa que se incrementa el interés por realizar la investigación. Sobretudo porque una de las principales problemáticas que radica en que el concepto Biodrama, es que aún se sigue considerando experimental.

El Biodrama es una técnica teatral, que proveniente de un género dramático, y que se caracteriza por poner en escena las historias de la vida de las personas, de modo que quienes estén trabajando en escena mantengan un trabajo mucho más comprometido y más vivo. Esta técnica invita a explorar cómo los hechos de la vida cotidiana de la personas, o regidas por algún hecho particular de la vida social construye una nueva historia, es un constante juego con la ficción y la realidad, se expone lo público pero también se mantiene lo privado, logrando de esta forma un juego teatral tenso que provoca en ese individuo un trabajo particular, único e irrepetible.

1.2 Justificación:

En el ámbito teatral actual, existen diversos tipos de técnicas al momento de llevar a cabo un montaje, sin embargo el Biodrama es un término que no muchos conocen, ya que sigue siendo más experimental. La intención de este proyecto es poder dar a conocer más sobre esta técnica que combina el teatro y se relaciona directamente con las experiencias individuales que las personas viven a lo largo

de su vida, cómo se ven afectadas por sucesos histórico-culturales-sociales y cómo se desenvuelven en torno a estos acontecimientos, provocando de esta manera una forma de hacer teatro mucho más íntima, profunda y que llega a los espectadores de una forma cercana, pudiendo provocar así una identificación o emoción mucho más real y comprometida.

1.4 Problema

El problema identificado en este estudio radica, principalmente, en la poca información que se tiene al respecto del concepto de Biodrama, ya que es un término relativamente nuevo y que se sigue considerando aún experimental.

El poco conocimiento de las nuevas prácticas teatrales y principalmente del Biodrama, agranda el espacio que existe entre la práctica teatral propiamente tal y los estudios referentes a la misma, ya que la falta de enfoques que faciliten y posibiliten su estudio se pierden y desaparecen en el vacío, estableciendo de esta forma prácticas con falta de enfoques propios.

Las modalidades de búsqueda y trabajo del Biodrama, son tan variadas y no solo en función al artista, sino también de las condiciones espacio temporales de cada lugar geográfico en el cual se encuentre.

Uno de nuestros puntos de partida está, en la concepción de las personas como documentos o archivos de diversas experiencias y, por lo tanto posibles de instalarlas en el espacio teatral. Son experiencias que además, desde la puesta en

escena del espacio cotidiano, reflejan problemáticas sociales, y de esa manera también son parte del relato de un país.

Sobre la base de lo anteriormente presentado, surge un creciente interés por entender el Biodrama como la creación de un vínculo con la memoria activa y nuestro presente. La memoria viva y presente no produce archivos completos, más bien es un hacer constante que se instala en el devenir y deja de lado los discursos cerrados. La memoria se construirá a partir de un sujeto atravesado por la otredad, que no es producto de un proceso identificatorio, sino que se encuentra en el devenir, y que construye caminos posibles de la memoria que no tienen por objetivo apresar a la vida, sino que la mantienen en esa apertura, en su mutabilidad. En este trabajo se pretenderá darle un espacio a este discurso de la memoria.

1.5 Objetivos

1.6.1 Objetivo general:

- Comprender el Biodrama como una forma de teatralización de la memoria.

1.6.2 Objetivos específicos

- Descubrir cuáles son los elementos que componen el Biodrama.
- Reconocer el aporte que puede tener el Biodrama en la escena teatral chilena como propulsor para la memoria activa del país.
- Descubrir el desarrollo del Biodrama a partir de la experiencia fundante de Vivi Tellas y Lola Arias.

1.6 Metodología:

Para llevar a cabo este proyecto, la metodología utilizada, se centró en la aplicación de un modelo cualitativo, desde una mirada exploratoria, analítica y descriptiva. Primeramente se reunió toda la información teórica disponible para el desarrollo del tema, y así poder entender el objeto de estudio. La recolección de información fue a través de análisis de documentos y videos disponibles en diversas plataformas de internet.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES DEL BIODRAMA

Para enfrentarse a un concepto poco conocido, como lo es el Biodrama, se debe primero entender los conceptos de donde se desprenden sus posibles bases. El capítulo tiene como principal objetivo aportar al entendimiento del estudio, donde de forma cualitativa se describen diversos conceptos que nos darán un mejor entendimiento del principal objetivo de investigación de este proyecto.

1.1 Teatralidad e irrupción de lo real

Desde la última década del siglo XIX, se ha manifestado una renovada necesidad de confrontar lo real en escena. Desde Flaubert, escritor francés del siglo XIX hasta Hans Thies Lehmann, se ha cuestionado qué es lo real y cómo se lleva a escena, surgiendo así diversas hipótesis y teorías de cómo representar la realidad en el teatro. Sabemos que el realismo surge como un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación, y por lo tanto rechaza cualquier tipo de evasión e idealismo acercándose así a una visión científica materialista de la realidad que como dice Courbet, pintor realista francés “para representar cosas reales y existentes es preciso estar convencido y tener pruebas de que las cosas reales objeto de presentación existen y son verdaderas” (Citado en Sánchez, 2007).

Un primer acercamiento de irrupción de lo real en escena surge con la teorización del teatro realista que encuentra sus antecedentes en los escritos de

Émile Zola (2002), en donde concibe el naturalismo como “el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe” (p.150), pero es André Antoine, director de teatro y fundador del Théâtre Libre en París, quien tomando esto irá un paso más allá y quien remueve de la escena los decorados, las escenografías de cartón y los telones pintados. A cambio introduce en ella elementos reales y reproducciones exactas de los espacios dramáticos a representar. En cuanto a la interpretación del actor, Antoine opta por la concreción, la simpleza y economía de gesto, palabras y acciones, creando así en escena un efecto de realidad que debía hacerse visible. Es así como el realismo pretende centrarse en la objetividad empírica de la vida.

El detalle externo realista encontró su realización escénica con Stanislavsky, pero pronto éste se daría cuenta de que dicho realismo externo resulta insuficiente. No solo era necesario reproducir la realidad externamente, también debía haber verosimilitud en el proceso psíquico. Con este cuestionamiento en mente el criterio de verdad se volcará a la realidad vivida, ir más allá de lo visual, partir desde el interior de lo dramático, es decir, del interior de la vida del personaje. Es así como Stanislavsky dedica gran parte de su vida al estudio de la realidad, cuyo punto culmine es el desarrollo del método de las acciones físicas y que es:

La acumulación de una multitud de detalles sensibles que provocarían tanto en el actor como en el espectador impresiones que activarían la emoción y el movimiento psíquicos suficientes en ese momento, para satisfacer la necesidad de la representación de la vida. (Sánchez, 2007)

Con ello, el problema se traslada no a la copia científica de la realidad, si no a cuánto efecto de realidad hay en una puesta en escena para ser representada.

Es así como a principios del siglo XX el teatro realista se enfrenta al problema de la inverosimilitud entre el medio de representación y el objeto representado. Sumado a esto, el cine y la fotografía no hicieron fácil la tarea de representar la realidad. La fotografía en el arte otorgaba un sentido empírico y en el cine se imprime la realidad objetiva, es decir, ambos son fieles reflejos de la realidad ya que resuelven de una manera simple, principalmente el cine, la problemática del movimiento natural. Debido a esto el teatro tiene la necesidad de redefinirse, Max Reinhardt, director de teatro y cine austriaco de principios del Siglo XX, expone la intención de anular la 4ª pared ya que es ella, en el naturalismo, la que marca la distinción entre lo artístico y lo real, llevando a la palestra la siguiente pregunta ¿Cómo puede ser algo real para el espectador si no está siendo parte de ello?. Partiendo de aquí surgirán muchos más cuestionamientos, el teatro se cuestionará sus propios límites y tanto forma como contenido se transformarán en parte de una misma cosa. Surgirán así, diversos movimientos que cuestionarán los modelos predominantes hasta el momento y expondrán el conflicto entre lo real y su representación, estos movimientos los conocemos como vanguardias. Pero no

fue hasta que Marcel Duchamp, artista francés del siglo XX, y sus Ready-Mades, que esta irrupción de lo real se hizo efectiva. La dualidad arte-vida, en claro auge gracias a las vanguardias, llevó a los artistas a esquivar las dualidades tradicionales con las que venían trabajando (lo real/simbólico y lo figurativo/abstracto), y a cambio proponen una relación inmediata con la realidad, lo que hacía parecer que esta escapa a las condicionantes de la misma realidad.

Meyerhold, Piscator y Brecht aceptaron el reto que ofrecía el cine y en base al mismo, trabajaron el dinamismo y la concreción en escena. “La concreción es una de las herramientas más efectivas contra el ilusionismo y contra el idealismo en la época de vanguardias” (Sánchez, 2007, p.45) lo concreto es aquello que es materialmente creíble. Es así, como Meyerhold, quién fuera director, actor y teórico teatral ruso, usa elementos cineastas en algunas de sus obras, recordemos que, como se mencionó anteriormente el cine imprimía la realidad y creía ante todo que la irrupción de lo real sobre el escenario, se concretaba haciendo visible la materialidad del teatro e introduciendo elementos que debían tomarse de su entorno real y en su forma natural. Por otra parte Brecht, dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX y creador del llamado teatro épico, hace coincidir el discurso artístico realista con el discurso científico, buscando romper la ilusión haciendo visible la dimensión de los elementos reales y escénicos y literalizando la acción dramática con el mínimo de elementos posibles.

Cualquier práctica que dispusiera elementos y procedimientos con la intención de capturar lo real queda albergada de forma inmediata dentro de la categoría de

“lo documental”. Erwin Piscator, director y productor teatral alemán, principal dramaturgo y teórico del que es conocido como Teatro político, alrededor de los años 20, propone llamar “Teatro Documental” a una serie de experiencias escénicas vinculadas a la lucha política en donde se trabajaba con documentos.

Lo que Piscator y Brecht tenían en común era su intención de centrar al espectador en el discurso y las contradicciones que presentaba. A diferencia de Meyerhold que tenía como principal objetivo mediante la violación del espacio responder a los intereses políticos y estéticos.

Tadeusz Kantor, pintor, artista de assemblage, director de teatro, escenógrafo, escritor, actor y teórico del arte polaco, por su parte refiere esta nueva relación con lo real como *Anexión de la Realidad* que:

“Cuestionaba la tan difundida convención de la obra de arte que acepta únicamente la ficción de la realidad, su reflexión (es decir, su imitación), y discutía el derecho de la realidad a convertirse en un factor real de creación. En la tendencia actual, esta realidad ha sido, sencillamente, eliminada”
(Sánchez, 2007: 98)

Kantor también propone una *preexistencia* de los elementos escénicos que no puede ser eliminada por la ilusión del texto o la puesta en escena. Esta preexistencia permite a Kantor descartar el proceso de construcción de personaje por cuanto es inútil transformar al actor en otro, solo se enmascara, ya que el actor está ahí y solo trabaja la superficie (acción, sonido, gesto).

