

Un análisis de la actuación en dos obras intermediales de teatro documental biodramático.

Lucía Correa Vázquez
Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (UBA)
luciacorreavazquez@gmail.com

Resumen: En este artículo, nos detendremos en el estudio de la actuación en relación con la intermedialidad en dos obras de teatro documental biodramático, siendo estas *Campo Minado* (2016) de Lola Arias e *Imprenteros* (2019) de Lorena Vega, para así estudiar la función del actor en la concreción de las diferentes relaciones intermediales que las obras proponen. A su vez, entendiendo que el teatro documental biodramático le otorga especial atención a lo biográfico y a las experiencias personales de quienes suben a escena, observamos que en el trabajo actoral se pone el foco en la materialidad y el testimonio de los cuerpos desde una intencional indeterminación semántica, evitando así recurrir a una actuación mimética, una postura acorde a la estética posdramática del que las obras a analizar son parte. Por esta razón, para indagar en el trabajo actoral realizado, partiremos de una analogía del concepto “significante flotante” de Claude Lévi-Strauss y propondremos de manera tentativa llamar “actuación flotante” a la tarea realizada por quienes intentan transmitir su experiencia de vida al espectador.

Palabras clave: actuación; teatro documental biodramático; intermedialidad.

Resumo: Neste artigo, nos deteremos no estudo da atuação em relação à intermedialidade em duas obras de teatro documental biodramático, sendo estas *Campo Minado* (2016) de Lola Arias e *Imprenteros* (2019) de Lorena Vega, para assim estudar a função do ator na concretização das diferentes relações intermediárias que as obras propõem. Por sua vez, entendendo que o teatro documental biodramático lhe outorga especial atenção ao biográfico e às experiências pessoais de quem sobe a cena, observamos que no trabalho atuarial se põe o foco na materialidade e o testemunho dos corpos desde uma intencional indeterminação semântica, evitando assim recorrer a uma atuação mimética, uma postura conforme à estética pós-dramática da qual as obras a analisar são parte. Por esta razão, para investigar o trabalho artístico realizado, vamos partir de uma analogia do conceito "significante flutuante" de Claude Lévi-Strauss e propor de maneira tentativa chamar "atuação flutuante" à tarefa realizada por aqueles que tentam transmitir a sua experiência de vida ao espectador.

Palavras-chave: atuação; teatro documental biodramático; intermedialidad.

Abstract: In this article, we will study the performance in relation to intermediality in two biodramatic documentary plays, *Campo Minado* (2016) by Lola Arias and *Imprenteros* (2019) by Lorena Vega, to study the role of the actor in the concrection of the different intermediate relationships. In turn, understanding that biodrammatic documentary theater gives special attention to the biographical and personal experiences of those who go on stage, we observe that in the acting work the focus is placed on the materiality and the testimony of the bodies from an intentional semantic indeterminacy, thus avoiding resorting to a mimetic performance, a position according to the postdramatic aesthetic of which the works to be analyzed are part. For this reason, to investigate the acting work done, we will start from an analogy of the "floating significant" concept of Claude Lévi-Strauss and we will tentatively propose to call "floating performance" to the task accomplished by those who try to transmit their life experience to the viewer.

Key-words: performance; biodramatic documentary theatre; intermediality.

Introducción

El teatro posdramático, siguiendo los planteos de Hans-Thies Lehmann (2013) y Óscar Cornago (2011), es un tipo de estética teatral que, en oposición al “teatro dramático”, no subordina la escena al texto dramático y a la mimesis aristotélica sino que, desde un nuevo paradigma, le otorga predominancia a lo metateatral, al carácter de experiencia, difumina las fronteras entre lo real y la ficción dando lugar a un sentido plural de la puesta en escena. Esta estética hace visible los límites de la representación por entender, acorde a su época, que no es posible el conocimiento ordenado y totalizador de la realidad en la que estamos insertos, por lo que es un teatro que no ilustra ideas ni verdades absolutas, sino que privilegia la pregunta por sobre la respuesta, la hipótesis por sobre las conclusiones.

En consecuencia con esta postura posmoderna, la estética posdramática abandona la mimesis aristotélica entendida como representación de la realidad, y privilegia el acontecimiento escénico por sobre la obra de tesis del teatro dramático y el sentido unificado que esta porta. Esta decisión atraviesa todos los órdenes de la representación y exige para su puesta en escena nuevos tipos de tratamientos poéticos. Por su parte, Érika Fischer-Lichte (2011) invita a poner el acento en el carácter de acontecimiento que privilegian estas propuestas: en el aquí y ahora compartido por actores, performers y espectadores, en la materialidad y subjetividad de los creadores, más que en la fábula y los personajes que llevan adelante una historia.

Entre todos los componentes poéticos posibles de ser analizados en esta nueva estética que propone el teatro posdramático (el nuevo tratamiento del ritmo, la dramaturgia, los espacios, las temporalidades, lo metateatral, la fragmentación, la multiplicidad, la despersonalización, la desjerarquización, la no linealidad etc.) en este artículo nos concentraremos en dos: la intermedialidad y la actuación, observando cómo esta última realiza la concreción de las relaciones intermediales en escena.

Para trabajar la actuación en el teatro posdramático y más precisamente en ciertas expresiones del teatro documental contemporáneo y estudiar su función en la concreción de las relaciones intermediales que las obras proponen, analizaremos las propuestas artísticas de Lola Arias en *Campo Minado* (2016) y de Lorena Vega en *Imprenteros* (2019). Ambas obras pertenecen al teatro documental porque cumplen con la definición que Favorini brinda del mismo:

[Se trata de] obras caracterizadas por apoyarse central o exclusivamente en acontecimientos reales antes que imaginarios y en diálogos, canciones y/o materiales visuales (fotografías, films, documentos pictóricos) ‘encontrados’ en el registro histórico o reunidos por el dramaturgo/investigador, y por una predisposición a ubicar el comportamiento individual en un contexto político y/o social articulado (Favorini en Brownell, p.774).

En este estudio, primero analizaremos *Campo Minado*, escrita y dirigida por Lola Arias, que fue estrenada en el año 2016 en Londres y luego en Buenos Aires, volviéndose a presentar múltiples veces alrededor del

mundo. La propuesta reúne a veteranos británicos y argentinos de la guerra de las Malvinas para compartir sus experiencias de guerra y cómo continuaron sus vidas desde entonces. Luego, nos detendremos en *Imprenteros*, escrita y dirigida por Lorena Vega y sus hermanos, que fue estrenada en Buenos Aires en 2019 y ha participado en diversos festivales internacionales. La obra reúne a los hermanos para visitar la desaparecida imprenta familiar de la actriz y directora trayendo a escena diversos archivos documentales como fotos y videos.

Intermedialidad y Teatro documental biodramático

Desde sus orígenes, el teatro ha sido permeable a las diferentes y “nuevas” tecnologías que emergieron según los siglos, con el fin de incorporarlas a sus propios fines dramáticos. Es así como la permeabilidad de la escena ha sido objeto de estudio del investigador Chiel Kattenbelt (2006), quien entiende al teatro como un *hipermedio* puesto que este tiene la capacidad de incorporar otros medios sin transformarlos, sin que pierdan las condiciones de su propia medialidad.

