

La precariedad como tema y como procedimiento en el teatro documental de Vivi Tellas

Pamela Brownell (Universidad de Buenos Aires /CONICET - Argentina)

De alguna manera, tu obra se podría relacionar con la idea de que el artista tiene una sola cosa que decir, y que toda su vida está consagrada a descubrirlo y, una vez descubierto, a perfeccionarlo.

Cada nuevo trabajo artístico lo encaro de forma muy distinta, hasta que en el desarrollo empiezo a sospechar que estoy haciendo siempre la misma obra. Sí, creo que la experiencia como artista tiene mucho que ver con que todo el tiempo me esté interesando lo mismo, aunque todavía no sé qué es. (Ramos, 2000: 63)

Ensayo, y después voy a ver una obra de otro, por ejemplo, y me da la impresión de que lo que yo hago no es teatro. Me cansa ver la ropa, los cambios de vestuario, toda esa “teatralidad” convencional. Me parece que todo está de más. Lo que yo busco en mi obra es algo absolutamente medular; por ahí es algo pasajero: no sé cómo voy a quedar después de hacer esta obra. (Nale, 2000: 39)

Los dos fragmentos con los que elegí comenzar este trabajo corresponden a entrevistas realizadas a la directora y curadora argentina Vivi Tellas en el contexto del estreno de *El precio de un brazo* (2000). Me interesaron especialmente por el modo en que reflejan que algo estaba comenzando allí, y adelantan ya algunas de sus características fundamentales. Esa obra inicia un camino de indagación sobre las posibilidades documentales del teatro, estructurado en torno de buscar *la teatralidad fuera del teatro*. Camino que desembocará en el macro-proyecto por el que hoy es más conocida a nivel local e internacional: *Biodrama*. Pero entonces todo estaba por suceder. Aún si ya estaba de algún modo sucediendo sin ser todavía descubierto, como sugiere la pregunta del primer epígrafe.

Tellas y las distintas etapas de su investigación reciente que se engloban en *Biodrama*¹ –proyecto de dirección, curaduría y docencia teatral basado en una combinación singular de prácticas biográficas y documentales a partir de las cuales trabaja para llevar a escena a intérpretes no profesionales y a sus mundos– son referentes centrales del llamado teatro de lo real en Argentina. Por eso entiendo que analizar algunos puntos de esa investigación puede ser un aporte productivo al debate del presente panel. Para hacerlo, tomaré este punto de partida que fue *El precio de un brazo derecho*, y lo pondré en diálogo con *Las personas* (2014), la última realización de la

¹ Trabajé sobre estas etapas en “Biodrama: definiciones, redefiniciones y experiencias recientes”, ponencia presentada en el XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, 4 a 8 de agosto de 2014. También, más parcialmente, en “Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas”, en *e-misferica*, Instituto Hemisférico/NYU, Vol. 9, Nros. 1y2, 2012

directora, que representa el momento actual de su indagación documental y en gran medida condensa el recorrido de todos estos años. A su vez, me interesa pensar esta experiencia en articulación con uno de los ejes temáticos propuestos para el Congreso, que es el de la *precariedad*, en tanto creo que ilumina –junto a algunos conceptos relacionados, como la fragilidad y la inestabilidad, entre otros– aspectos estructurantes de estas propuestas tanto a nivel temático como procedimental.



Las personas – Teatro San Martín – Foto: Carlos Furman/CTBA

Comienzo, entonces, por hacer una descripción general de estas dos puestas en escena, para avanzar luego en una mirada específica a la relación de Tellas con lo documental, al eje de la precariedad en estos dos niveles y, finalmente, al modo en que esta experiencia se articula con el problema más amplio de *lo real* en ciertas prácticas del teatro contemporáneo.

*El precio de un brazo derecho*², estrenada en octubre del año 2000, se titulaba “Una investigación sobre el trabajo” y surgió del interés de la directora por explorar el tema laboral. A partir de este interés, se inició un proceso justamente de *investigación* junto a los actores y a su equipo, en una dinámica que se replicaría luego en lo que inicialmente se llamó proyecto *Archivos* (hoy, retrospectivamente, identificado como parte de *Biodrama*). Resulta significativo contextualizar esta puesta en el proceso socio-económico que desembocó en la crisis argentina del año 2001. En este marco, la obra ponía el foco en la creciente precarización laboral evidenciada tanto en el terreno local como global. Pese a su importancia fundacional, esta obra ha sido muy poco estudiada.