Antonine Artaud, poeta, ensayista, actor y director de teatro francés, fundador del Teatro de la crueldad, durante la problemática de la verosimilitud funda el Teatro Alfred Jarry, donde una de sus propuestas era hacer del teatro algo realizable, es decir, hacerlo real y comprometerse al cien por ciento con el espectador, para que de esta forma éste pudiera atravesar la ilusión y captar lo real de las palabras, llevarlo a un dinamismo y conectarlo con sus pensamientos durante la representación y en la vida diaria, ya que el teatro según Artaud debe ofrecernos ese mundo efímero pero verdadero, un mundo paralelo al real.

Uno de los principales nombres en los estudios teatrales actuales, y que se ha dedicado a estudiar las nuevas formas de teatro, a partir de la década del 70 es el alemán Hans Thies Lehmann (2013), que propone como teatro posdramático, aquel donde el actor ya no es considerado como un representante o portador de sentido, si no que da su sustancia y su signo físico potencial al servicio del presente de la escena. En la introducción de su publicación *El teatro Posdramático*, ya hace mención a la diferencia que pretende instalar entre este y el teatro dramático: en este último las categorías de la imitación y de la acción, aún la pertenencia automática de las dos, ocupan un lugar primordial. La imitación entendida como representación del mundo real. El teatro dramático se propone instaurar un cosmos ficticio y mostrar los planos que significan el mundo como los planos que más bien representan el mundo. Podemos decir entonces, que todo el aparataje y efectos del teatro realista, operaban en función de la representación de un mundo objetivo y no en función de los significantes que se pretendían poner en escena para configurar una teatralidad particular. Uno de los elementos

primordiales en el teatro dramático y que forma parte de esta intención de imitación es el texto dramático. El texto es el principal motor de la representación, en él están plasmadas las ideas y situaciones que posteriormente se representan. En el teatro de la época moderna, la representación no es generalmente más que declamación e ilustración del drama escrito. Aun cuando la música y las coreografías se unen o dominan, el texto sigue siendo decisivo en el sentido de una totalidad narrativa y cerebral fácil de captar. Sin embargo, en el nuevo teatro, que el autor sitúa desde los años 70, la supremacía del texto dramático comienza a tomar un segundo plano, o más bien pasa a ser un elemento más de la materialidad de la puesta en escena. Este concepto será importante para comprender esta “visión de conjunto” que, como vimos anteriormente, surge con Stanislavsky, y que permite estudiar de forma más minuciosa, los elementos que componen el fenómeno teatral.

La puesta en escena como concepto, es de vital importancia apareciendo muy temprano en el siglo XVII con Goethe, pero que se desarrolla sólo en el siglo XX con la aparición de los estudios teatrales; la puesta en escena no es un objeto estático, sino dinámico y transitorio que sólo existe mientras ocurre, es decir, que se constituye y experimenta por el uso de los respectivos materiales en el proceso teatral mediante su “poner en escena”. Esta idea da cuenta de la importancia que comienza a adquirir para el quehacer teatral la conciencia de los materiales elegidos para la puesta en escena. Volviendo al ejemplo del teatro realista, este ponía en escena todos los elementos necesarios para hacer posible la ilusión de representar la realidad. Sin embargo, a mediados del siglo XX, tal ilusión se

desvanecía, y en cambio, la conciencia de la materialidad de la puesta en escena los lleva a reflexionar sobre los límites de la misma. El texto entonces, tal como señala Lehmann, pasa a conformar un elemento más de la materialidad de la escena y es esta la que se vuelve al centro de la reflexión de los creadores teatrales. Un ejemplo importante de esto es el trabajo del Living Theatre en los años sesenta, quienes con el objetivo de despojarse del teatro representativo, reflexionan sobre los límites de la puesta en escena misma.

Como mencionamos anteriormente, los elementos que se comienzan a poner en escena de un tiempo a esta parte, contienen un alto grado de realidad, es decir, existen, previa y posteriormente, a la puesta en escena. No existen sólo como elementos objetivos de una realidad en un soporte concreto (como un documento, una carta, una noticia, una foto, una imagen, un video, etc.), sino que además se teatralizan en la puesta en escena desde su calidad de objetos reales (que provienen de la realidad). Con esto, nos referimos, específicamente a los cuerpos vivos que son puestos en escena. Esta operación, es un ejemplo de cómo la irrupción de lo real se vincula con un tipo determinado de teatralidad que elige poner en escena ciertos elementos que remiten y existen en la realidad, independiente de la puesta en escena. Los cuerpos e historias de esos actores son reales y concretos independiente de la existencia de ese montaje. Los actores se representan a sí mismos; es decir, hay una operación de teatralización de ciertos elementos reales que sirven al montaje, en función de lo que se quiere contar. Podemos decir entonces, que existe una teatralización (performática) de los cuerpos, de las historias reales. No es sólo elegir un significante y teatralizarlo

al ponerlo en escena, sino que este significante elegido proviene de la realidad, por lo tanto se teatralizan sus cuerpos, sus historias.

1.2 Teatro documental

El Teatro documental surge como una necesidad de reformular la estructura teatral tradicional, mediante la utilización y el estudio de diversos documentos, ya sea biografía, testimonios, hechos periodísticos, críticas, etc. para llevar a cabo una propuesta teatral que funde hechos reales con hechos ficticios en el teatro, de modo más didáctico y atrayente para el espectador. Se pone en crisis la representación y el concepto realidad dentro del ámbito teatral, éste se convierte en un motor para descubrir nuevas formas y nuevos lenguajes que pasan de la investigación a la experiencia para luego terminar en la representación.

Este teatro consiste en un nuevo contenido artístico, la realidad cada vez es más compleja de representar en escena y lo que el Teatro documental propone es abrir los conceptos preestablecidos e ir más allá de lo que la ficción permite. Existe un hambre por saber qué es real y cuáles son sus posibilidades, cómo permiten viajar y experimentar nuevas formas de interpretación, romper con los códigos establecidos, provocar un caos en relación al concepto realidad en el teatro, proponer nuevas experiencias, nuevos estudios que revelen lo que está pasando en la sociedad actual y cómo se está tratando, cuales son los ideales, las opiniones de las personas que viven estas diversas experiencias. Dentro de los

referentes más claros de esta corriente se encuentra Peter Weiss, un dramaturgo y novelista de nacionalidad sueca, quién cansado de los estándares clásicos del teatro y lo poco reflejada que estaba la sociedad en relación al mundo artístico teatral dice: “Cuando me ocupo de temas históricos lo hago interesándome, de manera primordial en su relación con la actualidad” (Weiss, 1976).

Weiss mantiene que el material para hacer teatro está “allá afuera”, solo hay que tener la noción de que la materia prima del teatro es la vida misma junto a todo lo que trae consigo, solo hay que ser capaz de observar su entorno, en los diversos aspectos de la vida, social, político, humano. Ahí está la diferencia entre el Teatro documental en relación al teatro mismo, si bien ambos llevan a escenas situaciones diversas lo que las hace diferente es su constante vaivén entre la ficción y la realidad. Él retiene toda esa información y la vuelve material indispensable para el teatro. Las experiencias, relatos, vivencias son las que hacen que este tipo de práctica se mantenga latente. Se abren nuevas formas de ver las vivencias, nuevas formas de practicar el teatro y por ende nuevas formas de relacionarse con el espectador.

Se trata de un trabajo de experimentación, tomar aquello que es ajeno y convertirlo en algo personal e íntimo, que lo diferencia del resto y lo hace particular, no es sólo un trabajo a nivel dramaturgico sino que también es un trabajo complejo que el actor debe llevar a cabo, un estudio del relato, de las sensaciones a las que se vio envuelta la otra persona y recrearlas como si las hubiese vivido él mismo, interpelando a una realidad amplia y un presente complejo, un estudio detallado particular y del entorno.

Weiss, toma el concepto para repercutir en los espectadores de forma directa en relación a lo que pasa en la actualidad, mostrar aquello que no se ve a la primera, indagar e ir más allá, encontrar ideales y opiniones que hagan reflexionar al espectador no solo sobre qué está pasando o cómo está pasando sino que cómo aporta uno a esa situación, mover fronteras e ir por más, funcionando como un reflejo de la sociedad y de la vida misma.

El Teatro documental, normalmente intentó fabricar la “verdad” a través de reglas que presentaban de forma real a las personas y a los acontecimientos a partir de fuentes que podían ser verificadas, pero actualmente nos encontramos con prácticas en donde lo real y lo ficticio chocan entre sí y dependen la una de la otra, generando una comunión entre lo real y lo simulado.

1.3 Performance

El concepto “Performance” nace a mediados del siglo XX como consecuencia de una desmaterialización del arte y el derribamiento de fronteras entre el teatro y otras prácticas artísticas de diversos estilos pero con una noción similar de la idea de representación. Se populariza en los años setenta, en conjunto con los diversos cambios por los que la sociedad estaba transitando, desde la consolidación de la música popular, el fenómeno provocado por los medios masivos de comunicación y las nuevas identidades raciales y sexuales silenciadas durante la época.

La performance se encuentra dentro de un campo experimental del arte, en donde la búsqueda está en cuestionar los límites de la representación social y a través de esa representación también a la sociedad en sí, hay una intención por combinar diversas herramientas para lograr un resultado novedoso, romper los esquemas y modelos tradicionales, tanto a nivel narrativo como interpretativo.

Comienza una búsqueda por nuevas confecciones y nuevas herramientas asociando diversas artes tales como: teatro, danza, música, artes visuales, poesía y el cine, poniendo énfasis en lo efímero y lo inacabado de la producción más allá de un resultado del todo acabado.

La performance mantiene la idea de que el artista tiene la posibilidad de convertirse en el autor y a su vez en el objeto de su propio arte, la orientación ahora no está puesta en el desarrollo psicológico de los personajes, las acciones, los tiempos o los textos, sino más bien en refutar los criterios tradicionales del arte. Se cuestiona la forma de ver el mundo, el arte y cómo llegar al espectador, no se quiere ofrecer una representación, sino una experiencia inmediata de lo real.

La performance abre paso a hablar sobre cosas que no se hablaban, mostrar una crítica a la sociedad, al arte y también a una ideología política sobre qué es lo que pasa en la actualidad, el arte toma cada vez más fuerza y se establece de manera mucho más abierta pero aún así con un objetivo en concreto: poder llegar al espectador y hacerlo reflexionar al respecto de qué es lo que está pasando y cómo se está actuando al respecto, no hay límites, lo únicos límites son los que ponen el artista y el espectador, es un trabajo en conjunto.

Uno de los exponentes más claros en relación a la desmaterialización del arte es, Marcel Duchamp (1975) quien sostiene que:

“El artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador, contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.”

El foco puesto en el espectador es fundamental, ya que este se vuelve mucho más relevante que en el ámbito teatral, ya que si bien no se puede hacer teatro si no hay espectadores que sean testigos de aquel acto teatral, ahora la relación con el espectador es mucho más directa e intenta involucrarlo a tal punto que él mismo también sea parte de la obra de arte.