Con las nuevas tecnologías de nuestros tiempos, el teatro como hipermedio ha incorporado recursos como las proyecciones audiovisuales, el uso de internet, instrumentos musicales electrónicos, amplificadores, cámaras de video, etc. Su utilización depende, claro está, de decisiones tomadas por quien se encarga de la dirección y/o de la dramaturgia de la obra, depende el caso. Estos elementos funcionan de manera expresiva, con fines dramáticos, persiguiendo un determinado efecto sensorial en el público, etc. Para estudiar las combinaciones y relaciones establecidas *entre* los medios traídos al teatro, utilizaremos el concepto de intermedialidad en los términos que plantea Irina Rajewsky (2010), según la cual es intermedial una propuesta que genere una transposición, referencias o combine medios y que en esa articulación se generen coexistencias, fusiones, hibridaciones o “zona fronteriza” entre ellos.

En el caso del teatro documental, el género que nos ocupa, los documentos que se traen a escena son medios incorporados al teatro, ya sea con el fin de brindar información que respalde el relato o para ponerlo en duda. Beatriz Trastoy (2018) indica que el teatro documental es un teatro que se basa en profundas investigaciones en torno a situaciones reales que involucran temas sociales o políticos estructurando su contenido en una forma estética. Los realizadores “deben partir de preguntas que busquen explicar por qué un personaje, una época, un período, un suceso, tienden a ser olvidados y a quienes beneficia ese olvido. (...) El material dramático debe aspirar a ser un instrumento de lucha, adoptando y explicitando su posición política claramente definida” (p.266). Por su parte, Pamela Brownell (2021) señala que, luego de una etapa canónica del teatro documental –representado de manera ejemplar por las propuestas de Peter Weiss–, surge a comienzos de este siglo, un nuevo teatro documental al que denomina de “nuevas prácticas documentales”. Este teatro propone un nuevo acercamiento a los archivos y documentos con los que trabaja la obra, indagando tanto en su materialidad como en la información que portan, lo que produce un nuevo

tratamiento de la escena y sus procedimientos. Es por ello por lo que Brownell entiende que

estas nuevas prácticas documentales no aparecen tanto como un *teatro de información*, en la línea del modelo canónico, sino como un *teatro de interrogación* en el que se investiga y se reflexiona sobre algún aspecto de la realidad a partir de una utilización crítica y muchas veces lúdica del material documental (2021, p.202).

Otra característica de este teatro de “nuevas prácticas documentales” es que le otorga especial atención a lo biográfico y a las experiencias personales de quienes vivieron el hecho o el tema del que trata la obra. Por esa razón, en estas propuestas se trabaja con frecuencia con actores no profesionales ya que suben a escena como fuente testimonial y como protagonistas de la historia: “las personas convocadas se presentan en el escenario para compartir directamente sus testimonios, involucrándose en las dinámicas escénicas que cada puesta propone, las cuales suelen tener un fuerte acento performático” (2021, p.202).

En Argentina, estas nuevas prácticas aparecen ligadas al trabajo de Vivi Tellas fundamentalmente a partir del ciclo *Biodrama* (2002), desde el cual comienzan a ser llamadas “biodrama” a las obras que le otorgan centralidad a lo biográfico. Luego con la sistematización de la propuesta de dirección llevada a cabo por Tellas en su proyecto *Archivos* (iniciado en 2003 con la obra *Mi mamá y mi tía*) se desarrolla una variante de esta nueva etapa a la que Brownell denomina “teatro documental biodramático”, término que la investigadora le adjudica de manera específica al teatro de la creadora y directora argentina:

En comparación con otras variantes posibles de teatro documental tanto anteriores como contemporáneas, el teatro documental desarrollado por Tellas propone, en primer lugar, poner el foco de modo excluyente en la vida de las personas y en invitar a esas personas al escenario. Todas las otras temáticas que pueden aparecer son el resultado de construcciones realizadas a partir de esa materia prima de los intérpretes (2021, p. 359).

De esta manera, entendemos que este teatro se define por llevar a escena una historia documental-biográfica perteneciente a las personas reales que llevan adelante la propuesta escénica. En esta, se trabaja en una zona intersticial entre ficción y realidad al representar escenas de la vida real de sus propios protagonistas, que cuentan su historia al público en primera persona, arriba del escenario.

En este estudio, tomaremos este concepto para abordar las obras porque, si bien no son dirigidas por Tellas, ambas directoras trabajan el nuevo teatro documental haciendo especial énfasis en las biografías de sus actores –una autobiografía en el caso de *Imprenteros*– y son ellos mismos quienes suben a escena.¹

La propuesta de Tellas consiste en buscar la teatralidad por fuera del teatro, rastreando los espacios donde teatralidad y realidad se cruzan, recurriendo a las historias de vida de “personas reales” (es decir, personas no entrenadas en el arte de la actuación) y que luego serán los futuros intérpretes de su propio biodrama. En estas obras, la ficción se reduce al mínimo buscando lo que Tellas denomina el Umbral Mínimo de Fic-

¹ Consideramos importante señalar que Lorena Vega cuenta en entrevistas que su obra comenzó a trabajarla escénicamente en un taller de biodrama dictado por Tellas. A su vez, Lola Arias ha trabajado anteriormente con la directora y curadora teatral en *Mi vida después*, cerrando el ciclo *Biodrama* antes mencionado.

ción (UMF) que es cuando “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” y lo que sube a escena es la historia real y la experiencia de sus protagonistas, tensionando los límites entre realidad y ficción, persona y personaje.

Queremos distinguir brevemente dos procedimientos utilizados en el biodrama con el fin de “contar una vida” según señala Brownell (2021) y que son utilizados en las propuestas que tomamos para nuestro trabajo. Estos procedimientos son fundamentales a la hora de analizar las obras de teatro documental biodramático porque son aquellos por los cuales la historia particular de vida se cuenta y donde la actuación y su modo de transmitir la experiencia, ocurre. Brownell señala que en las obras la historia biográfica se cuenta mediante las anécdotas y los episodios de vida de los protagonistas. Así mismo, los hechos pueden ser narrados y apoyados en testimonios o recreados en escena. En el primer caso, la narración es de un discurso sintético con información contrastante y no suficientemente explicada, al tiempo que los testimonios son enseñados de forma fragmentada y abierta. En el segundo, en vez de narrar el hecho, este se “vuelve a hacer” en escena, actuado por los intérpretes. En este caso los actores asumen una “actitud de mayor teatralización”: los intérpretes “asumen *personajes*” y el espacio de la escena pasa a ser el de la situación en cuestión (pp. 320–321). Como vemos, tanto desde la dramaturgia como desde la actuación, la información es decididamente dosificada y escasa, “precaria” en términos de Brownell –y con los cuales adherimos–. Esta decisión se encuentra en línea con la idea antes mencionada de que no es posible el conocimiento ordenado y totalizador de la realidad, por lo que en el teatro posdramático y en el nuevo teatro documental se privilegia la pregunta y el “no saber”, que permiten abrir el espacio a la experiencia.