La obra se estructura en escenas o cuadros, en los que se articulan algunos pasajes de una

2 Ficha técnico artística de *El precio de un brazo derecho* (2000)

Actúan: María Merlino, Susana Pampín, Claudio Quinteros, Raúl Santa Cruz / Luis Voglino. Escenografía: Dino Bruzzone. Diseño de luces: Gonzalo Córdova. Fotografía: Dino Bruzzone, Andy Cherniavsky. Diseño gráfico: Horacio Gallo. Asistencia de dirección: Sonia Boll, Christian Wansidler. Producción: Claudia Prado. Dirección: Vivi Tellas

Funciones: Teatro Babilonia (Estreno 7 de octubre de 2000) y El Portón de Sánchez (Reestreno 4 de mayo de 2001)

rudimentaria trama con fragmentos en los que los actores (María Merlino, Claudio Quinteros y Susana Pampín) hablan de su experiencia personal como trabajadores y presentan extractos de leyes laborales o noticias que apuntan a las condiciones laborales en el país, con un foco particular en la situación de los migrantes (situación especialmente precaria) y los datos que apuntan a que las vidas humanas tienen un valor monetario en el mercado.

Una característica particular de esta puesta, que muchos críticos pusieron en primer lugar y por la cual es recordada hasta hoy, es que en el fondo de la recreada obra en construcción en la que se ambientaba, había un albañil “de verdad” (Tellas, s/f; Espinosa, 2000; Groch, 2000) que iba haciendo el revestimiento de un piso durante su desarrollo.



El precio de un brazo derecho - Teatro Babilonia - Captura de video

*Las Personas*³, por su parte, se estrenó el año pasado en el marco de los festejos por los setenta años del Teatro San Martín, emblemática institución teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Al ser convocada, la directora propuso hacer un montaje *biodramático*, acorde con su línea de trabajo permanente del último tiempo, en el cual llevaría a escena a los trabajadores del teatro. Los que están siempre invisibilizados se volvieron así protagonistas. El resultado fue una arriesgada puesta biográfica colectiva con veintidós intérpretes no profesionales, en una estructura coral compleja cuyo equilibrio está siempre amenazado por la imprevisibilidad.

Una investigación acerca de lo documental

3 Ficha técnico artística de *Las personas* (2014)

Autoría: Vivi Tellas. Actúan: Marcela Alonso, Ricardo Brzoza, Laura Corzo, Aníbal Duarte, Martín Ferreira, Rina Gabe, Marcelo Gianelli, Lola Gullo, Walter D. Lamas, Ramiro Lehkuniec, Pablo Lettieri, Mónica López, Margarita López Dufour, Silvia Machín Reyes, Leo Mendez, Fabián Molina, Carlos Possentini, Iris Reyes, Rossana Rodríguez Cervantes, Héctor Spina, Natalia Villalba, Martín Zonca. Vestuario: Mariela Scafati. Escenografía: Mariela Scafati. Iluminación: Jorge Pastorino. Video: Rodrigo Moreno. Música original: Diego Vainer. Colaboración artística: Nicolás Capeluto, Natalia Chami. Dirección de fotografía: Alejo Maglio. Dirección: Vivi Tellas. Funciones: Teatro San Martín / Complejo Teatral de Buenos Aires (Estreno 20 de julio de 2014)

Parafraseando en este subtítulo el modo en que se presentaba *El precio de un brazo derecho*, me interesa subrayar la importancia que la idea de “investigación” tiene en el trabajo de Tellas. Ésta se ha verificado en distintos momentos de su carrera. En este caso, a partir del año 2000, se vuelca a pensar si es posible hacer documental en teatro. Al encarar esta investigación, no retoma experiencias anteriores de teatro documental. De hecho, explícitamente las desconoce al sostener que en ese momento “acuña la categoría Teatro Documental” (Tellas, s/f: *El precio de un brazo derecho*). Aunque esta afirmación no sea históricamente cierta, sí es auténtica respecto de su actitud ante su propia experimentación escénica.

La siguiente entrevista da cuenta de esto:

-[V.T.:]"El precio de un brazo derecho" está bombardeando lo teatral. Estoy tratando de no hacer teatro haciendo teatro. Una de las cosas que más me gusta del público es que se vaya, después de ver mi obra, diciendo que eso no es teatro. A partir de esta premisa, entonces empezamos a pensar qué es.
-Entonces ¿qué es?
-[V.T.:] En esta obra intento hacer un documental. Pero es muy complicado, porque no sé cómo es un documental en teatro. Me gusta buscar la forma, ir encontrando otras cosas que me resultan nuevas. (Freire, 2000:4.7)

Esta actitud de “reinención” del teatro documental se vincula con lo que David Paget llama *the broken tradition of documentary theatre*. Analizando la reaparición reciente de formas documentales en la escena británica, el autor sostiene que: “la forma teatral documental siempre está ya *ahí*, pero su destino –al parecer–, es mantenerse perennemente fuera de la vista hasta que se vuelve necesaria. Ha sido redescubierta en la coyuntura actual por un tipo de necesidad política muy diferente de aquella de los años treinta o sesenta” (Paget, ([2009] 2011): 234)⁴. Hacia el final del trabajo volveré sobre la relación del teatro de Tellas y lo político, pero la referencia de Paget a esa conexión causal entre un tipo de necesidad política y el recurso a formas documentales nos da un buen punto de partida para acercarnos al diálogo que se entablaba de algún modo entre el proceso creativo de *El precio...* y el contexto socio-político del momento.