Se busca a través de la naturaleza del ser humano y sus sentidos involucrarlo para poder provocar algún tipo de razonamiento u opinión al respecto, concientizando de algún modo a la sociedad de lo que está pasando en el “aquí y ahora”. Junto a la performance quedan atrás las salas de teatro, ahora el arte traspasa las barreras impuestas por un espacio cerrado en donde no todos tienen acceso, el contacto es real y es directo, este nuevo sistema artístico impregna al exterior y de forma gradual va ganando un espacio dentro del área artística, todos contribuyen, todos se relacionan de algún modo con la obra: todos son parte del proceso creativo y es ahí donde hay un mayor énfasis, el proceso, no el resultado final. Al igual que con las obras dadaístas de Duchamp, relacionadas con elementos utilizados en el cotidiano, pero rupturista al momento de considerarlos

parte de una obra: como un urinario y una rueda de bicicleta, buscaba además de romper las convenciones artísticas de su tiempo, innovar con las diferentes piezas de arte y cuestionar el rol del artista y las leyes de la lógica, la belleza eterna es cuestionada, la inmovilidad del pensamiento, defendiendo el caos frente al orden, la imperfección frente a la perfección.

El surgimiento de la performance era totalmente rupturista e innovador, cabe destacar que muchos artistas contemporáneos ligan este nuevo lenguaje con rituales primitivos, debido a que se recupera el rito como una práctica social, en donde el artista está al servicio de los espectadores, como un especie de intermediario o chamán que logra modificar la realidad y las percepciones de quienes lo observan mediante el uso de diversas prácticas.

Un aspecto importante de la performance es la relevancia que obtiene el cuerpo como una herramienta de expresión, como el motor de una producción artística, más allá de un director o un texto. El cuerpo expresándose en relación a lo político, a lo social y cómo su dimensión social actúa frente a eso, la ruptura de estos cánones permiten lograr un efecto en el colectivo, en donde cada cual decide qué ver y qué reflexionar en relación al entorno en el que se ve expuesto, tiene relación con la política y los ideales, sin embargo cada cual pone su propio límite.

CAPÍTULO 2: MEMORIA & BIODRAMA

2.1 Consideraciones del concepto de memoria

Sin memoria no hay futuro, es una frase quizás un tanto cliché pero que resuena constantemente en nuestro entorno. Al hablar de memoria, o de hacer memoria hay que tener en cuenta las siguientes interrogantes: ¿Para qué se hace memoria?, ¿Por qué se hace memoria?, y ¿desde qué lugar se hace memoria?

Pilar Calveiro, politóloga argentina y doctora en Ciencias Políticas, dice que:

“...los procesos históricos y sociales [...] permanentemente inauguran lo novedoso a la vez que establecen nexos y continuidades con lo ya vivido. La memoria opera como puente, que articulando dos orillas diferentes, sin embargo las conecta. Al hacerlo nos permite, como acto central, recordar aquello que se borra del pasado, o bien se confina en él, precisamente por sus incómodas resonancias con el presente.”

(Calveiro, 2006:377)

La memoria es algo inherente en el ser humano, desde las primeras semanas de nuestra concepción, nuestra memoria biológica registra ondas cerebrales primitivas y a lo largo de nuestra vida la memoria se va articulando de diferentes formas. Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que la memoria surge y se orienta por la necesidad básica de comprender, generando así una conciencia de no olvido. A su vez existen distintas formas de entender y practicar la memoria, por ejemplo, como acto, práctica colectiva, se conecta invariablemente con la escritura. (Calveiro, 2006: 377).

Y si bien no existen las memorias neutrales, porque los relatos de ella y sus detalles siempre dependerá de quien las esté narrando, se puede articular de diferentes formas lo vivido con el presente. Y son estas articulaciones las que le asignan a la memoria una carga política.

Pero entonces, ¿qué es lo que diferencia a la memoria del relato histórico? Y esto no tiene que ver con la supuesta objetividad de la historia, sin embargo el relato histórico se va construyendo a través de documentos y versiones que, aunque provengan de diferentes fuentes, son construcciones que corresponden a quien las escribe en su relación con los hechos y los procesos que estudia. En este sentido proceden principalmente bajo la modalidad de archivo.

La memoria por su parte, va más allá de la enumeración de acontecimientos producto del recuerdo, se introduce en la relación que el individuo sostiene con su cotidianidad y su entorno. Entiende a cada individuo como dentro de una red de relaciones sociales, culturales y sociopolíticas que dan sentido a su relación con el entorno, es así como la memoria entonces se inicia desde la experiencia, de lo vivido, la huella dejada directamente sobre el cuerpo individual o colectivo, que a diferencia del archivo trasciende porque es capaz de asignar uno o más sentidos a una experiencia única e intransferible, transformándola en algo traspasable, que se puede compartir, comunicar y pasar.

Centrándonos en Chile, no podemos pasar por alto que al hablar de memoria país o memoria colectiva, la mayoría de los textos nos llevan a un hecho puntual que nos define hasta el día de hoy como sociedad. Nuestro punto de partida se

sitúa en el golpe de estado de 1973 y como señala Manuel Antonio Garretón (2003):

“Basta pensar que los principales actores políticos de hoy están constituidos en referencia tanto al régimen militar como al momento de transición a la democracia [...] Ya hemos dicho que un país para existir como tal y proyectarse tiene que tener una cierta visión compartida de lo que es, y lo que es está determinado por hitos fundantes de su historia e identidad como comunidad ética y política, por lo que no hay ningún problema del futuro que no requiera previamente enfrentar una cuestión del pasado.” (Garretón,2003: 219)

Joel Candau, antropólogo, profesor de la Universidad de Niza Sophia Antipolis, Francia, y especializado en Ciencias Sociales, en su libro *Antropología de la memoria* (2006), propone una relación complementaria entre memoria e historia, donde explica que siendo ambas formas representaciones del pasado, la primera tiene como objetivo la exactitud de la representación en tanto que la segunda solo pretende ser verosímil. La historia apunta a aclarar y revelar las formas del pasado lo mejor posible, la memoria busca más bien instaurarlo y moldearlo. Es así también que deja en claro que hay muchos historiadores que “admiten que la verdadera historia tiene el deber de no ignorar ni la memoria, ni la historia oral” (Candau, 2006: 59.).

Pero no basta solo con transmitir un recuerdo, también tienen que haber receptores para lo que está transmitiendo, o de otra forma el mensaje se pierde. Al respecto Candau señala que el olvido “puede ser el éxito de una censura indispensable para la estabilidad y la coherencia de la representación que un individuo o que los miembros de un grupo se hacen de sí mismos” (2001: 123). Lucien Febvre señala que “olvidar es una necesidad [...] para los grupos, para las sociedades que quieren vivir y no dejarse aplastar por esta masa formidable de hechos heredados” (citado en Candau 2001: 123). Es por ello que muchos grupos sociales utilizan el olvido como una forma de borrar de la memoria hechos o eventos traumáticos y que pueden afectar la estabilidad de los mismos.

La memoria implica no sólo recordar, sino un juego social entre recuerdo y olvido en el cual la cultura es un poderoso filtro. Lo que una persona recuerda de un hecho está influenciado por su visión del mundo, algo creado por su cultura. La memoria no es estrictamente individual, sino que es eminentemente colectiva y construida en procesos de interacción social que atan pasado, presente y futuro. La memoria no se puede entender sin hacer referencia a las identidades en todas sus formas y expresiones, pero las identidades también no pueden funcionar sin la memoria.

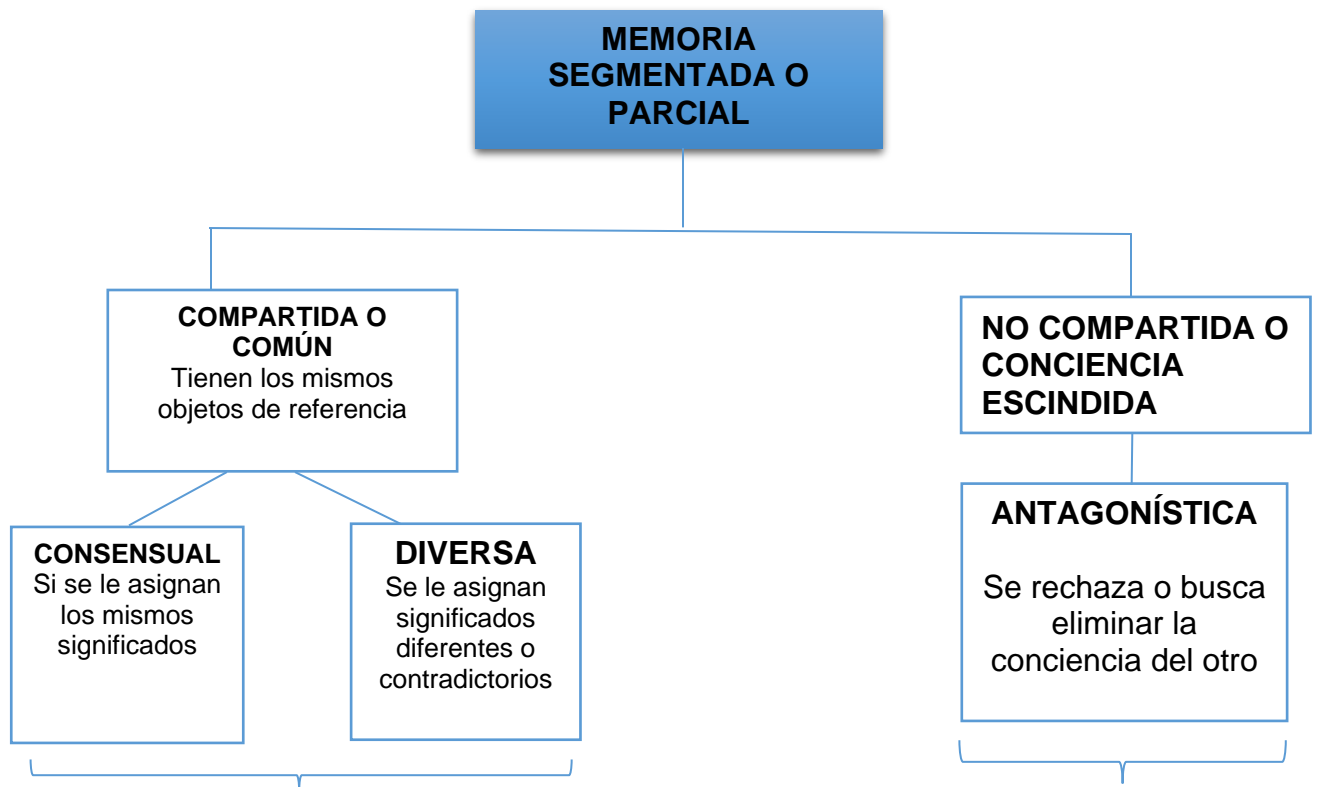
2.2 Tipos de Memoria

Según lo que propone Garretón (2003), como país tenemos en común ciertos hitos que nos constituyen como tal y cómo se resolvieron (o resolverán estos hitos) será

lo que define nuestro futuro. A su vez explica que al pasar los años la “idea de país”, de comunidad histórica-nacional-estatal, se va debilitando más y más dejando entrever una sociedad que pareciera no tener pasado ni futuro y que todo se reduce a múltiples particularidades que no trascienden y, por lo tanto, no generan una colectividad. Somos así una coexistencia de memorias individuales.

