



# El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación

Denise Cobello<sup>1,II</sup>

<sup>1</sup>Universidad Nacional de las Artes – UNA, Buenos Aires, Argentina

<sup>II</sup>Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, París, Francia

**RESUMEN – El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación** – En los años 1960 y 1970, el teatro argentino experimenta casi simultáneamente un interés por lo documental y lo político, como también por la experimentación e hibridación de las formas. Su desarrollo condujo más tarde al teatro autobiográfico de las décadas 1980-1990 y al *biodrama* de los 2000. Una obra destacada que se inscribe en esas tradiciones es *Mi vida después*, de Lola Arias. Analizando el modelo de actuación de esta obra, proponemos y estudiamos la figura del actor-documento y su aporte particular al teatro contemporáneo; un actor que pone en crisis las nociones de ilusión y mimesis y que tensiona los límites entre ficción y realidad al moverse en una zona de oscilación constante entre presencia y representación.

Palabras clave: **Actor-Documento. Presencia. Representación. Teatro Documental. Performance.**

**ABSTRACT – The Actor-Document: traits of a poetics that challenges the limits between presence and representation** – During the 1960s and 1970s, Argentine theater experienced an almost simultaneous interest in the documentary and the political, as well as a experimental hybridization of forms. Later developments led to the autobiographical theater of the 1980s and 1990s and to the *biodrama* of the 2000s. *Mi vida después* [My life after] by Lola Arias is a renowned play derived from these traditions. By analyzing the model of acting of this work and study the figure of the actor-document and its contribution to contemporary theater. The actor in this model brings into crisis notions of illusion and mimesis and challenges the limits between fiction and reality by constantly oscillating amidst presence and representation.

Keywords: **Actor-Document. Presence. Representation. Documentary Theater. Performance.**

**RÉSUMÉ – L'Acteur-Document: des traces d'une poétique qui met en crise les limites entre présence et représentation** – Dans les années 1960 et 1970, le théâtre argentin montre un intérêt particulier par des aspect documentaires et politiques, mais aussi par l'experimentation e l'hibridation des formes. Le développement de ces formes a mené, plus tard, au théâtre autobiographique de 1980-1990 et au *biodrame* des années 2000. Une pièce célèbre qui s'inscrit dans ces traditions est *Mi vida después*, de Lola Arias. L'étude du travail du comédien dans cette oeuvre, nous permettra proposer et caractériser la figure d'acteur-document et réfléchir sur sa contribution au théâtre contemporain. Un acteur qui met en crise les notions d'illusion et mimesis au même temps qui explore les limites entre fiction et réalité pour évoluer dans une zone d'oscillation entre présence et représentation.

Mots-dés: **Acteur-document. Présence. Représentation. Théâtre documentaire. Performance.**

## Introducción y Formulación del Problema

Para hablar de lo documental en escena es necesario remontarnos al teatro político (Piscator, 1957) como marco en el que mayormente se ha inscrito el teatro documental. El trabajo de Piscator encontró continuidad en otras formas teatrales que se desarrollaron en Europa por ese entonces, especialmente en las obras de Bertolt Brecht (2004). En la década de 1960, Peter Weiss (1976 [1968]) retoma el trabajo de Piscator y Brecht y conceptualiza esas investigaciones en su libro *Notas sobre el teatro documento*. Asimismo, la proliferación de formas biográficas o autobiográficas por aquellos años permitió que se establecieran las bases teóricas para el abordaje de esos géneros (Lejeune, 1975; De Man, 1991; Doubrovsky, 2001; entre otros). En estudios contemporáneos sobre teatro documental o teatro autobiográfico (Kempf; Moguilevskaia, 2013; Barría Jara, 2018, Trastoy, 2002; 2018; Brownell, 2019), dichas categorías son revisitadas a la luz de fenómenos que obligan a pensar la escena desde nuevas problemáticas estéticas, como el *giro performativo* (Fischer-Lichte, 2011), el teatro posdramático (Lehmann, 2013) o el cruce del teatro con la *performance* (Sagaseta, 2008; 2013; Féral, 2011).

En América Latina, los principios estéticos del teatro documental y del teatro político se manifestaron a partir de los años sesenta con autores como Vicente Leñero<sup>1</sup>, indiscutible referencia en ese campo (Freire, 2007); y, en Argentina específicamente, con Jorge Goldenberg<sup>2</sup>, uno de los primeros en incluir en sus textos teatrales procedimientos propios del teatro documental. Estas obras se enmarcan en un modelo teatral que sigue un paradigma textocéntrico y una concepción clásica de puesta en escena. Pero es importante destacar que en la misma época se produce en el arte occidental un ineludible *giro performativo* que permite el surgimiento de nuevas formas, como el arte de acción o la *performance*. Estas transformaciones del arte en el ámbito mundial encuentran eco en Argentina en el marco del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Instituto Di Tella (INDT), donde el teatro, la danza, la plástica y la música comienzan a expandir sus fronteras permitiendo diferentes cruces e hibridaciones entre ellas y con otras disciplinas y campos del saber (King, 2007 [1985]).

Una de las tareas principales de ese Centro fue explorar estrategias de renovación del teatro dominante de la época en diálogo con las teorías del teatro de la crueldad de Antonin Artaud (2005 [1938]) o del teatro laboratorio de Jerzy Grotowski (2008 [1968]), pero también con postulados provenientes de la *performance*. En una de las conferencias que inaugura el ciclo de *Happenings* en el INDT en el año 1967, la investigadora y artista Alicia Páez describe las características principales del género y lo compara con el teatro resaltando similitudes formales (inclusión de medios y lenguajes, acción de personas) y diferencias (un arte escénico liberado de la tradición dramática literaria)<sup>3</sup>. María Fernanda Pinta analiza ese diagnóstico y, tomando la idea de discontinuidad (Masotta, 2004 [1967-1969]), observa la relación de esas nuevas formas con los postulados de Artaud sobre un teatro de los sentidos, que prioriza los aspectos plásticos y sonoros, donde los objetos reales aparecen resignificados y donde se potencia el valor físico y afectivo de la palabra antes que el aspecto lógico y discursivo (Artaud, 2005 [1938]).