La figura del testigo y el cuerpo-confesión, pensando la actuación en el teatro documental biodramático

A raíz de la actuación en biodrama de quienes no son profesionales en esta actividad, Pamela Brownell describe:

Estas personas *secuestradas* del fluir de la realidad cotidiana se encuentran ahora hablando ante un público de teatro, narrando episodios, mostrando fotos, bailando, yendo de aquí para allá según un guion explícitamente ensayado, causando risas, emociones; en fin, *actuando*. Pero no actuando como un actor, que viste el teatro como su traje habitual, sino actuando como alguien a quien le han echado encima el traje de otro, una vestimenta demasiado chica, colorida o anticuada para quien lo viste. Un vestuario que, por el modo en que es llevado, no podemos dejar de mirar (2021, p.240. Las cursivas pertenecen al original).

Con relación a la actuación en el teatro documental biodramático, a sus intérpretes no entrenados en la actuación se los ha denominado de varias maneras: “no-actores” –siguiendo el término utilizado en cine–, “actores ocasionales” –un término que utiliza a veces Vivi Tellas–, “expertos” en el asunto por el cual se encuentran en una obra –término utilizado por el grupo de teatro alemán Rimini Protokoll– (Brownell y Hernández, 2017, p.22), pero no suelen ser definidos como actores. Cualquiera sea el término elegido, todos

coinciden en la falta de preparación técnica de las personas contratadas para llevar adelante una representación, un estar en escena frente al público. Sin embargo, entendemos que una vez que dichas personas se suben a escena y se ponen a disposición de la mirada del público, actúan y por lo tanto, por los minutos que dura la experiencia, se convierten en actores. Consideramos que la falta de formación especializada no es un impedimento para entenderlos como actores, puesto que, al fin y al cabo, realizan acciones con el único fin de ser miradas por el espectador (Mauro, 2014), además de seguir adelante con las indicaciones que se les brinda desde dirección, memorizar sus textos en caso de tenerlos, ubicarse debajo de la luz, recibir los aplausos finales, formar parte de una cooperativa de trabajo, etc.

Como puede desprenderse hasta acá, la noción de representación se torna en el nuevo teatro documental en general y teatro documental biodramático en particular, problemática: se produce una tensión entre aquello que está allí *en lugar de* otra cosa, entre ficción y realidad, entre la historia que se cuenta y lo que sucede en escena. Ante esta nueva propuesta de límites borrosos, surge la necesidad de establecer un pacto con los espectadores sobre la veracidad de los acontecimientos y hechos históricos trabajados y crear una relación de confianza entre estos y la escena. Para lograr tal vínculo, se apela a una variedad de recursos propios de lo documental como son el archivo, el testimonio y el testigo, en medio de la situación propia de una puesta en escena.

En su libro, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (2000) Giorgio Agamben trabaja la figura del testigo a partir de las reflexiones de Primo Levi respecto de los campos de concentración nazi, sus sobrevivientes y el acto de dar testimonio. El autor entiende que el testigo es aquel que puede dar testimonio de lo sucedido en los campos de concentración porque logró sobrevivir al exterminio nazi. Sin embargo, el testigo perfecto no existe porque la totalidad de la experiencia no puede ser contada puesto que aquellos que padecieron la tortura hasta sus últimos días están, consecuentemente, muertos. Por lo tanto, “[...] los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado” (p. 6) pero en esta imposibilidad, en este no poder decir, donde su testimonio le da voz a los que ya no la tienen: habla por los que no pueden hacerlo.

Por su parte, Óscar Cornago (2011) leyendo a Agamben, reflexiona sobre aquellas personas que suben al escenario a contar sus experiencias y hacen del teatro un encuentro entre el espectador y el actor “actuando” en primera persona, a quienes caracteriza como un cuerpo-confesión: El testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él. Lo queremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo tal vez. Incluso si no es capaz de hablar con fluidez, si su memoria ya no le permite hilvanar el relato de lo que sucedió, queda su cuerpo como testimonio mudo, la base que garantiza la verdad de su palabra. Entendemos que es aquel cuerpo-confesión el que sube a escena en los biodramas, un actor-testigo que propone en su materialidad –con “los rastros que el pasado dejó en él”– un acercamiento a su experiencia vivida que no niega las opacidades de las cuales cada historia de vida está hecha.

Proponemos aquí pensar el trabajo escénico de estos actores-testigos como una actuación “flotante”, partiendo del concepto de Claude Lévi-Strauss, “significante flotante”, en la cual, independientemente de su formación previa, las personas devenidas actores pueden dar cuenta de la intimidad, vulnerabilidad y experiencia, dejándose ver en su materialidad: un cuerpo en confesión frente a espectadores que le prestan su mirada. Lévi-Strauss (1975) desarrolla el concepto “significante flotante” que es entendido como un significante vacío que puede ser llenado con los más diversos sentidos otorgándole un valor indeterminado de significación. Es con ellos que podemos asimilar al orden simbólico fenómenos que parecen desbordar el lenguaje, brindándonos la posibilidad de expresar aquello que parece resistirse a la representación. Si bien Lévi-Strauss entiende al arte como un significante flotante en sí mismo, tomamos el concepto para comenzar a indagar en el arte de la actuación de los actores-testigos en las propuestas de teatro documental biodramático. Como veremos a lo largo del análisis, en estas propuestas de teatro documental se requiere de una actuación en la cual el actor no sea “el referente” de lo semántico en la trama, que no concrete una significación previa específica: se precisa de una actuación más sensible que expresiva, que busque expandir mediante su materialidad en escena, en el aquí y ahora del acontecimiento, nuevos sentidos. Desde una posición corporal y vocal que maneja grados de aparente neutralidad: cada actor presentándose a público desde sus personalidades y sus formas de ser –en oposición a una actuación mimética de representación de un personaje–, el sentido se construye en diálogo con los testimonios que traen a escena.

La experiencia de guerra transmitida por sus protagonistas.