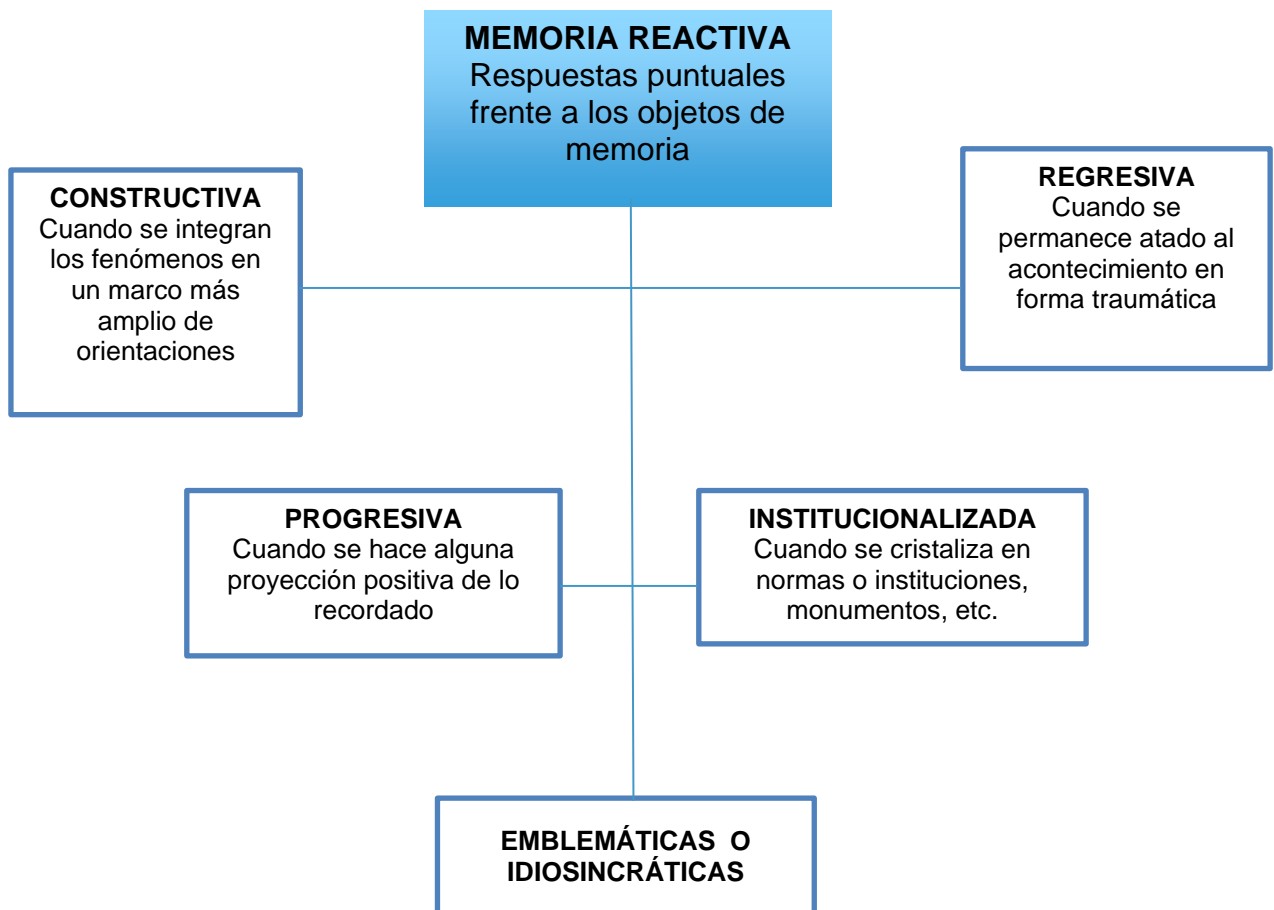
Durante el último tiempo, se le ha dado creciente importancia al estudio de la memoria, lo que ha dado como resultado un amplio conjunto de estudios empíricos y reflexiones teóricas sobre el tema. Se debe poner especial atención de no abusar del concepto, en el sentido de utilizarlo para describir y explicar cualquier fenómeno, ya que así la memoria no pasa de ser un discurso que se identifica a la historia.

Para entender qué tipo de memoria es la que nos define como país, a continuación hemos elaborado un cuadro conceptual exponiendo y definiendo los tipos de memoria que propone Garretón:



Si predomina este tipo de memoria en cualquiera de sus formas, decimos que se trata de una sociedad con **MEMORIA UNIFICADA**

Si predomina este tipo de memoria, decimos que estamos ante sociedades con **MEMORIA FRAGMENTADA**



Esquema N°1: Representación gráfica de tipos de memoria.
Fuente: Elaboración propia

Mauro Basaure (2007), investigador de conflictos político-sociales por su parte, propone dos formas claras de memoria:

- La primera de ellas tiene que ver con “emplear la historia como fuente de conocimiento para la construcción política del futuro”, de esta forma el poder acceder al pasado, a sus antecedentes y consecuencias, el

comparar pasado con presente, es una guía útil para direccionar los destinos de la sociedad. A esta relación de historia y política, Basaure la denomina como una forma de mediación de “orden cognitivo”.

- La segunda forma de memoria que propone Basaure, tiene que ver con la idea de integración y solidaridad social. Esta forma la llama “socio-integrativa” y puede ser negativa o positiva. Será considerada negativa si su uso político en tanto memoria se expresara típicamente como “objeto de reflexión autocrítica”, es decir, lo que se toma como objeto de reflexión y auto-reflexión busca contribuir a la construcción futura de la comunidad. Es el caso del *Nunca Más*. Por el contrario, cuando hablamos de memoria socio-integrativa positiva, la forma de expresarlo será a través de la conmemoración de eventos y afirmación de valores con la que los individuos deberán identificarse para generar una continuidad de una tradición sobre cuyas bases se produce la identidad social del colectivo.

En la siguiente tabla, Basaure sintetiza los diferentes modos de apropiación del pasado:

Forma de la memoria	Cognitiva		Socio-integrativa	
	Positiva	Negativa	Negativa	Positiva
Valoración	Ejemplaridad, modelo exitoso de acción	Advertencia de cara a la acción futura	Autorreflexión crítica, apropiación crítica de la historia	Identificación con la tradición y afirmación de valores
Contribución	Pierde relevancia pública en siglo XX y se transforma en discusión de expertos	Tiende a prevalecer desde la segunda mitad del siglo XX	Tiende a prevalecer desde la segunda mitad del siglo XX	Conmemoración ritualizada del siglo XIX y XX; formación de tradición de derechos humanos en siglo XX

Tabla 1: Formas de relación entre historia y política

Fuente: extraído de Revista Mad online

<http://www.revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/viewFile/47278/49320>

2.3 El teatro como plataforma para la memoria: Biodrama

Al momento de representar los imaginarios sociales y culturales desde una forma artística, la puesta en escena pone en juego tres elementos: lo real como la experiencia vivida, lo simbólico como la experiencia social y lo imaginario o la realización y explicación del hecho.

En un primer nivel de memoria personal, como señala Jelin (2014) tenemos el relato fáctico de la experiencia vivida. De esa manera, la descripción de los hechos se toma como un punto de partida desde el cual se crea un relato

contextualizado. Es así como quien narra, es decir, la primera fuente de relato, por medio de éste permite e inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer y es así también como a partir de cada repetición, cada variante de la representación vuelve a actualizar el relato al igual que la posición de quien lo narra respecto a este (Luque, 2009)

Las diversas historias y legados que componen los Biodramas se caracterizan por compartir: el rechazo de la universalidad, el reconocimiento de las contradicciones de la puesta en escena de lo real en el marco de la ficción y el cuestionamiento de la relación entre los hechos y la verdad. Hay que entender que bajo este contexto, la verdad aparece de forma múltiple y sujeta a la manipulación, por lo tanto, la historia que se va a narrar se manifestará como una red de relaciones, donde las cosas que ocurren, ocurren por casualidad.

El Biodrama entonces, se presenta como un ejemplo de organización y transformación de la realidad, dando una alternativa distinta y abriendo diversas posibilidades a la realización de este propósito, y su resultado final dependerá siempre de la relación de intercambio que haya entre el director y la vida específica que éste decide tomar como objeto para la representación. Si bien, cada Biodrama comparte estos puntos en común, se diferencian y se vuelven únicos entre ellos en la medida en que sus materiales como sus soluciones formales se definen en el aquí y ahora de la relación entre el teatro y la vida.

Ésta práctica teatral tiene como fin el mitigar la ausencia de un discurso y prácticas que sean capaces de hacerle frente al proceso de globalización, que va

de la mano junto con un teatro comercial que se hace para satisfacer las expectativas de un público cada vez más condicionado por el nivel de producción multimedial. Es frente a esto que el Biodrama surge como una de las alternativas teatrales, que asumen una actitud de contraposición al modelo hegemónico, ofreciendo nuevas formas de mirar, de establecer un vínculo con el otro, ofreciendo “nuevas verdades”, develando así el poder reparador que tienen las Dramaturgias de lo real, sobre las identidades lastimadas por el simulacro, ofreciendo una alternativa de organización de miradas, de decisión sobre dónde “hacer foco” y de intervenir nuestra percepción de realidad.

Si bien en el camino nos encontramos con algunos Biodramas que están ligados a la noción de un teatro “más tradicional”, donde queda de forma clara y contundente la ficción, la mayoría de las experiencias Biodramáticas van en contra del tradicional concepto de representación, que se entiende como una realidad previa que se hace tantas veces como sea necesario, a través de la organización de un sistema de códigos definidos previamente. En el Biodrama en cambio, parece reemplazar esta noción por un proceso inmediato de realización, en donde el sistema de códigos se presenta según el caso y en diferentes medidas, de una forma no organizada y anti-sistemática aportando nuevas formas de organizar la realidad.

Al generarse estos espacios en los que están presentes el azar, la temporalidad, circunstancialidad, le peligrosidad y la incertidumbre, se obliga a replantear la noción de representación y sus derivados. Es por esto que, hablamos de una realización escénica:

“El hecho teatral no puede ser entendido sino como aquellos que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros(...) el sentido de este proceso, que no se puede entender como algo que está pasando, está sujeto a lo que puede ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan a otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto. Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a algún lenguaje; ahí pasa algo que se esta escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia.”