Ese interés tanto teórico como práctico por la hibridación y la discontinuidad en la obra de arte permitió cuestionar convenciones y tradiciones artísticas al mismo tiempo en que puso de manifiesto la exploración de nuevas formas de producir el encuentro espectador/obra y de abordar las relaciones arte/vida, arte/política, arte/sociedad<sup>4</sup>. Así, se generó un suelo fértil para la creación del ciclo *Experiencias 68*, en el que se presentaron obras de una mayor radicalización artística y política, como *La familia obrera*, de Oscar Bony, *Mensaje en el Di Tella*, de Roberto Jacoby, y *El baño*, de Roberto Plate (Pinta, 2013b). Dichos trabajos fueron concebidos como sucesos experienciales, imprevisibles y efímeros que ponían de manifiesto un gesto de resistencia frente a las imposiciones políticas y sociales del momento<sup>5</sup>.

Una vez cerrado el INTD en 1970, los artistas, en forma independiente o reunidos en grupos, continuaron el legado experimental acentuando la relación arte/vida y arte/política. En el caso del teatro, hubo un compromiso mayor que se plasmó en propuestas escénicas que recuperaban los postulados del teatro de Piscator y Brecht en un momento de politización de la vida cotidiana y, por ende, de explosión de modos de teatro político (Verzero, 2019). Por ejemplo, el grupo Libre Teatro Libre (LTL), de Córdoba, del cual podemos mencionar obras como *El asesinato de X* (1970)<sup>6</sup> o *El fin del*

*Camino* (1974)<sup>7</sup>, fue protagonista de una búsqueda formal experimental que se orientó muy marcadamente hacia el trabajo con material de archivo, testimonios y documentos ligados a temas políticos de la época.

En este trabajo, nos proponemos indagar las características de los procedimientos puestos en marcha por el actor/*performer* del teatro documental contemporáneo, entendiendo que estas búsquedas estéticas siguen la línea de una tradición artística experimental que, en Argentina, tuvo origen en los años 1960 y 1970, que continuó con el teatro autobiográfico de los años 1980 y 1990 (Trastoy, 2002) para permitir, en las últimas dos décadas, la expansión de lo documental y lo real en escena (Brownell, 2009)<sup>8</sup>.

Un caso testigo de este último período es el trabajo de la dramaturga, directora y *performer* argentina Lola Arias, quien, a mediados de los 2000, comenzó a mostrar un interés particular por lo (auto)biográfico en el teatro con obras como *Striptease* (2007), *Sueño con revólver* (2007) y *El amor es un francotirador* (2007). Al mismo tiempo, emprendió una indagación sobre lo documental en escena a partir de creaciones en colaboración con Stefan Kaegi, miembro del colectivo alemán Rimini Protokoll. En 2009, ese interés se vio potenciado con el estreno de *Mi vida después* (2009). Si bien esta propuesta tuvo origen en el marco del Ciclo Biodrama, creado en 2002 por Vivi Tellas para el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, el ciclo terminó oficialmente su presentación en 2008 y *Mi vida después* fue estrenada al año siguiente como producción independiente de ese teatro (Brownell, 2009). Se mantuvo haciendo funciones durante más de 10 años, con varias temporadas tanto en el circuito oficial como en el independiente de Buenos Aires, y realizó giras por distintos teatros y festivales del mundo. Estudiada y analizada en numerosos trabajos (Longoni; Verzero, 2012; Verzero 2011; Pinta, 2013a; Cobello, 2019; entre otros)<sup>9</sup>, la obra se crea a partir de la biografía de seis artistas nacidos durante la última dictadura cívico-militar argentina. Estos *performers* se presentan en escena desde su yo autobiográfico, muestran e interpretan documentos y archivos familiares como cartas, fotos, grabaciones de voz, videos; usan la ropa de sus padres; revelan sueños o fantasías personales para convocar y recuperar, por medio de sus testimonios, la voz de sus padres y de toda una generación que no pudo o no quiso hablar. La puesta en escena se construye mediante relatos (recuerdos, comentarios de documentos, referencias autobiográficas) que

se entrecruzan con la manipulación de objetos, acciones y música ejecutada por los mismos *performers*, componiendo, así, un *collage* de los años 1970.

La utilización del texto no se centra en su valor mimético o en la construcción de una ficción, sino en su valor material (Danan, 2013). La obra se compone de textos escritos por Arias en colaboración con los actores (textos basados en relatos biográficos de los protagonistas) y otras fuentes preexistentes al espectáculo (cartas, un árbol genealógico, fragmentos de un expediente judicial, etc.). De esta manera, se reconstruyen los años 1970 a partir de una propuesta que vuelve porosos los límites entre ficción y realidad (Verzero, 2010). La obra exploró nuevas relaciones entre arte y vida con procedimientos como la utilización de dispositivos performáticos que ayudan en el propósito de acortar la distancia entre la escena y la vida real en una doble dirección: debido a las modificaciones que va sufriendo la obra en relación con lo que ocurre en la realidad, pero también por cómo la obra incide en ella (Longoni; Verzero, 2012). Así, marca el devenir de una forma específica que podría definirse como *teatro documental performativo*<sup>10</sup>. Siguiendo a Josette Féral (2011), el teatro performativo se funda sobre ciertas concepciones del arte contemporáneo, como la refutación de la noción de representación por la noción de presencia real del *performer*<sup>11</sup>, el cuestionamiento a la idea de que el teatro es necesariamente relato, narración, ficción y, por lo tanto, portador de significado, la prioridad puesta en los procesos creativos más que en observar una obra terminada, la incidencia del arte en lo real, el rechazo de toda catarsis, entre otras. *Mi vida después* integra especialmente los debates en torno a lo performativo llevando al extremo esas concepciones.

Este estudio dedicará especial atención al trabajo del actor/*performer* que emerge de esa obra para caracterizar procedimientos actorales y analizar los problemas estético-filosóficos que surgen a partir de esa poética.

### **Caracterización de un Modelo Actoral Documental y Performativo**

Tomando como modelo un espectáculo como *Mi vida después*, que presenta trazas de un acervo de teatro documental alemán<sup>12</sup> y que dialoga asimismo con una tradición de teatro experimental y político argentino de los años 1960 y 1970, podemos observar el surgimiento de un modo de actuación particular a partir de la experimentación y la confluencia de elemen-

tos de esas tradiciones, que agrega, a su vez, una capa de complejidad al paradigma actoral hasta entonces conocido en el *teatro documental*.