Pensamos que la propuesta de Lola Arias,² *Campo Minado*, parte de la pregunta ¿cómo representar la experiencia de la guerra? Para tratar de responder, la obra reúne a seis veteranos devenidos actores: tres argentinos, dos ingleses y un gurka, soldado nepalés al servicio del ejército británico. La puesta en escena, ubicada dentro del género de teatro documental por recurrir exclusivamente a acontecimientos e historias de vidas reales, entiende que no puede haber una afirmación sobre “cómo es *realmente* una guerra” y menos aún la representación mimética de la experiencia de guerra por lo que no hay lugar para un sentido único y cerrado. Como señalamos, afirmar “lo sucedido fue así” es imposible porque el conocimiento totalizador u objetivo lo es y, por lo tanto, es irrepresentable. Sin embargo, están los testigos de la guerra y pueden contar sus experiencias en primera persona, convirtiéndose en un cuerpo-confesión (Cornago, 2011). Es así como observamos que la obra no requiere de una actuación mimética, sino de una actuación que pone el foco en la materialidad de los actores-testigos: en el cuerpo y la voz en sí mismos que, desde una inicial neutralidad, apuesta a una dimensión sensorial que pueda transmitir la experiencia vivida a los espectadores, su testimonio. Entendemos que la sola presencia de los actores en escena es suficiente porque el enunciado sufrido, vivido, pegado al cuerpo presente del testigo, su aura podríamos decir si lo pensamos en términos benjaminianos, ya es convocante para los espectadores, ya genera teatralidad. De esta mane-

2 Lola Arias es escritora, directora de teatro y cine y ha sido recientemente destacada con el Premio Internacional Ibsen 2024. Es una artista multidisciplinaria cuyos proyectos abarcan el teatro, cine, literatura, música y artes visuales.

ra, bajo la dirección de Arias, los actores-testigos se expresan mediante la voz y su narración de los hechos, llevando la expresión corporal al mínimo, con su cuerpo en confesión como materialidad en primer plano, con los documentos proyectados en pantalla que dan cuenta del relato presentado a los espectadores, al tiempo que realizan acciones netamente performáticas como tocar música en escena o bien recrean un entrenamiento militar.

A lo largo de la propuesta escénica, la actuación dialoga con otros medios tradicionalmente no teatrales, como la filmación y reproducción de su video en vivo, el cine documental, el recital de la banda de rock, que son traídos por el teatro posdramático en general y el teatro documental biodramático en particular como nuevos disparadores para la construcción abierta de sentido, configurándose una puesta en escena intermedial. Observamos que la obra en cuestión combina diferentes medios y a su vez mantiene la singularidad de cada uno en escena, por lo que, de acuerdo con Rajewsky (2010), se trata de una intermedialidad de combinación.

En la obra *Campo Minado* se apela a la intermedialidad como una forma de creación en sí misma, haciendo coexistir, buscando combinar y fusionar los diferentes medios que, en su relación, darán sentido a la obra. Los actores traen sus recuerdos e intentan representar Malvinas valiéndose de revistas de la época proyectadas en una pantalla, documentando el haber estado allí; así como Rubén, sobreviviente del Belgrano, da cuenta del hundimiento del barco al tiempo que da fuertes golpes en la batería, similares a bombas y estruendos, apelando a lo sonoro como una forma de reconstrucción. De esta manera, las combinaciones de los medios en la obra conforman una intermedialidad *intracomposicional* porque, siguiendo a Rajewsky, los medios participan directa o indirectamente en la composición, estructura y creación de significaciones de manera que “las distintas formas de articulación medial están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y al significado de la representación en su propia forma mediática” (2010, pág. 9), siendo en la suma de medios *in situ*, donde se encuentra la riqueza de sentidos de la propuesta intermedial.

En lo que respecta al cuerpo y a la actuación en esta propuesta intermedial, cumplen una función primordial ya sea por ser los actores-testigos a los que nos referimos anteriormente, como también por ser los articuladores de los distintos medios traídos a escena. En la obra, los actores trabajan en escena con los distintos medios, los hacen dialogar unos con otros y concretan los lazos intermediales aunándolos en el acontecimiento teatral: los teatralizan. Los actores manejan las cámaras, los instrumentos musicales y los usan para generar actuación: se paran frente a cámara para dirigirse al público, se señalan interactuando con la pantalla cuando se proyecta una foto con sus familias, o dan un recital del rock en un escenario de venido boliche bailable con imágenes proyectadas de un videoclip al estilo de los años 80 mientras uno de ellos hace un striptease. Los actores son los co-creadores de las relaciones intermediales: son ellos quienes cruzan y entretejen las fronteras entre los medios. En el caso del concierto de rock, este se construye a partir de la puesta en escena que se aproxima a un recital, la ejecución de los instrumentos por parte de

los actores y el manejo de sus cuerpos con una intensidad más energética y cercana a los intérpretes de este estilo musical.

Entre todas las relaciones intermediales que propone la obra en cuestión, nos centraremos en la instalación y el medio audiovisual. La obra propone como escenografía una estructura blanca, ubicada en el centro del espacio teatral, de dos paredes posicionadas como un libro abierto, que continúa en un piso blanco elevado unos centímetros sobre el escenario. Esta estructura tiene dos grandes funciones: por un lado, son dos pantallas que cumplen una función intermedial sobre la que se proyectarán los títulos de los cuadros/escenas, los videos de archivo, los diarios y revistas, mapas, maquetas de Malvinas y los rostros de los actores cuando actúan frente a cámara; por otro lado, cumple una función escenográfica ya sea cuando es un fondo blanco y enmarca la acción y el espacio de los actores, o cuando se proyectan imágenes que refieren al espacio donde sucede la acción que narran o recrean los veteranos, ya sea la maqueta del campo minado o el globo terráqueo que ilustra los países y ciudades donde Sukrim, el soldado nepalés, vivió. Por lo tanto, la estructura funciona como una instalación, como escenografía y como pantalla cinematográfica, por lo que, como señala Alicia Aisemberg (2020), “es un artefacto que entrecruza el cine y la teatralidad, es pantalla y escenario a la vez” (s/n).

Con relación a la actuación, cuando la estructura blanca se encuentra privilegiando su función cinematográfica, las pantallas serán un gran soporte de los actores y de la actuación que llevan a cabo, combinando ambos medios para acercar de manera sensible las experiencias vividas a los espectadores, generando escenas más íntimas que funcionan a modo de confesionario. En estas escenas, los actores ya no actúan para los espectadores sólo de manera directa, sino que también lo hacen mediante el dispositivo de la cámara cinematográfica que proyecta sus rostros en pantalla en el mismo momento y lugar de la acción, generando una ostensible hibridación entre teatro y cine. De este modo, la incorporación de un punto de vista que propone el encuadre, así como los primeros planos de los actores en escena crean una imagen *nueva* de ellos: con la utilización de medios audiovisuales, los rostros de los excombatientes se amplían generando otra relación con los espectadores, que pueden ver mejor y más detalladas las huellas de estos cuerpos-confesión, maximizando la intimidad lograda mediante la actuación no mimética del relato autobiográfico –y que invitamos a pensar como “flotante” –, encontrándose ahora este tipo de actuación en ambos medios. Así, observamos que esta proximidad con la subjetividad e intimidad del actor se genera *por y en* la combinación de los medios cinematográficos con el medio teatral, resultado de este tipo de intermedialidad, junto con el borramiento del artificio y la actuación “flotante”, dejando al desnudo la materialidad del cuerpo y del rostro y provocando así un contacto sensible entre espectadores e intérpretes.