(Citado en Fischer-Lichte, 2011: 18)

En crisis con el teatro tradicional, los creadores participantes de Biodrama, con mayor o menor riesgo, se aventuran a explorar las fronteras de la ficción en su sentido más literal, invadiendo la escena con restos de realidad en la búsqueda de producir situaciones casi a la deriva, cuerpos produciendo actuación y en búsqueda de juegos de intensidades, en donde lo real irrumpe en el espacio de ficción y viceversa, evidenciando a uno y otro básicamente cuestionando, cuyo fin principal es la búsqueda de la experiencia. El teatro en este sentido es pensado como un lugar de experiencias y dador de posibilidad de cambio. Más adelante se podrá ver esto reflejado, al hablar de Lola Arias y su montaje *Mi Vida Después*.

Del estudio del Biodrama y las diferentes puestas en escena, se pueden desprender a modo general, ciertos rasgos que identifican a un Biodrama como tal:

- A partir de diferentes estrategias de escenificación, casi todos los proyectos, transgreden los bordes de lo público y lo privado, generando experiencias en las que el espectador, en la mayoría de los casos, es invitado a ver algo sin saber bien cuál es su rol, sin saber claramente dónde es que termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si es un retrato de quienes están sobre el escenario o si se trata de nuestra forma de mirar a los demás.
- Lo que se narra no necesariamente, y en su mayoría, sigue una línea cronológica, ni crece dramáticamente. Se sostiene en los fragmentos de un aquí y ahora evocado en la acción física y la relación que este registro de “actuación contemporánea” genera en el espacio a partir de los cuerpos que participan de dicha experiencia.
- Según lo anterior, el proceso teatral incluye las múltiples afectaciones y versiones que cada “espectador” vive sobre aquello que está presenciando. Así el teatro funciona como un disparador, pero teniendo en cuenta también que lo que sucede no es un fenómeno enteramente intelectual ni racional, sino que siempre incluye la dimensión corporal, las afectaciones, que se producen más allá de lo que se dice y su entendimiento.
- Es así como, según lo anteriormente dicho, los efectos que pueda producir una puesta de escena Biodramática entran en el terreno de la

indeterminación del acontecimiento, dando paso a que todo aquello que en el teatro convencional pueda ser interpretado como un error, en un Biodrama se presenta como la verdadera teatralidad para su trabajo: lo impredecible, lo cotidiano, el malentido, el azar se transforman en materia prima de su dramaturgia.

Incluir el teatro en la vida o la vida en el teatro. Pareciera que es imposible escapar de la ficción, ya que el teatro al ser un arte vivo tiende a reproducir la realidad y a intentar convencer de esa verosimilitud. Pero al momento de no pretender ocultar la escena y se muestra la teatralidad, irrumpe en escena lo real. Este ha sido uno de los elementos básicos de los Biodramas. Lo real aparecerá en escena a través de las diferentes estrategias de escenificación como los recuerdos los testimonios, las diferentes versiones de determinados hechos, la ausencia de unos, la presencia de otros, el tiempo, las cartas, los documentos, videos, fotografías, libros, objetos; siendo estos, elementos que intervienen como realidad inmediata y que aspiran a mantener esa “realidad” más allá de las posibles interpretaciones que se le puedan adjudicar.

Y si bien el teatro, como soporte del espacio biográfico, se diferencia del cine o la televisión, por rechazar la reproductibilidad técnica y promover lo humano, el afectar y dejarse afectar en la experiencia de estar en contacto inmediato con un otro para acceder a lo real, esto no quiere decir que se rechace de una manera absoluta la utilización de nuevas tecnologías como apoyo en los procesos creativos de los mismos. Es más, las nuevas tecnologías, como videos y otros medios, pueden ser un elemento de gran utilidad al momento de introducir la

realidad en la ficción, permitiendo a los directores una mayor posibilidad de lecturas y experimentación. Así, se produce una triada en la que realidad tecnología y teatro abren un campo en el que conviven lo artesanal del hecho teatral, la presencia sustancial de los cuerpos y los avances y nuevos soportes del espacio biográfico. Los medios más avanzados del simulacro son usados para capturar y reproducir en el espacio vivo del teatro “verdades”, miradas micro, sucesos, verdades de lo que “realmente sucedió” y también para todo lo contrario.

2.3.1 Los inicios del Biodrama: Vivi Tellas

En una entrevista, Tellas menciona que el Biodrama podría entenderse como una biografía teatralizada en la que se produce y estrecha un fuerte vínculo entre el arte y la vida. Los elementos propios de la vida entran a la ficción y viceversa. Un ejemplo claro y que reúne en sí, lo que propone el Biodrama es *Mi vida después*, en donde se aprecia una memoria viva que a través de recursos de distinto orden como sueños, imaginación del futuro, la repetición de relatos, produce una reconstrucción de la memoria.

El Biodrama nace de una necesidad por volver a la vida real, en un punto en donde según Vivi Tellas (Buenos Aires, 1955) directora teatral, autodenominada creadora del concepto Biodrama, y quien ha logrado combinar la disciplina teatral en conjunto con el arte contemporáneo, establece que la ficción ya había concluido en el ámbito teatral, la mayoría de los montajes en ese momento seguían una línea parecida, donde después de un tiempo los recursos no daban

abasto y se agotaban, es allí donde Tellas se planteó la necesidad de dar un vuelco a esta problemática y se propone crear nuevos estímulos, historias y formas de llegar al público, establecer un método más íntimo y sincero, donde el público se pueda ver vinculado de manera directa sin perder las distintas formas de explorar e indagar en el teatro.

Antes de emprender el Ciclo Biodrama, hubieron otras dos experiencias previas, que posibilitaron a Tellas comenzar a definir Biodrama. Una primera a partir de un trabajo que realizó Federico León para Proyecto Museos. Él trabajó sobre el Museo Aeronáutico y presentó ese lugar a través de una persona. Esto le pareció a Tellas muy atractivo y, a la vez, muy conflictivo en relación con lo documental, la ficción, la verdad, lo teatral. Empezó entonces a generarse una reflexión que luego proyectó en un espectáculo que dirigió, *El precio del brazo derecho* (2001) donde se trabajaba el tema laboral a partir de experiencias personales.

La segunda influencia la aportó la Bienal de Venecia, encuentro internacional de arte contemporáneo que se celebra cada dos años en Venecia, cuyo tema central fue la humanidad. Allí Tellas (2001) reconoce que se encontró con una verdadera puesta en escena de la humanidad, a partir de un fuerte cruce de disciplinas artísticas. Fue, en palabras suyas

“... muy emocionante ver este cruce del arte con la vida, esta posibilidad de mirar un poco qué pasa, cómo somos, cómo es tu vida, qué hiciste de ella y cómo eso participa de la historia”.

Así se consolidó una idea: cualquier persona tiene una historia que podría ser disparadora, que podría ser revisada. Y también apareció una pregunta: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?, ¿un campo que sólo está ligado al cine, porque el teatro parecería que todo lo ficcionaliza, arma una historia que no es verdadera?

Es por esto que durante el año 2002 estando a cargo del Teatro Sarmiento, decide convertir al teatro como el primer centro experimental de Buenos Aires para llevar a cabo el Ciclo Biodrama. Éste proyecto busca crear nuevos estímulos para la creación teatral, un método totalmente experimental al cual Tellas se entregó por completo y también hizo partícipe a 15 diversos directores teatrales para que mediante sus conocimientos y lenguajes llevaran a cabo montajes bajo una premisa: que tengan relación con la biografía de alguna persona, daba lo mismo si la persona en cuestión estuviera viva o muerta, mientras se trabajara en base a su biografía.

“El teatro es una experiencia siniestra, ya de por sí lo es en el sentido clásico freudiano. Algo inerte que se vuelve vivo, un lugar donde lo cotidiano se te vuelve extraño y en el que te ves pero no sos vos (sic). Eso está siempre muy presente en todo hecho teatral y más aún en una experiencia como *Biodramas*.” (Entrevista Vivi Tellas, 2009)

La propuesta del proyecto intenta reunir el teatro con la vida, bajo la utilización de fuentes tales como relatos y vivencias personales, estableciendo en el proyecto

que todas las personas, sin importar la edad, sexo, estratos social, etc. tienen algo que contar y transmitir al resto de las personas, enfatizando el hecho de que algo cotidiano como un relato personal, puede ser adoptado y bajo una mirada teatral volverse algo atractivo y digno de ser llevado a escena, es ahí donde la creatividad, las formas de mezclar lenguajes se ponen en juego, lo más importante en este Ciclo Biodramático es el nivel de teatralidad con el cual se puede jugar, ya que eso es lo que hace para Tellas que esta historia real adoptada a escena tenga mucho más sentido y sea atractiva de ver.

Durante la duración del Ciclo Biodrama (2002-2009) se llevaron a cabo dieciséis trabajos Biodramáticos que se presentaron en el Teatro Sarmiento, bajo la participación de diversos directores y dramaturgos; tales como la propia Vivi Tellas o Lola Arias. Bajo una misma premisa establecida dan rienda suelta a su creatividad para mostrar las diversas visiones que cada cual tiene de la vida en general y también con los sucesos que cada cual consideraba importante a nivel personal para ser ligado con un nivel más global.

La primera motivación que llevó a Tellas a generar este ciclo, es su interés por el trabajo de los directores, considerados por ella cabezas de equipo, y generadores de elencos y grupos, responsables de armar mundos, y de promover, la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre cómo surge la idea del ciclo, la misma Vivi Tellas comenta:

“Hace un año y medio que dirijo el teatro Sarmiento donde propuse que se convirtiera en un centro de investigación teatral. Estuve el año pasado

trabajando sobre el teatro mismo, poniéndolo en condiciones y dándole el perfil que me parecía debía tener un lugar de investigación. Para este año propuse a Kive Staiff el proyecto que se llama “Biodramas, biografías escenificadas” con el intento de investigar lo documental en teatro, un género que pertenece al cine, pero que interesaba hacerlo en un escenario. Diseñé este proyecto con la idea de invitar a un director teatral y pedirle que elija a una persona cualquiera viva, que sea argentina. En eso hay una intención histórica, es decir, que si contamos la historia de una o varias personas de esa singularidad se haga una trama histórica, entre los hechos y lo personal. El destino único de una persona y como está ligado al acontecer histórico. Hay mucho para investigar en eso. A la vez se rescata un valor, ya que en este momento hay una falta de foco sobre las vidas personales.” (Tellas citada por Bayer, en Urraco, 2012:177)

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. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido este vivo permite que el director pueda trabajar con él en persona, conocer su historia de primer mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etc., o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más “teatrales” (actores, texto dramático, etc.). La idea

es estrenar los proyectos con continuidad de modo que puedan apreciarse las distintas miradas, abordajes y estéticas que el mundo de cada director proyectará sobre la misma idea.