El colectivo alemán Rimini Protokoll utiliza el término *expertos* para definir a sus *performers*: “[...] expertos en determinados conocimientos, en determinadas experiencias o habilidades [...] no deben medirse con la vara de lo que no saben hacer (precisamente actuar) sino de lo que origina su presencia en escena” (Malzacher, 2007, en línea). La obra de Arias complejiza esta poética actoral al presentar un actor profesional que sabe interpretar, que domina técnicas para hacer uso de su voz frente al público, para manejar su energía, su presencia. Si bien el recurso de convocar actores profesionales para hacer de sí mismos no es una novedad de esta obra<sup>13</sup>, el pasaje de la performatividad a la teatralidad que se ve acentuado en esta propuesta requiere, a nuestro criterio, de una atención y un estudio pormenorizado.

Otro elemento importante a tener en cuenta a la hora de analizar la actuación en esta obra son los procesos de deconstrucción de la ilusión teatral. Como dijimos, se trata de una puesta que propone el cruce de lenguajes, el uso de diferentes materialidades textuales y la creación de un mapa fragmentado de escenas. Asimismo, el material documental y autobiográfico es utilizado para reforzar las fricciones entre realidad y ficción poniendo en crisis el concepto de ilusión teatral. De la misma manera, esa deconstrucción de la ilusión puede percibirse en el plano de la actuación. El actor ofrece un trabajo sobre su presencia manejando un grado casi cero de representación en escena intercalado con juegos de reconstrucción y una marcada teatralidad. La tensión entre esas dos formas de presentación del actor en escena ofrece la posibilidad de indagar en profundidad las características de una actuación particular que emerge con claridad a partir de esta propuesta escénica y por medio de los *performers* convocados para este proyecto. En un artículo publicado recientemente se identifica y clasifica el trabajo del actor observado en la obra *Mi vida después* para proponerse una tipología actoral que describa con mayor precisión una matriz poética específica (Cobello, 2019). Para profundizar estos conceptos, analizaremos los procedimientos poético-actorales que se ponen en juego en esta obra centrándonos en el trabajo sobre el *cuerpo fenoménico* (Merleau-Ponty, 1960) de los actores y en la conformación de un *cuerpo semiótico*. Esto da cuenta de un clivaje provo-

cado por este actor y que puede pensarse a partir de dos aspectos que componen su juego: la representación de sí mismo y su presencia fenoménica (Fischer-Lichte, 2011). Este trabajo actoral performativo conduce al actor hacia un terreno liminar que oscila entre esos dos estados, entre el actor y el documento.

### **El Actor como Actor: la representación**

La noción de representación en la actuación se asocia a los conceptos de mimesis, identificación, ilusión y encarnación. Este último, acuñado por Johann Jakob Engel en la segunda mitad del siglo XVIII, remitía a la idea de un actor que debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un *cuerpo semiótico* de forma tal que estuviera en condiciones de colocarse, como nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material (Fischer-Lichte, 2011).

Según Diderot y más tarde Luis Jovet, dos grandes teóricos que centraron asimismo sus estudios en la noción de encarnación, el actor debía desencarnarse de sí mismo para poder llegar a encarnar un personaje.

Para estos dos teóricos del arte del actor, encarnar un rol era dejar de ser sí mismo, simular, fingir, aparentar: “Los actores impactan sobre el público no cuando están furiosos, sino cuando actúan bien la furia” (Diderot, 1968, p. 381)<sup>14</sup>. Es, entonces, gracias a la observación que el actor puede actuar un personaje. Copiar actitudes, características físicas y emocionales le permitirá crear su personaje antes de actuarlo.

Somos un ser de naturaleza y otro de imitación; el corazón que creemos tener no es el que tenemos. ¿Cuál es entonces el verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma prestada, el de dirigirse a la sensación de esos que nos oyen y nos ven, engañándolos a través de la imitación de esos síntomas, gracias a una imitación que agrande todo en sus cabezas y que se transforme en la regla de sus juicios [...] Aquel que conoce mejor y que concibe perfectamente estos signos exteriores según el modelo ideal es el gran actor (Diderot, 1968, p. 358).

Según Diderot, el actor debe desaparecer para dejar lugar al personaje. El tema del sentimiento de desdoblamiento de sí mismo al que hace referencia Diderot será más tarde desarrollado por Luis Jovet, en sus notas y

reflexiones sobre el actor desencarnado, de esta manera: “Hay que comenzar por una larga monografía descriptiva del actor, de su actividad, insistiendo sobre la tendencia a la disociación que se produce en él, sobre su facultad de desdoblamiento, de percibirse rápidamente diferente de sí mismo” (Jouvet, 2009, p. 222). Este fragmento del texto de Luis Jouvet muestra el fundamento de su teoría sobre el arte del actor mediante la cual busca demostrar que el actor debe desdoblarse, tomar distancia de él mismo, de sus propias emociones, pensamientos, de su propio cuerpo, para poder ponerse al servicio de un personaje.

En las antípodas se sitúan las experiencias de Meyerhold basadas en la biomecánica de Artaud y Grotowski, que promueven el compromiso extremo del cuerpo del actor y la supremacía de la expresión corporal. Mediante el estudio de estas formas, se puede concebir la noción de encarnación ya no como una práctica que obliga al actor a alejarse de sí mismo, sino como una práctica de *corporización* que propone, por el contrario, “[...] poner en presencia con el cuerpo o en el cuerpo algo que existe solamente gracias a él” (Fischer-Lichte, 2011, p. 172). Es decir, quedar a disposición de un material y de lo derivado de la corporalidad singular que el mismo actor produzca en escena. Por su parte, el investigador Michel Bernard analiza las dimensiones expresivas de la corporalidad y propone deconstruir la precepción de un cuerpo en cuanto concepto esencial e inmutable para pensar la conformación de un cuerpo como un proceso indefinido que se constituye a partir de “[...] ciertas bases, de ciertos registros a nivel de la educación, de los primeros años de la infancia, de las relaciones sociales, etc.” (Bernard, 1988, p. 6). Un caso que nos permite ejemplificar esta teoría lo encontramos en la actuación de *Mi vida después*. Los actores de esta obra se presentan en escena para testimoniar sobre la vida de sus padres. Su cuerpo es la obra, un acto performativo que se deconstruye para reconstruirse en un sinfín de repeticiones. Un trabajo en proceso de creación constante que proclama la intención de no dejar de hacerse nunca.