En esta propuesta intermedial, el cuerpo se duplica y se desdobra, puesto que los espectadores pueden observar tanto al cuerpo en su materialidad como a la imagen de este, al mismo tiempo. Entendemos que esta posibilidad se genera con el trabajo en conjunto y simultáneo de los medios audiovisuales y teatrales, articulados por el actor en el aquí y ahora de la representación como en la imagen proyectada. De esta

manera, en esta operación se encuentran el cine en el teatro y el teatro en el cine: el teatro se llena de imágenes y de recursos audiovisuales como el encuadre y el montaje, así como el cine se realiza en vivo, compartiendo un mismo tiempo y espacio que sus espectadores. Así mismo, observamos que se genera una representación dentro de la representación, puesto que el actor representa su relato y experiencia de vida al mismo tiempo que este es representado en una imagen proyectada en pantalla, formando una especie de puesta en abismo intermedial.

Además, cuando las pantallas están en blanco o privilegiando su función escenográfica, los actores recrean situaciones de la guerra, del entrenamiento, de la llegada a las islas, cantan, forman una banda de rock y tienen mayor contacto físico entre ellos, por lo que el espectáculo se traslada al cuerpo del actor accionando en el espacio frente al público, privilegiando el medio teatral. A través del relato y la demostración en el escenario de los hechos referenciados, los actores se limitan a recrear aquellas vivencias controlando emocionarse, poniendo una distancia entre lo representado y la emoción que pueda despertarles. Podríamos pensar en una actuación “precaria” retomando el concepto de Brownell (2021). Es entonces que observamos que sus actuaciones si bien son de gran sensibilidad, no quieren reproducir emociones claras y concisas que delimiten un significado, sino más bien dejan que el sentido lo construya el espectador, quien está prestando su mirada atenta frente al cuerpo-confesión de los actores.

En una de las escenas de la obra, un veterano inglés y otro argentino discuten sobre el origen de la soberanía de las islas. Los actores se encuentran posicionados de frente con respecto al público, con los brazos al costado del cuerpo y con un tono de voz uniforme que apenas se eleva a medida que avanza la discusión. Finalmente, el veterano argentino les dice a los espectadores “si quieren saber más, pueden buscar la versión en inglés y en español en Wikipedia”, lo que el soldado inglés continúa “Leerán dos versiones muy diferentes”. En este caso, ni la actuación ni el texto buscan llegar a una verdad totalizadora, sino que mantienen la pregunta abierta, se la entregan a los espectadores para que ellos, si es su deseo, la resuelvan. Observamos que aquello que la escena destaca, entre otros aspectos de puesta en escena, es la presencia de los cuerpos, su materialidad, privilegiando de esta manera el plano sensorial del encuentro entre los veteranos y de estos con el público. En la puesta se renuncia por completo a la expresión gestual y a la concepción representacional del personaje mediante un abordaje psicológico. Más bien por el contrario, aquí las actuaciones privilegian las dudas ante las certezas, provocando un distanciamiento con los espectadores mediante su interpelación directa y la narración de los hechos.

En otra escena, Gabriel, uno de los tres soldados argentinos, cuenta a público que se había ensayado una escena donde se representaba un juicio por los estaqueamientos realizados en las islas. A continuación, aclara que esa escena no está en la obra porque ninguno quiso recrearla, que nadie quería decir haber sido torturado ni ponerse en el rol de víctima, y termina concluyendo que “Hay cosas que pasaron en la guerra que quedaron enterradas en las islas”. El actor también está posicionado de frente al público con los brazos a los costados del cuerpo y con un tono de voz “neutro”, expositivo. La expresión física del actor no intenta

dar cuenta de la carga emocional que esa escena y ese recuerdo conllevan, sino es un rostro que se deja ver en su materialidad, en la presencia de su cuerpo-confesión: es un cuerpo y un relato que se abren a la dimensión sensible, que invitan a la imaginación del dolor evitando recurrir a una mimesis de la experiencia, porque como señala Didi Huberman al comienzo de su libro *Imágenes pese a todo*: “para saber hay que imaginarse” (2004, p.17).

En esta escena metateatral en la cual se relata una parte del proceso de construcción de la obra, el teatro se piensa a sí mismo, se pregunta por la representación, sus alcances y limitaciones. Como bien señala Gabriel, hay hechos que no se pueden representar, que “quedan en la guerra”. Observamos que, al nombrar la negativa de los veteranos a recrear esa vivencia en particular, al decir que no se puede decir, esa experiencia se hace aún más presente, y su dimensión sensible se pone en primer plano, potenciándose aún más. Es entonces que entendemos que se genera un mayor impacto sensorial y de significancia al traer a escena la negativa a la representación de aquel juicio por estaqueamiento, que el tratar de representarlo miméticamente. La materialidad del actor-testigo, su actuación “flotante” tendiente a lo inexpresivo pero que rebosa de vulnerabilidad y deja ver la experiencia vivida, sumado al hecho de contar que se negaron a hacer la escena, son las herramientas que permiten generar mayores sentidos, que abren el espacio a la subjetividad y a la imaginación, y resaltan de este modo el plano material y sensorial que la obra propone.

Observamos que al reunir a dos bandos “enemigos” en la guerra y proponer un diálogo entre ellos al juntarlos como compañeros de escena, las identidades amigo/enemigo propias de la guerra se debilitan dando lugar a la disolución de las fronteras identitarias, vislumbrando otro modo de comprender la realidad. La subjetividad se vuelve presente, se *desinterioriza* (Barría Jara, 2011) al ponerse en primer plano, explorando lo sensible, cuidando lo frágil que puede ser la exposición ante el público, relatando la experiencia de guerra, encontrándose con otros ex combatientes y veteranos, pero que estuvieron del otro lado.

Proponemos pensar que la actuación, bajo la dirección de Arias, genera un espacio de representación que media entre la experiencia vivida en el pasado y la puesta en escena. Los actores se ubican de frente al público y narran sus anécdotas, pero sus textos brindan poca información para que lo no dicho sea develado con la materialidad del cuerpo presente. Entendemos que mediante los cuerpos-testigos de los excombatientes y veteranos de guerra, así como el uso de una actuación que parte de la neutralidad para intentar evitar significar algo premeditado y abrirse a lo sensible en el aquí y ahora del acontecimiento y que proponemos pensar como “flotante”, sumado a la propuesta intermedial de la obra, y a su vez todos estos elementos reunidos bajo el enfoque de la puesta en escena a cargo de Lola Arias perteneciente a las nuevas prácticas documentales, este encuentro teatral con el pasado (y con el presente) es una propuesta a abrirse a nuevos puntos de vista sobre Malvinas, sobre la memoria, sobre la Historia y sobre las experiencias que ha dejado y sigue produciendo la guerra y su relato.

Actores y gráficos de profesión suben a escena.

Imprenteros es una obra de teatro documental biodramático, escrita y dirigida por Lorena Vega³ que formó parte del *Proyecto Familia*, ciclo dirigido por Maruja Bustamante en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. La obra trae a escena una parte de la historia de vida de su protagonista en la cual las experiencias de su historia personal y familiar se vuelven obra y representación, por lo que trabaja en una zona de frontera entre la ficción y la realidad tanto por traer a escena una historia real como por el tratamiento que de ella se hace en el escenario.