Vivi Tellas dentro del proyecto establece ciertas reglas que deben cumplirse al momento de llevar a cabo un montaje Biodramático:

1. Cada situación surge a base de una experiencia personal directa, teniendo en consideración el **Umbral Mínimo de Ficción**. Todo lo que hacen los intérpretes en escena ha sido excavado del continuo de sus vidas.
1. Ninguno es actor, pero cada uno, debido al tipo de trabajo que desempeña, mantiene un tipo de relación con “un público”.
2. No hay personajes porque no hay una ficción que los pre-exista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena hace con ellos y de lo que ellos hacen con la escena.

Dentro de la mecánica de este tipo de trabajo las palabras error e improvisación están permitidas y muchas veces, según menciona Tellas, enriquece el trabajo, es más si se considera el hecho que se trabaja con la biografía personal y que el teatro es el arte de la repetición, al igual que en una obra dentro del ámbito “tradicional” cada función tendrá elementos distintos, siempre variando función tras función, y en este sentido si bien se está trabajando con un hecho particular verdadero, se mantiene la misma mecánica, a pesar de su verdad.

Vivi Tellas, en su blog virtual Archivo Tellas, menciona en varias ocasiones su vínculo con el azar, al no trabajar con actores en escena, lo que posibilita que pueda suceder algo imprevisto. Considera que el azar, dentro de su metodología de trabajo, cumple un rol fundamental, siempre bajo un estado de fragilidad y dependiente del trabajo de sus intérpretes. Ella referencia que dentro de sus proyectos de Biodrama, la mayor parte del tiempo trabaja con intérpretes, no obligatoriamente con actores, ya que, para la directora, la inocencia y nivel de compromiso es mucho más profundo e íntimo al momento de llevar a cabo un nuevo trabajo. Al momento de llevar a cabo un montaje Biodramático, Tellas dice que es cuando la realidad se convierte en ficción y, dentro de esta “cotidianidad” en escena, se observan detalles, cosas quizás muy mínimas que se pueden teatralizar. En el Ciclo Biodrama, realizado en Argentina del 2002 al 2009, donde se desarrollaron 14 obras teatrales de distintos directores argentinos, orientados por Vivi Tellas y su marco conceptual del Biodrama, cada obra, también llamada “Archivo”, es un documento dramático en vivo y parte de una premisa específica: buscar la teatralidad que aparece fuera del teatro. Vivi Tellas se pregunta: ¿En qué momento la realidad empieza a producir ficción? Esta pregunta la lleva a definir la existencia de un umbral donde se registra ese pasaje y es ahí cuando crea el término UMF (Umbral Mínimo de Ficción), que es una unidad que sirve para medir cuánto de ficción hay en cada situación y puede encontrarse en distintas formas, desde un vestuario hasta la forma de hablar o decir, por ejemplo. Lo que ella considera como una medida poética de ficción, en donde fija su mirada está ligado a un trabajo de observación que permite analizar qué elementos puede recolectar para poder llevar a cabo su trabajo, es decir buscar la teatralidad y la

ficción en la realidad. Detectarlo es el primer paso de su trabajo. Todos los mundos son experimentados en persona por la misma Tellas. Esa es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales, ya que será su propia experiencia la que permita descubrir el coeficiente de teatralidad que esos universos poseen. (Urraco, 2012: 25)

La mayoría de los montajes de Tellas y los “Archivos” que selecciona en el proyecto según establece en su blog virtual: Archivo Tellas, tienen estrecha relación con la problemática de la extinción de un mundo, una manera de vivir la vida y la sensibilidad. Tellas establece que son experiencias que se extinguen y que se vuelven poéticas.

La premisa en la cual basa su trabajo tiene relación con los archivos que cada cual tiene, debido a su experiencia y trayectoria de vida, lleno de referentes visuales, textuales y referencias que dan un punto de partida al trabajo Biodramático. Toma aquello que capta su atención y decide compartirlo con todo el mundo llevándolo a escena con la idea de desplegar aquel descubrimiento que abre puerta al espectador a un nuevo mundo o una nueva realidad.

Se trata de investigar entonces, como los hechos de vida de cada persona, hechos individuales, singulares, privados, construyen la historia colectiva. Es común que cuando se habla de historia, surja en el imaginario social la idea de que la historia es homogénea, única y oficial. Al pensar la historia de esta manera,

se vuelve impensable para ese imaginario ver la historia como un campo de luchas, de elecciones, de combates, en donde el sujeto pueda intervenir.

Así, podemos desprender, en un primer término, una pregunta implícita, que supone una base para el Ciclo Biodrama: ¿Qué hacer con nuestras memorias? ¿Qué hacer con nuestro pasado que ilumina nuestro presente? La idea de encontrar una respuesta a estas preguntas es considerar estas experiencias de intimidad como lugares de memoria y resistencia, en tanto nos abren nuevas formas y posibilidades de organizar la realidad y pensarnos en un futuro.

La memoria se puede comprender entonces, como un vehículo de reconstrucción de identidades lastimadas, de recuperación o reconocimiento de contextos sociales e históricos, memorias colectivas que permiten definir un aquí y allí, una geografía, una temporalidad determinada, ayudando a reforzar el compromiso con el aquí y ahora del sujeto. Al respecto Beatriz Sarlo dice:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad) (Sarlo, citada en Urraco, 2012: 266)

El Biodrama entonces, permite evidenciar cómo la construcción de hechos culturales colectivos se vincula con la producción de memorias colectivas e influye en la recuperación de una identidad comunitaria que reside en la intimidad de los sujetos. Los creadores involucrados, tanto directores como intérpretes, se acercan

a los fenómenos de la memoria, a los relatos de experiencia y al testimonio de visiones subjetivas a través de una experiencia de intimidad performativa y liberadora.

Anteriormente se expresa que el Biodrama no es puramente estético o no tiene una única estética, ya que ésta se encuentra ligada a su política, ética y por lo tanto será subjetiva; en consecuencia el Biodrama se presenta como un espacio donde se produce la subjetividad, permitiendo abrir múltiples procesos de producción y no como algo puramente psíquico. Considera ampliamente las distintas formas de habitabilidad del mundo, las construcciones colectivas del ser, del pensar, del sentir y de vivir, en resumen de instituir sentido sobre esas formas.

En el ámbito de la actuación, Tellas menciona que los intérpretes siempre deben tener una actuación espontánea, en el caso de su primer montaje llevado a cabo junto a su madre y su tía lo que llamaba su atención y el motivo por el cual decidió trabajar con ellas se debe a la capacidad de repetir sus historias a través de los años, siempre la misma historia sin embargo cada vez con algún detalle distinto que lograba captar la atención de quienes las escuchaban, son relatos personales que ya están adheridos a sus cuerpos, por lo que al momento de contarlos salen de forma natural y espontánea, ya que ese era su saber y su forma de representar algo para alguien. Ella establece que en todo “no actor” existe una “actuación”, una que está sellada por el azar, el error, la improvisación y también la falta de solvencia en el relato, lo cual produce una incertidumbre, ya que no hay garantía ni modo de que el espectador sepa qué va a pasar, si todo saldrá fluido y de corrido o si algún hecho interrumpirá el montaje.

Otro concepto que Tellas utiliza al llevar a cabo un trabajo Biodramático, es el “kidnapping” es decir el momento del “secuestro” de los hechos que llaman su atención, aquel momento en donde aborda a las personas para invitarlas a trabajar con ella, ella establece que ese momento de acercamiento es crucial debido a que si aceptan, deben confiar en ella, a pesar de no tener la menor idea de qué es lo que va a pasar, no los obliga a nada más que trabajar con elementos de su vida personal y son ellos los que deciden qué se va a mostrar en público y que no, haciéndolos parte del proceso creativo y dando pase a una mayor confianza tanto en el trabajo colectivo como personal.

Los archivos son su manera de hacer los mundos, cada vez que lleva a cabo uno, organiza un mundo ajeno a su gusto, pone en escena los materiales con los cuales le gustaría trabajar y dentro del proceso de ensayo ve qué pasará con aquellos elementos, se convierte en espectadora y cada vez cambia todo por otro mundo, lo analiza, lo observa y de esta manera va deconstruyendo y construyendo a la vez sus montajes, sin embargo menciona que en su método de trabajo no le interesa corregir a nadie ni a nada.

Cuando ensaya junto a sus intérpretes, siempre tiene una asistente que toma notas de todo, todo el tiempo, desde qué se hace, dice o alguna que otra anécdota que haya sucedido mientras ensayaban, un registro total de todo, todo para poder conocer mejor a sus intérpretes, la forma en que ven el mundo, como se relacionan, etc. Un trabajo de observación detallado que ayuda también al concepto realidad/ficción que se pretende plasmar en escena. Establece que al igual que cualquier otro tipo de montaje llega un punto en el cual el trabajo

de ahí el arte intenta replantear y repensar los modelos dominantes de conocimiento e intervención de la realidad.

Existen diversas formas de llevar a cabo un Biodrama, Tellas se mantiene firme a un método que plantea en el proyecto en general, sin embargo las diversas respuestas que el proyecto tuvo bajo el alero de diversos directores, provocaron una ampliación en relación a la forma de trabajar la biografía personal en el teatro, un claro ejemplo de eso es otra de las participantes del Proyecto Biodrama, la directora Lola Arias, quién entusiasmada con el fin del proyecto y las bases entregadas por Tellas, se integra a éste y lleva a cabo una obra Biodramática titulada “Mi vida después”.

2.3.2 Lola Arias

Lola Arias (1976) dramaturga, directora y performer de teatro nacida en Buenos Aires, Argentina. Fundó la compañía Postnuclear, la cual se hizo conocida por llevar a cabo proyectos teatrales que mezclaban diversos tipos de artes como la literatura, música y artes visuales en conjunto con el teatro. Ha escrito diversas obras teatrales las cuales enfatizan en traspasar una frontera entre la ficción y lo real. Participó en el Proyecto Biodrama de Vivi Tellas (2000-2009) en donde realizó la obra “Mi vida después” (2009), que reúne a seis actores nacidos en la década de los años 70, comienzos de los 80 y que reconstruyen la vida de sus padres a partir de una serie de archivos y elementos que permiten traspasar a un juego entre lo que pasó durante esa época en la Argentina bajo dictadura y que

relacionan con los sucesos actuales de la sociedad argentina, abordando una serie de problemáticas que traspasan la barrera que existe entre el pasado con el futuro, haciendo un análisis crítico sobre la historia de un país y la historia privada de cada uno de los actores participantes, una generación reconstruyendo a otra generación.

“Todo eso que sucede en vivo, donde hay una relación entre el que mira y alguien que representa algo. Durante años el teatro ha sido una especie de museo, donde la gente va a ver lo que ya sabe, una historia que conoce pero se la cuentan de forma distinta.” (Arias, Entrevista Revista Ñ, Diario Clarín, 2011)

Para Arias, el teatro es una experiencia que va más allá de un espectáculo, su motor principal es el de expandir las fronteras teatrales y las formas convencionales de llevar a cabo un relato, producir un impacto de realidad que logre en el espectador una relación extraña y que los conecte a ambos con lo que está pasando en el aquí y ahora. Su interés por la aparición y fusión entre el azar y lo inesperado en cada uno de sus montajes tiene la intención de incomodar al espectador y ponerlo bajo una mirada íntima y experimental que provoque un cuestionamiento, crítica o duda sobre el pasado en relación a la actualidad, jugando con las temporalidades y también proponiendo al espectador la reflexión sobre el tiempo y de qué manera va mutando en relación a los diversos hechos históricos que van ocurriendo de forma global a modo país, hasta llegar a un núcleo más íntimo como lo son las historias personales de cada uno de los integrantes de su montaje.