El cuerpo es para el ser humano la medida fenomenológica y práctica de todas las cosas. Maurice Merleau-Ponty enuncia en su teoría que el cuerpo constituye el punto de anclaje de nuestra experiencia del mundo. Una experiencia de la *carne*, según lo entiende Merleau-Ponty, puede darse en un contexto en el que se ha borrado la línea de unión entre el cuerpo y el

espíritu y viendo la vida como espiritual y corporal, siempre apoyada en el cuerpo. Según este autor, “[...] para muchos pensadores, a finales del siglo XIX, el cuerpo, era un trozo de materia, un conjunto de mecanismos. El siglo XX ha restaurado y profundizado sobre la cuestión de la carne, es decir, del cuerpo animado” (Merleau-Ponty, 1960, p. 287). Como espacio expresivo, origen y receptáculo de todas las sensaciones, el cuerpo es fuente de percepción, de asimilación de información sobre el mundo (Merleau-Ponty, 2001 [1964], p. 175). Es por eso que el filósofo traspasa su aspecto carnal y la concepción simplemente orgánica y mecánica y lo comprende como entidad global: afectiva, subjetiva y simbólica.

Lo visible puede llenarme y ocuparme solamente porque, yo que lo veo, yo no lo veo desde el fondo de la nada, sino desde el medio de eso mismo, yo viéndolo, soy también visible, lo que hace el peso, el espesor, la carne de cada color, de cada sonido, de cada textura táctil, del presente y del mundo, es que ese que percibe se siente emerger de ellos por una suerte de enrolamiento o de redoblamiento, profundamente homogéneo a ellos, que es lo sensible mismo que vuelve a él, y que en su retorno es a sus ojos como su doble o una extensión de su carne (Merleau-Ponty, 2001 [1964], p. 153).

Tomando estas reflexiones para repensarlas desde el campo de los estudios teatrales, podemos entender que, cuando un personaje aparece, ese proceso tiene lugar únicamente a través del cuerpo de un actor. Esta experiencia sucede una única vez y está indisolublemente ligada a ese cuerpo en particular. Como afirma Pavis (2016, p. 67) en su definición de cuerpo y corporeidad, “[...] el actor *performa*, es decir, actúa, corporiza y desarrolla los diferentes roles de una persona en sociedad”.

Por su parte, para Erika Fischer-Lichte (2011), el personaje encuentra en el físico-estar-en-el-mundo del actor su razón y sus condiciones de existencia. Al estudiar los procedimientos de actuación empleados en *Mi vida después*, observamos que los actores no buscan interpretar un personaje y que, a pesar de leer su presencia *a priori* como una representación de ellos mismos, esto no necesariamente significa que construyen un personaje de sí mismos. Esto puede verse claramente cuando presentan y describen a público los documentos y objetos que pertenecían a sus padres. Desde el discurso, la enunciación y la corporalidad se los ve a ellos presentando parte de su historia de vida. El concepto de *encarnación-corporización* consiste, por el contrario, en considerar que, si existe la idea de personaje, es gracias a la

percepción del espectador durante la representación y no porque se origine por medio de una construcción *a priori* del actor. Los personajes no existen más allá del *cuerpo fenoménico* del actor. De esta forma, el cuerpo del actor puede ser pensado como material portador de signos que se descubren durante una representación. Es el espectador quien, ante este actor, genera la dramaticidad necesaria para leer esos signos como parte de una construcción que está indisolublemente aferrada al cuerpo que realiza la acción.

### El Actor como Documento: la presencia

En la introducción a *La Instrucción* (1965), Peter Weiss (2000) afirmaba que el rol del actor consistía en difundir hechos. Sin embargo, desde el momento en que la palabra toma vida en la boca de un actor, no puede pensarse más como una simple difusión o transmisión de hechos, ya que porta consigo la presencia corporal y la subjetividad de aquel que la transmite.

La figura del *testigo* (Brownell, 2013; Cobello, 2019), *documento-viviente* o *experto* (Malzacher, 2007) en la escena contemporánea es, en parte, herencia del teatro documental alemán de Peter Weiss y, como dijimos anteriormente, un elemento central en los trabajos del grupo Rimini Protokoll. Según Hélène Kuntz (2010, p. 89), la presencia de testigos reales en escena emana una potencia excepcional.

En *A pesar de todo* de Piscator, la proyección de imágenes cinematográficas de la Primera Guerra Mundial daba la ilusión de una irrupción directa de lo real en la escena teatral, produciendo así violentas emociones [...]. En el teatro de hoy, la presencia en escena de testigos reales produce un efecto igual de atrapante que las imágenes de la Primera Guerra Mundial mostradas a los espectadores de *A pesar de todo* y permite una experiencia emocional de una intensidad comparable.

Más allá de los objetos, hay cuerpos en escena que documentan. Se trata de un cuerpo que porta signos, marcas, trazos de experiencias vividas: un *cuerpo fenoménico*. El término *fenoménico* remite a la idea de un cuerpo empírico, a su físico estar-en-el-mundo. La proximidad física del actor en diferentes creaciones contemporáneas, el contacto directo con él, hacen que el espectador centre su atención en el actor, en su cuerpo y sus características físicas particulares. Todas las características físicas de un actor se trans-

forman en signos al presentarse en escena. Esto es percibido e interpretado por el espectador en diálogo con los demás elementos que componen la puesta. En línea con esto, Arnaud Rykner afirma, tomando el ejemplo del espectáculo *Rwanda 94* (2000), del colectivo Groupov:

El testimonio no es otra cosa (este ‘otra’ no es ni peyorativo ni diminutivo) que una palabra teatral, y Yolande Mukagasana no es más solamente Yolande Mukagasana: ella deviene además el personaje de Yolande Mukagasana, que da testimonio en nombre de esa que ya no es más y en nombre de eso que ha sido (Rykner, 2011, p. 167).

El espectador se encuentra entonces en presencia de un documento o *archivo viviente* (Pinta, 2013a), un cuerpo que se presenta como el testigo de un hecho, un elemento de lo real que viene a dar cuenta de sus marcas de vida en el contexto de un marco representacional.