La obra trata en un principio sobre la imprenta de Alfredo Vega, el padre de Lorena, espacio que la actriz quiere recuperar desde el día en que sus medios hermanos cambiaron la cerradura luego de la muerte de Alfredo, imposibilitando el ingreso de Lorena al lugar. Sin embargo, cuando el relato sobre la imprenta Ficcercd comienza, las historias de la directora con su padre, sus hermanos y su madre impregnan ese paraíso perdido del olor a tinta que tanto extraña. De carácter intimista y con un relato fragmentado, Lorena irá presentando su historia por medio de diferentes anécdotas y episodios que marcaron su vida y la de su familia. Su hermano Sergio, gráfico de profesión, también participará de la obra como actor: un actor-testigo que con su cuerpo-confesión transmite la experiencia vivida a los espectadores. A su vez, Lorena irá invitando a diferentes colegas actores a participar de la obra para recrear en escena diferentes escenas de su vida: los actores representan a la madre, al padre, a Lorena joven, a un amigo del padre, actuando distintas situaciones según las indicaciones de la actriz-directora.

Es así como la obra está constituida por una serie de relatos personales brindados mediante los testimonios de Lorena, su hermano Sergio y de familiares que ella invita a participar mediante archivo: entrevistas proyectadas, mensajes de audio, etc. Así mismo, se realizan distintas reconstrucciones de escenas de la vida de la actriz llevadas a cabo por los actores profesionales invitados –a quienes Lorena presenta en cada función con una breve anécdota compartida entre ellos que es la razón por la cual están invitados a su biodrama, también son parte de su historia–. Los relatos se irán apoyando en diversos medios e instrumentos como proyecciones de fotografías familiares y videos, grabaciones de audio, papeles, fotografías impresas, sonidos, micrófono, entre otros. En efecto, la obra presenta un recurso para cada escena o persona/personaje familiar, estableciendo una mayor o menor distancia con aquello que se quiere representar. Así mismo, los procedimientos no están abocados a contarlos “todo”, sino más bien una parte de cada historia, de cada persona, para que el “resto” lo arme el espectador en su imaginación, con su sensibilidad y que complete la obra con su propia subjetividad. De este modo, la fragmentación como elemento constitutivo de la puesta, es aquella que permite que la opacidad de una vida aparezca en primer plano en esta obra de teatro documental biodramático.

3 Lorena Vega es actriz de cine, teatro y televisión, directora y dramaturga de reconocida trayectoria nacional, ganadora de prestigiosos premios como el Premio ACE 2016, Premio Konex 2021, María Guerrero 2023, entre muchos otros.

Desde el inicio, la línea argumental es llevada adelante por Lorena, quien se dirige directamente al público. Esto lo realiza de frente a él, por momentos utilizando micrófono y ubicándose al principio al centro de la escena y luego a un costado, cuando apoya su relato en fotografías familiares proyectadas en la pantalla. Sin más preámbulos que su nombre y edad, Lorena introduce al primer personaje: Alfredo Vega, su padre y quien murió cuando ella tenía 38 años. Una foto de Alfredo será proyectada apenas Lorena comienza a describir diferentes características de él, fragmentadas, contrapuestas, entrañables. Al padre lo conoceremos a lo largo de la obra por medio de las descripciones que se hacen de él, de fotos proyectadas, de anécdotas compartidas, de ausencias dolorosas. Más adelante, el hermano menor, Sergio, subirá al escenario a contar parte de la historia, en una especie de entrevista que le hace su hermana en escena. Por su parte, Federico –el hermano del medio–, pese a la inicial resistencia comentada por Lorena, forma parte de la obra mediante una entrevista filmada previamente y proyectada en pantalla. La madre de los hermanos se da a conocer por medio de fotos proyectadas, relatos que Lorena hace de ella, también se escucha su voz por medio de unos audios reproducidos y protagoniza el video familiar de la fiesta de 15 de Lorena –quizá el momento de mayor comicidad de la obra–. El tío de la actriz aparece por medio de mensajes de WhatsApp proyectados en pantalla, comentados por ella.

Como vemos, la puesta en escena recurre a las relaciones intermediales entre el teatro y otras disciplinas y soportes para traer recuerdos a la representación y proponer una lectura de ellos. De este modo, los recursos de interacción intermedial de la obra son una apoyatura fundamental para el relato y para la construcción imaginaria tanto de la imprenta como de Alfredo Vega, por parte del público. Las fotografías familiares que se proyectan en pantalla dan cuenta de la intimidad de una familia en Buenos Aires y Lomas del Mirador en los años 70, 80 y 90. Permiten establecer un vínculo afectivo y de confianza con el espectador. Merece especial atención el uso del video familiar de la fiesta de 15 de Lorena, en el cual ella va guiando la mirada del espectador incorporando su relato en primera persona y señalando qué se debe observar en cada parte del video, siendo los comentarios de Lorena sobre el accionar de la madre, lo que generan la comicidad en el público. De este modo, la actriz pone en acto los vínculos intermediales entre el video y la representación: en su “modo de ver” el video, compartir sus observaciones a los espectadores y guiarlos por la imagen proyectada, la actriz incorpora el medio audiovisual en el teatral al tiempo que nos muestra una faceta más del personaje de su madre y de otros integrantes de su familia. Utilizando un testimonio fragmentado, una actuación que se limita a narrar la escena realizando comentarios descriptivos del accionar de la madre, se reconstruye sólo una parte de esta historia de vida mientras el resto queda abierto a la sensibilidad y la imaginación del espectador.

Deteniéndonos en la entrevista grabada que le hace Lorena a su hermano Federico y proyectada en pantalla, observamos que la ausencia del tercer hermano en la puesta en escena se vuelve aún más notoria cuando aparece representado por medio del video. La imagen audiovisual nos recuerda que él no está ahí. En el video, Federico maneja cierta distancia con su posición corporal y su discurso, diciendo expresiones como “[recuperar la imprenta] me da igual” o que no extraña al padre, que pueden equivaler a la distancia

física que separa a los tres hermanos (dos de ellos arriba del escenario y otro no). La directora respeta la distancia y la ofrece sin mediaciones al espectador, dejando nuevamente las posibles explicaciones de lado. En esta escena, Lorena aparece doble: de espaldas en el video y de espaldas en el escenario, apareciendo entonces una Lorena que entrevista y una Lorena espectadora. En esta escena intermedial, el teatro incorpora al cine: aquí la actriz se detiene a mirar la proyección, estableciendo que es el momento de ver al hermano en pantalla y oír su testimonio, instalando un momento cinematográfico en la obra. Sin embargo, en el saludo final, Federico sube al escenario, compartiendo el cierre del ritual con todo el elenco y resignificando su aparente ausencia en la obra.