Al comparar el teatro como un “museo” Arias marca un precedente sobre la importancia del estudio, observación y exposición de un objeto de valor. Como lo son en el museo los cuadros y grandes obras de artistas plásticos, en el teatro es la exposición de relatos y vivencias personales igual de importantes que se relacionan con la ciencia del individuo, la vida como un proceso cultural relevante para el desarrollo del conocimiento del ser humano y su entorno, cómo actúa, cómo se mueve y relaciona ante diversas situaciones que la vida interpone en su camino, sin embargo donde cada individuo según parámetros personales de valor selecciona y clasifica aquellos que considera relevante o simplemente marcó una huella que provocó un antes y un después es su vida y por ende también en el teatro.

La constante búsqueda de respuestas o aparición de nuevas interrogantes que han sido abordadas o que quizás aún no lo han sido, son para Arias fundamentales para que el teatro pueda abordar aquel riesgo, aquella incertidumbre de lo que fuimos o de los que somos: Cómo el tiempo transcurre y de qué manera afecta a la sociedad, ya que el teatro no es solamente una ilusión o una representación que se traslada al escenario para ser vista y olvidada ahí mismo, sino más bien una experiencia viva, orgánica y reflexiva.

Al momento de llevar a cabo un montaje Arias selecciona una temática central que esté ligada con algún hecho en particular que se pueda desarticular en escena sin perder la esencia original, además de una selección particular del elenco que también está ligado con la temática central de la obra, en diversas ocasiones ha trabajado con personas que están exentas de conocimientos

teatrales, pero aún así están relacionadas con alguna circunstancia en particular que hace que la persona en cuestión sea un aporte en pro al montaje, los instala de tal manera que logren momentos de vulnerabilidad y exposición de sí mismos.

Lola Arias llega a Chile el año 2012 para participar del Festival Santiago a Mil, donde realiza un taller a un grupo de jóvenes chilenos con la intención de trabajar y adaptar su obra Biodramática, *Mi vida después*, a una versión chilena donde jóvenes nacidos durante época de dictadura reconstruyan mediante archivos personales e históricos: tales como fotografías, cartas, objetos, etc. las diversas historias de sus padres durante la época, dando a conocer de qué manera les afectó a ellos, sus padres y al país, el proceso de dictadura.

A medida que transcurre la obra, los actores van revelando los diversos archivos y al mismo tiempo van contextualizando dónde están, quiénes son, cuáles eran sus ideales y también qué piensan ellos como hijos al respecto de esto. Lo interesante de la obra es el cruce que se produce entre dos generaciones totalmente distintas pero que sin embargo en cierto punto se unen y convierten en un todo, que a su vez también involucra al público, es una temática que si bien no todos han vivido, marcó a tal nivel al país que de alguna u otra forma se logra un vínculo entre el actor y el espectador por el simple hecho de ser chileno.

Una de las grandes particularidades que tiene la obra es el constante tránsito que tiene entre la ficción y la realidad, la obra además de explorar el pasado, se vincula constantemente con el presente y también se deja entrever la incertidumbre sobre el futuro, lo que viene o lo que anhela cada actor, sus sueños,

frustraciones y estado actual sobre algún hecho en particular, algún pensamiento, acción, etc. y cómo le afecta a cada uno. Los diversos elementos utilizados toman un sentido particular en relación a su concepción de traslación de la vida con el teatro, mezclando distintos métodos de evocar y trabajar el pasado. Arias mantiene un constante juego con las temporalidades y formas de cómo llegar a la esencia misma del pasado con el presente, sin dejar de lado las vivencias verídicas, trabajando los matices entre el espectador y el actor y así un sinnúmero de cosas que para Arias al momento de hacer un Biodrama son fundamentales.

Otro elemento utilizado por Arias, al momento de llevar a cabo un montaje de este tipo, es el constante juego entre la ficción y la realidad, jugar con las diversas posibilidades que los documentos entregan, sorprender al espectador y jugar con su mente al punto de que él también se vea afectado por lo que suceda en la escena. Un ejemplo claro de cruce entre la realidad - ficción es el caso particular de una de las actrices, que es hija de una ex enfermera del hospital militar, quién durante toda la obra explica diversas versiones sobre quién es su padre. En este caso en particular la actriz menciona que su vida también se vio afectada por la ficción, ya que desde un comienzo muestra quién podría ser su padre y cómo se lo imagina, idea que mantendría durante mucho tiempo hasta que es su propia madre, durante el proceso creativo de esta obra la que le confiesa que la persona que ella cree es su padre no lo es. En este punto el espectador se encuentra en la misma situación de la actriz, desconociendo información y sin saber qué es lo que ocurrirá. Como a Arias le gusta jugar con los espacios temporales de la obra, los utiliza de manera inteligente y dando paso a que la obra esté en constante cambio,

ya que la vida avanza y se sigue desarrollando por lo que los actores también lo hacen.

La última vez que se presentó la obra en Chile fue durante el mes de Noviembre del año 2017, y en esta ocasión la misma actriz al final de la obra menciona que decidió buscar a su padre y finalmente lo encontró, es un carabinero que se mantiene preso debido a que mató y torturó a dos prisioneros políticos. Menciona también, que dentro de sus planes está el ir a verlo una vez que éste salga de la cárcel y que además de estar viviendo esa experiencia, confiesa que su madre dejó de hablarle desde hace 3 años, luego de que viera el montaje y no estuviera de acuerdo con su participación y las cosas que ahí se revelan sobre su vida.

Otro ejemplo presente en la obra sobre la delgada línea que hay entre la ficción y la realidad en el montaje, fue el vínculo que hacen con la política al final, donde luego que ya conocemos sus historias y la de sus padres, hay una noción clara sobre cuales son sus inclinaciones ideológicas y políticas, lo que se torna un juego al momento de que una de las integrantes tome una moneda y diga que dependiendo qué salga en la moneda al momento de tirarla, definirá qué partido político ganará las elecciones 2017, cara era derecha y sello era izquierda, lo que se provoca a esta altura de la obra es una expectación, en ese momento todo es incierto, todo es natural y orgánico, una vez que sale el resultado todos se manifiestan, tanto los actores como los espectadores, dejando de lado la barrera existente, involucrándolos y haciéndolos parte. Para Arias, es sumamente importante poner en riesgo la ficción, ya que es un medio que está fuera de

control, es totalmente imprevisto, al azar, no se sabe qué esperar y es un factor sorpresa recurrente dentro de sus obras, provoca acontecimientos nuevos, provoca un sinfín de emociones y logra a su vez una predisposición tanto del público como del actor.

Dentro de este contexto, la mezcla y vinculación que hay entre los diversos recursos en pro al montaje enriquecen y dan vida a una puesta en escena que encanta y emociona debido a la vinculación que logra entre el espectador y el público, dejando de lado las barreras existentes entre el espacio separador de la butaca con el escenario. Dentro de la metodología que establece Arias a modo general, como también a la pieza teatral vinculada con Chile se pueden encontrar:

1. **Testimonio:** La utilización de la veracidad de un hecho por haber sido partícipe de él de forma directa, hablando en primera persona: los actores exponiendo su vida, compartiendo desde su infancia hasta su estado actual ante la vida, con una aseveración clara sobre los acontecimientos expuestos en la obra. Permite una vinculación concreta con el espectador y provoca en él un nivel de relato mucho más íntimo y por ende identificatorio.
2. **Remake:** Las constantes re-ediciones sobre un hecho que sucede con anterioridad pero ahora se vuelve a realizar para crear una idea en el espectador mucho más concreta, más allá de un suceso que pasó, es un suceso que reaparece con el fin de abordar la diferencia que existe entre un

personaje que es ajeno al público y uno que transita sus vivencias personales y permite que el público también sea parte de esa experiencia, esta vez de los hijos en relación a sus padres y lo que ellos vivieron incluso mucho antes de nacer.

3. **Representación:** Además de recrear las historias personales de vida, se entremezclan las imágenes de los participantes de la obra, al momento de encarnar personajes que si bien no se vinculan de modo directo con ellos, hace alusión y ayuda a la línea dramática de la historia cuando los relatos expuestos se muestran al público de forma que éste sea capaz de llenar aquellos espacios que lo verbal no puede representar con el mismo efecto que lo tiene si se vuelve a recrear y adentrar por los pasajes de la memoria.
4. **Acción:** Hay momentos en los que Arias prefiere mantener la simpleza de una acción o momentos performáticos, en donde da rienda suelta al espectador para que cada quien imagine lo que se le plazca según su nivel creativo, si bien está constantemente guiando la forma en que quiere que la obra sea vista, no deja de lado el azar y los actos que más allá de tener un significado, son lo que son.

Los elementos toman un sentido particular en relación a su concepción de traslación de la vida con el teatro, mezclando distintos métodos de evocar y trabajar el pasado, Arias mantiene un constante juego con las temporalidades y formas de cómo llegar a la esencia misma del pasado con el presente, sin dejar de

lado las vivencia verídicas, trabajando los matices entre el espectador y el actor y así un sinfín de cosas que para Arias son fundamentales al momento de participar en el proyecto Biodrama.

Ambas directoras se enfocan en la necesidad de exponer la vida en el teatro, más allá de algo que corrompe con los parámetros tradicionales de éste, sino más bien por una necesidad de búsqueda personal y general de lo que pasa en todos los aspectos posibles. La necesidad que ambas tienen por provocar un choque confrontacional con el pasado mediante diversos elementos y relatos actuales que ponen en disyuntiva los límites entre lo real y la ficción y cómo estos se tensan pero a la vez se proyecta como uno solo.

Las similitudes entre ambas propuestas se reflejan en la intención que cada una tiene por la vinculación entre lo considerado ficción en relación a lo considerado real, sin embargo si se realiza un cuadro comparativo entre ambas directoras, por un lado Tellas se mantiene firme a las bases establecidas por ella misma para el proyecto Biodrama y a su vez a lo que ella considera relevante para llevar a cabo un montaje de este tipo, sin embargo, se mantiene en un cuadro experimental, donde está en una constante búsqueda que muchas veces no se concreta del todo dentro sus montajes en general, a diferencia de Arias quien bajo las mismas normativas y limitantes que Tellas, explora de manera mucho más profunda y con la intención de buscar respuestas que logren concretarse dentro del montaje o al menos se acerquen lo más posible a las interrogantes que se planteen, su trabajo pasa de ser algo exploratorio a concreto, estableciendo un mayor énfasis en relación a Tellas con el montaje y las temáticas planteadas

dentro del montaje en general, mutando constantemente de una función a otra, los personajes van cerrando incógnitas que ellos mismo se plantearon desde un comienzo del proyecto, la continuidad de la vida se ve plasmada en los personajes, dejando en claro que al igual que la vida, la obra también continúa y no solo queda en la sala de un teatro.