De esa forma, resulta imprescindible reflexionar acerca de la presencia del actor. Las teorías estéticas que han abordado el tema de la presencia se acercaron a esa noción a partir de la idea de una energía intensa, de una fuerza que capta la atención del público. Esta fuerza está ligada al cuerpo del actor, un cuerpo cautivante, que controla sin esfuerzo aparente su trabajo, su energía en el tiempo y en el espacio. Para Eugenio Barba, la presencia es un cuerpo en vida, esto es, “[...] un cuerpo [...] [que] dilata la presencia del actor y la percepción del espectador” (Barba; Savarese, 1995, p. 34). Según Barba, toda acción física hace que algo cambie en el interior del cuerpo del actor. Es por eso que considera el entrenamiento físico y vocal como uno de los elementos fundamentales de la formación actoral. Según él, es gracias al *training* que el actor puede desarrollar su presencia y volverla más potente e intensa.

Sin embargo, hoy sabemos que no existe acción física o vocal que no sea también acción mental. Los procesos de *corporización* mencionados anteriormente permiten entender con mayor claridad esta diferencia. La presencia del actor sería, entonces, la capacidad de poner en juego simultáneamente su técnica pero también su naturaleza. En línea con estas ideas, Béatrice Picon-Vallin (2001, p. 236) afirma que “[...] la presencia parece ser una dinámica en acción, [ya que] está ligada a modificaciones constantes del comportamiento del actor, más o menos visibles, destinadas a adaptarse constantemente a situaciones escénicas cambiantes”. La presencia supone,

así, un juego de fluctuaciones entre eso que es y eso que provoca, pero está siempre asociada al *cuerpo fenoménico* del actor, a su físico estar-en-el-mundo, pero también a su ausencia. Las ausencias de los padres en *Mi vida después* son completadas por la presencia de sus hijos. Sus cuerpos y sus testimonios dejan ver las huellas que sus padres dejaron, rasgos hereditarios que algunos reivindican, como Carla Crespo o Lisa Casullo, y otros denuncian, como Vanina Falco o Blas Arrese Igor.

Según Frédéric Maurin (2001, p. 221), “[...] la presencia significa que el actor es él-mismo más que su imagen o su personaje”. El actor no se transforma, no encarna, no hay línea de acción, pensamiento, ni propósito a vehiculizar. El cuerpo del actor es el epítome de la presencia. Su naturaleza dinámica hace que éste alterne entre su presencia fenoménica y la representación de él-mismo que aparece gracias al dominio que tiene de la escena (del ritmo, de la proyección, de la tonicidad muscular necesaria, de la calidad de la voz, del control de la emoción, etc.). Este trabajo con un actor que es convocado para actuar su propio rol puede asemejarse al desempeño que tiene un no-actor en escena. Sin embargo, agrega un grado de complejidad mayor a la actuación debido a su capacidad para manejar la escena sirviéndose de técnicas actorales y del dominio especial que tiene de su presencia. Se trata de un fenómeno de irradiación en expansión o retracción mínima que provoca necesariamente una resonancia profunda en el espectador.

### **El Actor-Documento: un lugar entre la representación y la presencia**

Estas reflexiones nos permiten identificar el surgimiento de un tipo de actor particular o de una matriz de actuación que llamaremos *actor-documento*. Este tipo de actor es convocado para exponer su presencia y marcas personales de su vida. Esto quiere decir que, por un lado, observamos su carácter de actor y, por otro, el trabajo representativo que realiza sobre él-mismo. Para indagar sobre los procedimientos actorales que se ponen en marcha en un actor que testimonia sobre su propia vida, es imprescindible observar su presencia. Es un actor que trae a escena su naturaleza, su materialidad física; su cuerpo y su voz como documentos de su autobiografía. Un *cuerpo material* que documenta, que porta signos, marcas, huellas de vida: un *cuerpo fenoménico*. Sin embargo, al hablar de un actor, inmediatamente se piensa en un profesional de la escena que domina técnicas de ac-

tuación que le permiten manejar su voz, su tonicidad, su peso, su equilibrio, sus desplazamientos, el ritmo de la escena y la emoción que surja de ella. En síntesis, se piensa en un actor capaz de manejar determinados elementos que componen su expresión, construyendo así su propia dramaturgia actoral. En efecto, la actriz Carla Crespo explica en una entrevista realizada en 2013 que, durante el proceso de creación de la obra, los actores trabajaron la emoción como algo privado, algo que no debía mostrarse en escena.

Era muy claro para todos que este no iba a ser un trabajo catártico, que tenía que haber cierto control sobre eso. Trabajamos con la idea de que la emoción y el desahogo son algo privado. La idea no era llevarlo a escena. Eso no era parte del lenguaje que se quería trabajar. [...] Yo sabía hasta dónde podía conectarme con el material, entonces me enfriaba un poco. Las primeras funciones fueron más frías. A medida que pude ir relajándome con el material me pude permitir también emocionarme porque sabía que no me iba a quebrar (Crespo, 2013 apud Cobello, 2015, p. 139).

Este testimonio muestra una idea clara del trabajo que realizaban los actores y confirma que es mediante el uso de diferentes técnicas de actuación y una profunda formación que puede conseguirse el dominio de las emociones en escena.

Jean-Pierre Sarrazac (2011) explica en su libro dedicado al gesto de dar testimonio en escena que los testigos que se presentan “[...] no son personajes que actúan en un sentido aristotélico, personajes dotados de objetivos de acción, como lo precisa Hegel. En ellos se observa, al contrario, una cierta *pasividad*” (Sarrazac, 2011, p. 9). Esta pasividad a la que refiere Sarrazac remite directamente a la figura del no-actor, convocado en numerosas experiencias escénicas autobiográficas con el fin de acentuar el posible carácter *verídico* de los hechos que la obra documenta. Este no-actor experimenta cierta pasividad, ya que, en general, no es consciente de una producción de sentido de su presencia y se limita a seguir las indicaciones del director que lo convoca.