Continuando con la propuesta de analizar la actuación en el teatro documental biodramático, entendemos que Lorena y su hermano Sergio, como actores-testigos de sus historias de vida, recurren a una actuación que aquí entendemos como “flotante” donde predomina el carácter de acontecimiento, a la posibilidad de abrirse a una sensibilidad que no está al servicio de una fábula o a la representación de un personaje sino a la exposición de su materialidad y subjetividad en escena. Decimos que “actúan” porque su presencia en escena es parte de una representación: arriba del escenario siguen normas, realizan lo pactado en ensayos, se ubican debajo de la luz, tienen el objetivo de ser vistos y oídos por los espectadores. La actuación flotante, mediante una inicial y aparente neutralidad y su “halo” de mínima ficción (parafraseando la propuesta de Tellas) permite la exposición de una vida, su vida, desde el espacio –de seguridad y a la vez de riesgo– de la representación. Tanto Lorena como Sergio actúan en escena trayendo sus recuerdos mediante la narración a público, poniéndose de frente a él y dejándose ver. En los modos de decir sus textos, Lorena privilegia la neutralidad antes que la expresión de los sentimientos que puedan desprenderse de ellos, dejando que el sentido lo construya el espectador. Sergio, en la exposición de su historia personal deja entrever cierta incomodidad de una persona no entrenada en la actuación pero que no se anula ni reprime, sino que se la acepta y se la transita –pudiendo esta incomodidad disiparse a lo largo de las funciones–. Ambos dan a conocer su testimonio desde un cuerpo-confesión, poniendo la intensidad de su presencia en primer plano, con los rastros de su pasado, con la memoria afectiva apoderándose de sus textos en un aquí y ahora de la representación teatral. Es por ser la misma persona, el mismo cuerpo, que podría pensarse que cada función es el pasado y el presente unidos, ocurriendo al mismo tiempo, sucediendo ambos en el mismo presente de la representación cuando los testimonios se reactualizan.

El momento de mayor performatividad de la obra sucede cuando Lorena pide alguna pieza gráfica a los espectadores para que Sergio, quien es trabajador gráfico en su vida “real”, descifre de qué materiales están hechas y con qué técnicas. A continuación, Sergio explica cada uno de los ejemplos y da cátedra sobre el oficio heredado de su padre. Luego Lorena pregunta por la tarjeta de su fiesta de 15, aquella que el padre se había negado a hacer.

Lorena: ¿Vos decís que las máquinas de papá no podían hacer esas tarjetas?

Sergio: Las máquinas de papá no podían hacer esas tarjetas.

Lorena mira a público en silencio.
(Vega, 2022)

El acontecimiento de presencia de los cuerpos-confesión de los hermanos y el silencio de Lorena a público ante la respuesta reveladora del hermano, son los procedimientos que abren una experiencia privada al espectador haciéndolo partícipe de ella, permiten generar mayores sentidos desde la opacidad del silencio, abriendo espacio a la subjetividad y a la imaginación, poniendo en primer plano el afecto y la sensibilidad que la historia y la puesta proponen.

Por otro lado, deteniéndonos en el recurso de incorporar a actores profesionales para que recreen una escena familiar, podemos observar diferencias entre las poéticas actorales llevadas a cabo. La actuación de los colegas de Lorena es una poética que se distancia de la que lleva a cabo la actriz y su hermano, puesto que su función no es la de transmitir una experiencia vivida en primera persona, sino ponerse *en lugar de* Lorena, así como de Alfredo, la madre de Lorena, y otros personajes representados. Aquí los actores sí representan personajes, cuentan una historia, actúan una situación determinada. Con mayor o menor grado de intensidad psicológica, de colocación de la voz, de gesticulación, de búsqueda de una imitación realista de sus referentes reales, los actores llevan adelante la representación de una escena desde sus personajes y sus actuaciones estarán dirigidas a cumplir esa meta: actuar la escena *como si* fuera Lorena.

Las escenas que se eligen reconstruir son aquellas que funcionan como puntos de giro en la relación de Lorena con su padre o que son significativas para la historia familiar. Las reconstrucciones funcionan entonces como una selección de la memoria que será sujeta a análisis, como un científico que selecciona una pieza del resto para observarla. Para eso, Vega se distancia y *delega* (Bishop, 2010–2011) su “personaje” en colegas actores que serán los encargados de representar su historia, mientras que Lorena sigue atenta la acción que llevan a cabo. Ella es la directora de la obra y a su vez actúa de directora en escena: les indica a los actores qué deben hacer, cómo deben decir sus líneas, qué palabras son las más adecuadas para representar a su padre. Lorena dirige al actor en plena representación como si fuera un ensayo con público, como si en la obra se estuviera definiendo en el aquí y ahora y cada réplica se pensara en ese momento. Trabajando de directora en escena, Lorena corrige a sus actores afinando sus gestos y palabras y distanciando aún más las actuaciones de estos con las llevadas a cabo por los hermanos Vega.

Lorena: Insultaba mucho. Especialmente a la virgen.
Papá: Virgen de mierda, virgen conchuda.
Lorena: Virgen puta.
Papá: Virgen puta.
(Vega, 2022)

La directora, actriz y dramaturga trae al aquí y ahora, su memoria, su pasado: es el pasado que vuelve al presente de la representación. Las indicaciones-didascalias son dichas por Lorena como si estuviera escribiendo en el momento en que actúa, como si la escritura se hiciera en voz alta, arriba del escenario. Es una

elección de la obra que ese pasado se actualice una y otra vez, que sea dicho en tiempo presente, que sea percibido como nuevo cuando lleva horas de ensayo y años de estar en cartel. La puesta en escena juega en los límites de la ficción y la realidad, característica propia del biodrama, e invita al espectador a preguntarse si lo que ocurre en el escenario fue pactado previamente o no. Sin embargo, detrás de escena, hay una dirección, una dramaturgia y una apuesta clara que busca que la memoria, la ilusión y la representación se vuelvan presentes en cada función.

Lorena trae a su padre desde su subjetividad, lo hace hablar como ella lo recuerda. Trae sus dolores, sus virtudes y miserias, desde su punto de vista. Ahora el poder de la enunciación es propio, como la decisión de escribir el texto de la tarjeta de su fiesta de 15 años. Es la subjetividad de la actriz y directora la que se *desinterioriza* (Barría Jara, 2011), la que indica cómo actuar la representación, apelando a su memoria, a su experiencia, a lo que ella entiende de su padre: a cómo entiende al padre. La actuación de la actriz no apela a una construcción psicológica de un personaje, sino es la experiencia como herida abierta que sube a escena desde su cuerpo-confesión para actualizar ese pasado en un presente compartido con el espectador.

Hacia el final, Lorena le pide a Sergio que reproduzca los movimientos que hacía en la imprenta del padre, cuando trabajaba con él. Sergio hace toda una secuencia de acciones al tiempo que la sonoriza, le agrega a cada acción el sonido de la máquina. A continuación, Lorena y todo el elenco se ponen ropa de trabajo y continúan todos juntos la secuencia, que se vuelve coreografía y sus sonidos, la música. De pronto, están todos los actores dentro de Ficcerd trabajando en la imprenta familiar mediante la coreografía iniciada por Sergio. La obra termina con la acción del trabajo, con la tarea manual, artesanal y corporal, ese oficio que parece quedar en un pasado arrollado por las nuevas tecnologías, se vuelve presente al convertirse en baile: el oficio familiar se vuelve teatro, se vuelve cuerpo en escena, en un aquí y ahora compartido por actores y público.