Como menciona (Facelli,1998) la necesidad de un teatro que hace alusión a la memoria y a hechos del pasado que del algún modo han trastocado la concepción del mundo, no mantiene su énfasis en el hecho de volver a relatos del pasado, sino que más bien lo se quiere destacar por sobretodo eso es la capacidad que ésta permite en relación a las condiciones de juego y capas del pasado a las cuales se pueden llegar con el objetivo de desestabilizar la cristalización naturalizante de la experiencia. Ser conscientes de la detención y cristalización en la experiencia, cada suceso repercute de alguna u otra forma en quienes somos actualmente, quienes fuimos y quienes seremos más adelante, tener noción de la conexión presente entre un individuo con otro, todo se conecta. Uno de los principales motores de los diversos métodos utilizados en el teatro para hablar de la biografía personal y biografía de un país: sin olvidar lo que fuimos, somos y seremos.

CONCLUSIÓN

El teatro es una de las formas más antiguas y primarias de arte que conoce el hombre, sin embargo de qué sirve todo esto, cuando el hombre no se conoce a sí mismo, no sabe cuáles son sus fortalezas y debilidades. El arte fue creado con una finalidad estética y comunicativa, con la cual se puede dar una visión del mundo con un sinfín de formas de desarrollo, pero todo eso se ve opacado cuando es el mismo hombre es quien no tiene herramientas para hacerlo, cuando no existe una claridad de quién soy, cómo soy y hacia dónde me dirijo. Uno de los pies iniciales de esta

Al finalizar este estudio, lo primero que se puede desprender es que el Biodrama constituye en sí, una práctica teatral, ya que si bien hay ciertas reglas que cumplir, al momento de llevar a cabo una puesta en escena Biodramática ésta dependerá de cada director, por lo tanto la metodología dependerá de él.

En esta constante búsqueda de la irrupción de lo real en escena, el sujeto se ve obligado a hacerse partícipe de la experiencia y abandonar su posición de espectador pasivo y hacerse parte de la historia, involucrarse con ella y con quien está en el escenario. Es así como quien está “representado” contiene un valioso testimonio individual sobre los acontecimientos que se están compartiendo, se convierte en la principal fuente de “archivo” y es esta intimidad performativa que se crea, la que ayuda a crear espacios relacionales y vínculos colectivos.

El Biodrama permite adentrarse a lo real desde un punto de vista micro, en donde lo que es relevante se muestra a través de una mirada privilegiada en lo

común de las experiencias que son narradas, y ver como eso común que se está narrando se transforma en algo extraordinario. Es así que se generan esos espacios de intimidad, tan importantes para llevar a cabo un Biodrama, ya que el hecho de compartir de forma tan impetuosa historias tan íntimas, crea una dimensión pública y colectiva, en la que el espectador es capaz de identificar el destino de una sociedad determinada. Esto último hace que el Biodrama se constituya como un espacio que delimita nuevas formas de organizarse en la realidad y de pensarse en un futuro.

Queda claro que el Biodrama puede ayudar a abrir caminos hacia la reflexión, permite no solo reconsiderar historias personales, sino que también vincularlas con la historia del país. Los recursos Biodramáticos descritos en esta investigación, en el caso de la obra ***Mi vida después, se convirtieron en elementos de prueba para la justicia***. Gracias a una escena de *Mi vida después*, la actriz Vanina Falco pudo atestiguar contra su padre, quien había “robado” a su hermano, durante la dictadura argentina. La justicia tomó como elemento de prueba la obra de teatro, lo que supone un logro significativo, ya que este acto creativo se transformó en un elemento de prueba jurídico, traspasó la barrera, se transformó literalmente en **Teatro en estado latente**.

Puntualmente esta investigación se centra en el estudio del Biodrama como una forma de teatralización de la memoria, de esto podemos desprender que el “hacer memoria” serviría para la reivindicación social, buscar nuevas aristas, observar, reflexionar y tomarse el tiempo de responder a las constantes interrogantes a las que nos vemos expuestos en el día a día en relación al mundo en el que vivimos y

nos desarrollamos, abrir los ojos y no permitir que otro de la respuesta sin antes haber buscado uno mismo dentro de sus experiencias de vida la respuesta a lo que se busca.

El teatro ya se ha afrontado con una serie de formas diversas con las cuales desarrollarse, ya casi todo está hecho, ahora no es más que el uso de creatividad e inteligencia lo que diferencia el éxito de una u otra forma, sin embargo las diversas historias de vida que cada persona-archivo contiene, o mejor dicho el vínculo que cada una de las historias tiene y se entrelaza con otra sin previa meditación hace de esta técnica una de las más interesantes, porque no solo habla de una vivencia en particular, sino que a través de esta vivencia es posible hablar de un país también.

Esperando que este trabajo sea un aporte para aquellos que decidan profundizar en esta temática o en las diferentes formas teatrales de hacer memoria, queda abierta la invitación a adentrarse en el universo que hay detrás de un Biodrama y a utilizar esta práctica teatral para indagar en nuestra identidad como chilenos.

Referencias

Bibliografía General

Candau, Joel. 2001. *Memoria e Identidad*. Del Sol. Buenos Aires.

Candau, Joel. 2006. *Antropología de la memoria*. Nueva Visión. Buenos Aires.

Duchamp, Marcel. 1975. *El proceso creativo en Escritos*. Duchamp du Signe, Gili Gaya, Barcelona.

Facelli, Luis A. 1998. *Teatralidad e interculturalidad: del muestrario etnoescenológico a la etnoescenología como teoría y práctica crítica*. Madrid.

Hernáudo, César de Vicente. 2013. *La escena constituyente: Teoría y práctica del Teatro Político*. Centro de Documentación Crítica (CDC). Madrid.

Jelin, Elizabeth. 2014

Lehmann. Hans-Thies. 2013. *Teatro Posdramático*. CENDEAC. Murcia.

Mascareño, A. (2014). *La memoria como proyección de futuro. Transtemporalidad y autotranscendencia en la sociedad moderna*. In G. Bustamante & A. Estefane (Eds.), *La agonía de la convivencia* (pp. 161-170). Santiago de Chile: RIL.

Pavis, Patrice. 2011. *Diccionario del Teatro*. Paidós. Buenos Aires.

Sánchez. José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Warr, Tracy. 2006. *El cuerpo del artista*, Paidon, Barcelona.

Textos, Artículos y Entrevistas Web

Álvarez, R. 1998. *Sistema de signos no verbales en los esperpentos: Análisis Semiológico*. Recuperado de <https://books.google.cl/books?id=Kw-9BBe2uwYC&printsec=frontcover&hl=es-419#v=onepage&q=Pavis&f=false>

Obtenido el 23 de mayo de 2017.

Arias, Lola. 2011. Entrevista para Revista Ñ, Diario Clarín. *El teatro es una experiencia y no un espectáculo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=poukoP96AdM> Obtenido en Octubre de 2017.

Basaure, Mauro. 2017. *Hacia una reconstrucción de los conflictos de la memoria. El caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile*. Revista MAD, Universidad de Chile. Santiago. Recuperado de: <http://www.revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/viewFile/47278/49320>

Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I Filosofía del arte y de la historia*. Taurus. Buenos Aires. Recuperado de <http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsnh/libros/16185881-Benjamin-W-Discursos-interrumpidos-I-Filosofia-del-arte-y-de-la-historia.pdf> Obtenido en Junio de 2017.

Brownell, Pamela. 2009. *Revista de teoría y crítica teatral: El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias*. N°10. Telón de Fondo. Argentina. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org> Obtenido el 23 de agosto de 2017.

Calveiro, Pilar. 2006. *Los usos políticos de la memoria*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>

Obtenido el 15 de Junio de 2017.

Entrevista Buena Vida, Canal de la Ciudad, Buenos Aires, 2014, El mundo de Vivi Tellas. De: <https://www.youtube.com/watch?v=PNFle8dgL2k>

Garcés, Mario et al. (Eds.). 2000. *Memoria para un Nuevo Siglo: Chile, Miradas a la segunda Mitad del Siglo XX*. Santiago de Chile. Ediciones LOM. Recuperado de: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122713/notas_sobre_la_representatividad.pdf?sequence=1

Garretón, Manuel Antonio (2003). *Memoria y Proyecto de País*. Santiago de Chile. Revista de Ciencia Política, Volumen XXIII. Recuperado de: <http://www7.uc.cl/icp/revista/pdf/rev232/ar9.pdf>

Halbwachs, Maurice. 1997. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel. Recuperado de: <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Memoria-Colectiva-Halbwachs.-.pdf>

Ivanna Soto. *Lola Arias: El teatro es una experiencia y no un espectáculo*. Entrevista Revista Ñ, Buenos Aires, 2011. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=poukoP96AdM>

Jacoby, Russell. 1977. *La Amnesia Social*. Barcelona. Bosch. Recuperado de: <http://freudians.org/wp-content/uploads/2014/09/Jacoby-Social-Amnesia-selections.compressed.pdf> Obtenido en Octubre de 2017.

Jelin, Elizabeth. 2000. *Memorias en Conflicto*. En Revista Puentes I: (1) agosto. Recuperado de: <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Jelin-E.-Los-trabajos-de-la-memoria.-.pdf> Obtenido en Septiembre de 2017

Pauls, A. (s/f). *Proyecto Archivos: Kidnappin Reality*. Recuperado de <http://www.archivotellas.com.ar/sec.html> Obtenido el 23 de abril de 2017.

Pinta, MF. 2013. *Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias*. Revista Brasileira de Estudio de Presencia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545871005> Obtenido en noviembre de 2017.

Entrevista con Michel Wieviorka[i] traducción de Mirta Segoviano en *El siglo y el perdón seguida de Fe y saber*.- 1a. ed., Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2003. Recuperado de: <https://juanfermejia.files.wordpress.com/2015/10/1999-el-siglo-y-el-perde280a1n.pdf> Obtenido en Septiembre de 2017.

Santillán, Juan José. 2008. “*Cómo poner la vida sobre el escenario*”. Recuperado de: https://www.clarin.com/extrashow/poner-vida-escenario_0_SkMztunCatg.html Obtenido en Septiembre de 2017.

Tellas, Vivi. 2013. Charla Tedx Río de la Plata. *UMF: Umbral Mínimo de Ficción*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw> Obtenido en Septiembre de 2017.

Tellas, Vivi. 2017. *Proyecto Archivos: Investigación*. Recuperado de <http://www.archivotellas.com.ar/> Obtenido en Agosto de 2017.

Urraco, Juan Manuel. *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: Una escritura con sede en el cuerpo*. Obtenido en Agosto de 2017.

Zola, Émile. (2002). *El Naturalismo*. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/24775_81913.pdf

Obtenido el 27 de abril de 2017.