El *actor-documento* sería, por el contrario, un testigo capaz de manejar su presencia al mismo tiempo en que construye una dramaturgia actoral, una producción propia de sentido en diálogo con la puesta en escena y las eventuales marcas de dirección. Entonces el acto deviene doble: lo material y lo simbólico se entrecruzan, se hibridan. A propósito de esto son pertinentes las reflexiones de Michel Bernard sobre la *expresión* como juego de ten-

siones entre el cuerpo y el lenguaje. En oposición al pensamiento hegeliano que concibe la expresión como una manifestación sensible de una interioridad subjetiva, Bernard (1988, p. 7) afirma que “[...] hay una sola manera de ‘salvar’ la expresión y es volviendo a eso que constituye la matriz, es decir, a su estructura binaria original, para verificar de qué orden es ese rechazo (‘ex’) y cómo puede estar fundada la creencia en una interioridad de un sujeto”. Su teoría sostiene que todo el teatro reposa sobre esas matrices de diferenciación-unificación y de disyunción-conjunción y este doble fundamento reside principalmente en la voz, órgano corporal que vehicula la palabra, es decir, toda emisión vocal. La voz es el único lugar del cuerpo donde se registra una teatralidad expresiva; todo el resto, según Bernard (1988, p. 8), “[...] es del orden de la proyección, de la extrapolación a partir del proceso vocal, eso que he llamado *la transvocalización*”. La voz puede ser pensada de forma desdoblada, como material sonoro y como soporte del lenguaje. Es, por consecuencia, un vehículo del sentido, un vector de lo simbólico. Así, la voz del actor permite al espectador distinguir entre el cuerpo y el lenguaje y, además, establecer una convivencia entre ellos, realizar una separación o una fusión entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Por otra parte, la voz cumple una función de espectacularidad, ya que se expresa a través de una autorreflexividad permanente. En el momento mismo de la emisión de un gesto, cada sujeto es su propio espectador. El gesto es visible no solamente para la mirada exterior, sino que también es percibido por el actor mismo, que realiza una suerte de *pre-espectacularidad*. Este doble proceso de separación y de unión del cual habla Michel Bernard resulta semejante a la oscilación entre representación y presencia que se origina en el *actor-documento*. En este sentido, Fischer-Lichte (2011) propone dejar de entender ciertos conceptos como el de presencia y representación como pares dicotómicos, imbricados desde el antagonismo, y abordarlos desde la lógica de los procesos de *corporización* explicados anteriormente. Así, lo que es percibido en un momento dado como presencia, como cuerpo del actor a través de su físico estar-en-el-mundo, puede percibirse, inmediatamente después, a través de una forma semiótica como un signo de un personaje. La situación del actor (y podría analizarse también en el espectador) se divide, entonces, en dos temporalidades o dos estados

en constante diálogo, el de la representación y el de la presencia, entrando así en una situación de inestabilidad permanente.

### Conclusiones

En este trabajo se busca proponer pistas y esbozar hipótesis que contribuyan a la reflexión sobre nuevas formas teatrales, principalmente sobre aquellas que se interrogan sobre el uso del documento en escena. *Mi vida después*, de Lola Arias, espectáculo referenciado a lo largo de este estudio, resultó un modelo empírico útil para trazar un mapa descriptivo con el que se pudo definir y proponer una modalidad original en el campo de la actuación. Como se ha señalado, esta obra se inscribe en una tradición de teatro documental y teatro político latinoamericano, pero también presenta marcas estéticas que dialogan con el teatro documental alemán contemporáneo, sobre todo con los trabajos del grupo Rimini Protokoll. Una de las marcas que evidencian ese diálogo es el trabajo con *testigos* en escena o *expertos*, que, como vimos, en el caso de *Mi vida después*, son testigos de la vida de sus padres y son también la continuación biológica de esas ausencias. Son pura presencia. Al mismo tiempo, el poder apelar a la actuación, en todo momento pero sobre todo en las escenas de reconstrucción, pone en evidencia y denuncia la teatralidad que los enmarca.

Por medio de estas reflexiones, deseamos echar luz sobre los interrogantes que surgen al reflexionar sobre la autorreferencialidad del cuerpo y sobre la presencia particular que adquiere en escena. Hablamos de un actor que trabaja sus propios relatos de vida como material artístico mediante un juego distanciado que deja ver la teatralidad del marco de presentación al mismo tiempo en que entramos en una zona de intimidad y de contacto con lo real de cada *performer*. De un trabajo de actor que consiste en una oscilación constante entre un estado de presencia y un estado de representación. Pero, ¿qué sucede en el momento en que el actor pasa de un orden a otro? Siguiendo las reflexiones desarrolladas a lo largo de este trabajo llegamos a la conclusión de que, en ese momento de pasaje, el actor entra en una zona liminar, de inestabilidad. El *actor-documento* se manifiesta entonces en un devenir constante, en una oscilación de energía que circula sin fin. Este doble juego entre presencia y representación en el *actor-documento* provocaría en el espectador una percepción desdoblada; un estado de *multi-*

*estabilidad perceptiva* (Fischer-Lichte, 2011, p. 299) donde, por una parte, se percibe el cuerpo del actor, su físico estar-en-el-mundo, es decir un acercamiento fenoménico del cuerpo; y, por otra, la percepción del cuerpo del actor como signo de un personaje. Un terreno fértil a explorar será el análisis profundo y detallado sobre el lugar del espectador frente a ese *actor-documento*.

Podemos afirmar, entonces, que las experiencias actorales surgidas de la exploración con lo documental en escena desde una búsqueda performativa ponen en crisis de un modo inédito los límites entre presencia y representación y, por tanto, los límites de la ficción escénica y su sistema tradicional de significación y comunicación, permitiendo una reconfiguración de la relación actor-espectador.