Finalmente, Lorena trae unas fotografías de la imprenta en las cuales, César, un amigo de ella, mediante la técnica del Photoshop los “mete a los tres de nuevo adentro”: de este modo, en las fotos, los hermanos están *en* la imprenta, vuelven a abrir la cerradura. Acto seguido, Lorena invita los espectadores a acercarse al escenario para ver las fotografías y colgarlas alrededor de la sala, modificando el espacio del público en una instalación: se produce una nueva relación intermedial en la cual las butacas son rodeadas por fotografías de máquinas y el teatro es ahora la imprenta Ficcerd. Al salir, los espectadores se encuentran con una mesa con salamines y vino, compartiendo el banquete con el elenco y dando por finalizado el encuentro, otra característica de las obras de biodrama que *Imprenteros*, como obra de teatro documental biodramático, toma.

Conclusiones

La propuesta artística *Campo minado* propone un acercamiento a la experiencia de la guerra de Malvinas

trayendo a escena a los propios protagonistas de esta. *Campo minado*, mediante esas presencias y con su representación dentro de la representación producida a través de la intermedialidad, se convierte en una representación *nueva* de Malvinas, que dialoga con las pasadas, con las realizadas por los ingleses, con las hechas por los argentinos y las diferentes maneras de comprender la guerra y su experiencia. En este sentido, la propuesta intermedial llevada a cabo por los actores-testigo que articulan en escena un medio con otro –el teatro con la instalación, la música y el cine, y uniéndolos todos bajo el hipermedio que es el teatro–, genera en escena diferentes y nuevos puntos de vista para el espectador, al mezclar las diferentes materialidades de cada medio.

Por su parte, *Imprenteros* aún en la intimidad que propone la puesta, es una operación a corazón abierto: es un reclamo de justicia, es una historia familiar, es la reconstrucción de un vínculo familiar y la reparación poética de una herida familiar que en la vida no-teatral (por no decir real) aún no puede darse. Es en el terreno de la escena donde Lorena y sus hermanos vuelven a habitar el taller de su padre, a hablar de él. En la escena Lorena vuelve a escuchar las máquinas y quizá hasta sienta su olor. Elegimos poner el foco en la subjetividad de Vega como directora, que actúa, narra y dirige a los actores en el momento mismo de la representación como si extrajera un pedazo de su vida y se lo pusiera a analizar, pero sin hacer más conclusiones que las que se desprenden de lo dicho. Aquí también es la actriz quien pone en acto las interacciones intermediales al presentar e incluir en sus relatos en primera persona, las proyecciones de las fotografías, los videos e invitar a realizar una instalación con la participación del público. La actriz dialoga con los otros medios para continuar pensando su historia, sus vínculos y el espacio de su infancia, en y desde el teatro.

En cuanto al análisis específico de la actuación en el teatro documental biodramático, propusimos pensar a los actores como actores-testigos y a su tarea realizada como una “actuación flotante”. La misma aspira a dar cuenta del trabajo actoral que realizan quienes cuentan su historia personal arriba de un escenario e intentan transmitir su experiencia de vida al espectador, con los vacíos que semejante tarea implica. De este modo, entendemos que la experiencia totalizadora no puede expresarse más que en su opacidad, en la imposibilidad de llevarla a cabo de manera completa. Es por ello por lo que la actuación flotante no intenta dar cuenta de lo que efectivamente sucedió mediante recursos miméticos, sino que es una actuación mediadora: desde una inicial neutralidad del cuerpo y de la voz, se le permite a la persona el espacio de ficción necesario para que un cuerpo-testigo, un cuerpo-confesión traiga su experiencia vivida al escenario y la comparta con los espectadores. Podemos pensar que la actuación flotante funciona a modo de confesión: quien se confiesa se deja ver y quien recibe la confesión, percibe más información que la que se cuenta. De modo tentativo, entendemos que esta actuación posibilitaría que una persona suba a escena a contar su historia porque brinda un halo de ficción mínimo pero necesario para separar la experiencia cotidiana de la experiencia teatral y así delimitar una representación que permita al actor-testigo su presentación en escena.

Aún con las variadas diferencias existentes entre las obras, entendemos que la actuación flotante le permite tanto a los espectadores como a los actores, abrirse a nuevas percepciones y nuevos sentidos, posibilitando otras maneras de acercarse a la experiencia traída a escena ya sea por un grupo de hermanos como por los veteranos de Malvinas. Los protagonistas de las historias suben a escena con sus cuerpos-confesión, las marcas del pasado en sus cuerpos, generando una proximidad reveladora con el espectador por tener en el aquí y ahora del acontecimiento teatral, los cuerpos presentes. Son ellos quienes llenan de potencia ese pasado biográfico al actualizarlo en cada representación frente a nuevos públicos, haciendo que la experiencia vivida se vuelva presente.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). "El archivo y el testimonio". *Lo que queda de Auschwitz: el archivo el testigo*. Editorial Pre-Textos.
- Aisemberg, A. (2020). La exploración de formas liminales entre el teatro y el cine en las obras de Lola Arias y Mariano Pensotti. Ponencia presentada en *VII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA)*, realizado de modo virtual en noviembre 2020. Sin publicar.
- Barría Jara, M. (2011). "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad", *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n.1, jan.-abr, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponible en: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/108>
- Bishop, C. (2010–2011). "Performance delegada: subcontratar la autenticidad" en *Revista Otra Parte*. Verano 2010.2011, N.22
- Brownell P. (2021). *Proyecto Biodrama: El teatro biográfico–documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Red editorial
- Brownell, P. (2013). "La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas" en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3 (3),763–779. Disponible en <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39202>
- Brownell P. y Hernández P. (2017). "Introducción. Biodrama, Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral" en Vivi Tellas et al. *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos de Vivi Tellas*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Brownell, P. (2013). "La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas" en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3 (3),763–779. Disponible en <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39202>
- Cornago, O (2011). Actuar "de verdad". El actor como testigo de sí mismo. *DDT – Documentos de Danza y Teatro*. Teatre Lliure
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

- Kattenbelt, C. (2006). "Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality". En *Intermediality in theatre and performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, 29–40. Rodopi.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *El teatro posdramático*. Paso de gato.
- Lévi-Satrauss, C. (1975). *Arte, Lenguaje, Etnología*. Editorial Siglo Veintiuno
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10(19), 137–156. <https://doi.org/10.34096/tdf.n19.6628> Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6628>
- Rajewsky, I. O. (2010). "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality" En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51–68). Palgrave Macmillan. Traducción para uso interno del Proyecto UBACYT: *Formas de intermedialidad en la escena posdramática argentina (1995–2019)* y de la cátedra Introducción a las Artes Escénicas: Anabella Castro Avelleyra.
- Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática: ensayos sobre la autorreferencialidad*. Libretto
- Vega, Lorena, Sergio y Federico (2022). *Imprenteros*. Ediciones Documenta