Durante el tiempo de estudio dedicado a este trabajo hemos observado que los procedimientos descritos como propios de esta nueva modalidad actoral que definimos bajo la figura teórica de *actor-documento* aparecen también en otras puestas contemporáneas nacionales e internacionales. Es el caso de obras argentinas como *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2015), de Marina Otero, *Mi vida sin Victoria* (2016), de Rodrigo Arena, e *Imprenteros* (2019), de Lorena Vega; e internacionales como *Schublanden* (2012) y *Frühlingsopfer* (2014), del grupo alemán She She Pop; *Véronique Doisneau* (2004), *Lutz Förster* (2009), *Cédric Andrieux* (2009) y *Disabled Theater* (2012), del director francés Jérôme Bel; entre otras. Si bien las obras mencionadas se interesan especialmente por lo documental, también es posible encontrar esta modalidad actoral en obras cuyo eje central no necesariamente gira en torno a esa temática, pero que buscan de igual manera generar un roce entre lo real y lo ficcional. Este puede ser el caso del espectáculo nacional *Todo piola* (2015), de Gustavo Tarrío; *Las ideas* (2015), de Federico León; y, en el ámbito internacional, *My dinner with andré* (2014), de la compañía belga TG STAN; entre otros. ¿Podemos afirmar, entonces, que el *actor-documento* aparece también en otras formas teatrales diferentes a las del teatro documental o el *biodrama*? Por supuesto que no se trata aquí más que de citar algunos ejemplos de obras, pero creemos que estas cuestiones podrían llevar a la formulación de otros interrogantes sobre el trabajo del actor resultante de nuevas formas contemporáneas que cuestionan la noción de drama y se sumergen en búsquedas estéticas contemporáneas

**Notas**

- <sup>1</sup> Nos apoyamos principalmente en obras como *Pueblo rechazado* (1968), *Los albañiles* (1969) y *El juicio* (1972).
- <sup>2</sup> Tomamos como referencia las obras *Argentine Quebracho Company* (1973) y *Relevo 1923* (1975).
- <sup>3</sup> *Acerca (de): Happenings*. Ciclo de dos conferencias y tres *happenings* presentados por Oscar Masotta en 1966 en el ITDT-CEA. Cf. Archivo ITDT-CEA, Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.
- <sup>4</sup> Algunas de las producciones argentinas más destacadas que se presentaron en el Di Tella fueron los *happenings* de Marta Minujin: *La Menesunda*, en colaboración con Ruben Santantonin, y *El Batacazo*, llevados a cabo en 1965, y *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966). Para este último, la artista trabajó con fotografías, filmaciones y entrevistas a personalidades del espectáculo invitadas para la ocasión luego de exponerlas a diferentes estímulos sensoriales (King, 2007 [1985]); el *Anti happening*, de Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raul Escari (1966), y obras presentadas por fuera del Di Tella, como los *Vivo-Dito*, de Alberto Greco, realizados en Argentina y en el exterior a principios de los años 1960, o los *Microsucesos*, de Carlos Squirru, Delia Puzzovio y Edgardo Anaya, presentados en el Teatro de la Recova en 1965 (Pinta, 2013b) (King, 2007 [1985]).
- <sup>5</sup> Edgardo Vigo relata en una entrevista su experiencia al asistir a la muestra *Experiencias 68*. Allí subraya el carácter imprevisible y efímero de las obras que componían esta exposición, ya que se encontró con que *La familia obrera*, de O. Bony, no estaba (a causa de la indisposición de uno de sus miembros), el teletipo de *Mensaje en el Di Tella*, de R. Jacoby, no funcionaba y *El baño*, de R. Plate, estaba siendo clausurado por la policía (Vigo, 1968 apud Pinta, 2013b, p. 163).
- <sup>6</sup> Obra basada en *El asesinato de Malcom X*, del autor uruguayo Iber Conteris, que visibiliza las problemáticas de los negros como expresión de la opresión del capitalismo. El trabajo de LTL consistió en actualizar la obra al contexto cordobés basándose en la vida de un sindicalista que, aunque no se explicita, hace referencia a Tosco (Verzero, 2019).
- <sup>7</sup> Esta obra fue la última producida por el grupo. El título es la traducción al castellano de *tucma*, término quechua del que proviene el nombre de la provincia

de Tucumán. LTL propone con este trabajo una obra que denuncia la situación social de la provincia, en un cruce entre “[...] documentación y estetización, entre el trabajo con material de archivo y la creación escénica” (Verzero, 2019, p. 08).

- <sup>8</sup> Se observa un desarrollo particular en lo que respecta al teatro en cruce con lo documental y la autobiografía en especial a partir del Ciclo Biodrama, creado por Vivi Tellas en Buenos Aires en 2002.
- <sup>9</sup> Por razones de espacio preferimos no adentrarnos en un análisis detallado de la obra para centrarnos, en este caso, en la problemática teórica que sostiene esta investigación.
- <sup>10</sup> Para una descripción más detallada de esta obra se puede consultar el artículo de Verzero (2010) y Longoni y Verzero (2012).
- <sup>11</sup> Para ampliar este punto puede consultarse, además, el capítulo *La irrupción de lo real* (Sánchez, 2008, p. 95-160) y el artículo *Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*, de Oscar Cornago (2005).
- <sup>12</sup> Dan cuenta de esto los numerosos trabajos en colaboración realizados por Lola Arias y Stefan Kaegi, miembro del colectivo teatral alemán Rimini Protokoll.
- <sup>13</sup> En el marco del Ciclo Biodrama, en *Los 8 de julio* (2002), dirigida por Beatriz Catani y Mariano Pensotti, el actor Alfredo Martín hacía de sí mismo y, en *Squash, escenas de la vida de un actor* (2004), dirigida por Edgardo Cozarinsky también dentro de dicho ciclo, Rafael Ferro planteaba su vida como jugador de ese deporte hasta los 25 años, antes de dedicarse a la actuación teatral profesional.
- <sup>14</sup> Todas las citas directas tomadas de bibliografía francesa fueron traducidas por la autora.

## Referencias

ARTAUD, Antonin. **El Teatro y su Doble** [1938]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **L'énergie qui danse: l'art secret de l'acteur: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale**. Lectoure: Bouffonneries; ISTA, 1995.

BARRÍA JARA, Mauricio. Desmantelar aparatos con otros aparatos: Mateluna de Guillermo Calderón: teatro político en la época de la pospolítica. **Revista Artes-cena**, Valparaíso, n. 5, p. 1-19, 2018.

BERNARD, Michel. Esthétique et théâtralité du corps: un entretien avec Michel Bernard. **Quel corps? Corps symboliques**, Paris, n. 34/35, p. 1-10, mayo 1988.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre Teatro**. Madrid: Alba Editorial, 2004.

BROWNELL Pamela. El Teatro antes del Futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias. **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. 5, n. 10, p. 1-13, dic. 2009.

BROWNELL Pamela. La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 770-788, sept./dic. 2013.

BROWNELL Pamela. **Lo Real como Utopía en el Teatro Argentino Contemporáneo**: prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente). 2019. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

COBELLO, Denise. **L'Acteur-Document dans le Théâtre du Réel Argentin**. 2015. Thèse (Master en Arts, Lettres, Langues, Mention Théâtre) – Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2015.

COBELLO, Denise. El testigo en escena y su función en la producción de palimpsestos de resistencia: reflexiones sobre *Mi vida después*, *El año en que nació* y *Melancolía y manifestaciones* de Lola Arias. **Revista Territorio Teatral**, Buenos Aires, n. 19, dic. 2019.

CORNAGO, Oscar. Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, Kansas, v. 39, n. 1, p. 05-28, 2005.

DANAN, Joseph. **Entre théâtre et Performance**: la question du texte. Paris: Actes Sud, 2013.

DE MAN, Paul. La Autobiografía como Desfiguración. **Anthropos**, Barcelona, n. 29, p. 113-118, dic. 1991.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le Comédien**. Paris: Ed. Garnier, 1968.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils** [1977]. Paris: Gallimard, 2001.

FÉRAL, Josette. **Théorie et Pratique du Théâtre**: au-delà des limites. Montpellier: L'entretemps, 2011.

- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: ABADA Editores, 2011.
- FREIRE Silka. **Teatro Documental Latinoamericano**. La Plata: Al Margen, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un Teatro Pobre** [1968]. México: Siglo XXI, 2008.
- JOUVET, Luis. **L'Acteur Désincarné**. Barcelone: Champs Arts, 2009.
- KEMPF Lucie; MOGUILVSKAIA Tania. **Le Théâtre Néo-Documentaire: résurgence ou réinvention**. Nancy: PUN Editions Universitaires de Lorraine, 2013.
- KING, John. **El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta** [1985]. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- KUNTZ, Hélène. **Le théâtre et le monde: poétique des formes théâtrales modernes et contemporaines**. 2010. Thèse (Doctorat en Arts et Medias) – Institut d'Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **El teatro Posdramático**. México: Paso de Gato, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. **Le Pacte Autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LONGONI, Ana; VERZERO, Lorena. *Mi vida después: itinerario de un teatro vivo*. **Conjunto**, La Habana, n. 162, p. 4-16, ene./mar. 2012.
- MALZACHER, Florian. Dramaturgias de la Asistencia y la Desestabilización: la historia de Rimini Protokoll. **Rimini Protokoll**, Berlin, 02 dic. 2007. Disponible en: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/dramaturgias-de-la-asistencia-y-la-desestabilizacion-i>>. Acceso en: 09 sept. 2020.
- MASOTTA, Oscar. **Revolución en el Arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del 60** [1967-1969]. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- MAURIN, Frédéric. Performance et Punctum. In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René. (Dir.). **Brûler les planches, Crever l'écran**. Paris: L'entretemps, 2001. P. 209-225.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et l'Invisible** [1964]. Paris: Gallimard, 2001.

- PAVIS, Patrice. Corps et Corporéité. In: PAVIS, Patrice. **Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain**. Paris: Armand Colin, 2014. P. 69-93.
- PAVIS, Patrice. Cuerpo y corporeidad. In: PAVIS, Patrice. **Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo**. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016. P. 66-69.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Registres de présence de l'acteur en scène. In: FARCY, Gérard-Denis; PRÉDAL, René (Dir.). **Brûler les planches, Crever l'écran**. Paris: L'entretemps, 2001. P. 240-253.
- PINTA, María Fernanda. Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 706-726, sept./dic. 2013a.
- PINTA, María Fernanda. **Teatro Expandido en el Di Tella**: la escena experimental argentina en los años 60. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013b.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro Político** [1929]. Traducido por Salvador Vila. Buenos Aires: Futuro, 1957.
- RYKNER Arnaud. Théâtre-Témoignage/Théâtre-testament. **Revista Études Théâtrales**, Paris, n. 51-52, p. 165-171, feb./mar. 2011.
- SAGASETA, Julia Elena. Intromisiones, Cruces, Relaciones entre lo Ficcional y lo Real. **Revista Territorio Teatral**, Buenos Aires, n. 3, p. 01-04, sept. 2008.
- SAGASETA, Julia Elena. El Teatro Performático. In: SAGASETA, Julia Elena (Ed.). **Teatralidad Expandida**: el teatro performático. Buenos Aires: Nueva Generación; Departamento de Artes Dramáticas (IUNA), 2013. P. 31-61.
- SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo Real**. Madrid: Visor, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Le geste de Témoigner: un dispositif pour le théâtre: le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur. **Revista Études Théâtrales**, Paris, n. 51-52, p. 13-25, feb./mar. 2011.
- TRASTOY, Beatriz. **Teatro Autobiográfico**: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina. Buenos Aires: Nueva Generación, 2002.
- TRASTOY, Beatriz. **La Escena Posdramática**: ensayos sobre la autoreferencialidad. Buenos Aires: Libretto, 2018.
- VERZERO, Lorena. Testimonio, Ficción y (Re)presentación: la escena como espacio para la reparación del daño. **Boca de sapo – Revista de arte, literatura y pensamiento**, Buenos Aires, v. 11, n. 5, p. 34-39, ene. 2010.



VERZERO, Lorena. Los Hijos de la Dictadura: construir la historia con ojos de niño. **Taller de Letras**, Santiago de Chile, n. 49, p. 205-217, 2011.

VERZERO, Lorena. Estetizar los cuerpos activados: teatro y militancia en torno al Cordobazo. **Aletheia**, v. 9, n. 18, p. 01-12, jun./nov. 2019.

WEISS, Peter. Notas sobre el Teatro-Documento [1968]. In: WEISS, Peter. **Escritos políticos**, Barcelona: Lumen, 1976. P. 99-110.

WEISS, Peter. **L'instruction, oratorio en onze chants** [1965]. Traducido por Jean Baudrillard. Paris: L'Arche, 2000.

Denise Cobello es Magister en Estudios Teatrales por la Universidad Sorbonne Nouvelle - Paris 3 y Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) de Argentina. Becaria doctoral CIN y del INT, realiza actualmente el Doctorado en Artes de la UNA en codirección con Sorbonne Nouvelle.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

E-mail: [denise.cobello@gmail.com](mailto:denise.cobello@gmail.com)

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez, también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

*Recibido el 31 de enero de 2020*

*Aceptado el 1º de julio de 2020*

*Editor a cargo: Ana Sabrina Mora*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.