La década del noventa fue en Argentina, como en gran parte de Latinoamérica y el mundo, un período de auge neoliberal, y para el año 2000, el discurso de nuestro ingreso al *primer mundo* vía políticas de achicamiento del estado, privatizaciones, flexibilización laboral y sostenimiento a cualquier precio de la convertibilidad cambiaria entre el peso y el dólar, entre otras medidas, mostraba cada vez con más claridad su reverso: desigualdad, pobreza y desocupación en crecimiento galopante. Y en estrecha conexión con este cuadro de situación –y por supuesto que en articulación también con otros fenómenos políticos, económicos y culturales a nivel global–, se ponía de manifiesto una crisis de credibilidad absoluta hacia los dirigentes políticos y hacia la política en general. Es en este marco que Tellas siente la inquietud de hablar del tema del trabajo y del valor de las vidas humanas en un mundo dominado por las leyes del mercado. En otra entrevista de aquel momento, expresaba: “[1]a política no me interesa, entonces pensé que desde mi lugar que es el teatro podía hacer un trabajo para hablar de la injusticia, de lo social” (Tellas, en Fontana, 2000a). Este supuesto desinterés por la política, entiendo, debe leerse en el contexto que recién intenté delinear. Otras declaraciones tanto de la época como actuales ponen en evidencia que siempre tuvo una vocación de intervención política tanto respecto del campo social más general, como al interior del campo teatral. Sólo que la misma no se encuadra dentro de los parámetros más tradicionales de la acción política. Ni tampoco de las tradiciones del teatro

⁴ La traducción es mía. La cita original es: “The documentary theatre form is always already there, but its fate – seemingly – is to be perennially out of sight until it is needed. It has been rediscovered in the current conjuncture by a very different kind of political necessity from that of the 1930s and 1960s” (Paget, ([2009] 2011): 234).

político, en las que sí se inscriben los antecedentes canónicos del teatro documental.

Es este deseo de hablar de lo social el que la acercó al terreno documental, en conjunción con una serie de búsquedas estéticas que ya aparecían en germen tanto en sus experiencias performáticas en el *underground* porteño de los ochenta como en sus primeros trabajos de dirección teatral⁵. En cuanto al resultado de esa primera investigación documental, es muy interesante analizar *El precio...* a la luz del recorrido posterior de la directora, ya que puede verse cómo esa experiencia inicial trazó en gran medida las coordenadas en las que desarrollaría sus indagaciones futuras. Quisiera detenerme, para comenzar, en algunos de estos rasgos presentes en esa puesta, que, catorce años después, reaparecerán como formas ya consolidadas en *Las personas*. Me refiero al vínculo con las biografías de los intérpretes, al trabajo con *documentos encontrados*, a su dinámica de montaje oscilante entre *presentación* y *representación* y a un cierto estilo de composición dramática con una estructura, un tono y un ritmo que allí aparece de modo incipiente, pero que en *Las personas* terminó, a mi entender, de revelarse como fundamental para su poética documental.

Una semblanza general del proceso creativo y de las distintas dimensiones documentales de *El precio...* puede encontrarse en el siguiente relato de Tellas, en el que atraviesa varios de los puntos que acabo de mencionar:

Fuimos a la CGT: queríamos ver cómo era el lugar que representa a los trabajadores. Fue muy interesante, porque un señor me asesoró sobre legislación laboral y el texto de las leyes pasó a ser nuestro texto dramático. Eran una obra ya hecha. El texto-verdad. Y eso influyó mucho en el carácter conceptual del trabajo. A medida que avanzábamos, me fui dando cuenta de que todos los materiales que usábamos ya estaban hechos -empezando por el tema, que es el colmo de lo *ready made*-, y que la obra tenía una relación muy fuerte con lo verídico, lo que yo llamo “documental”. No sólo en los monólogos, que retoman las historias personales de los actores; también en los datos y casos laborales (discriminación, abuso, control, explotación) que fuimos reclutando y ahora aparecen intercalados en la acción. Y también en las dos personas que están en escena terminando de armar la escenografía. No son actores; son albañiles, trabajan de eso mientras el espectador los mira y están contratados para hacer la obra en construcción que es la escenografía de una obra de teatro llamada *El precio de un brazo derecho*, y que así, en cierto sentido, pasa a ser un documental sobre la construcción. (Tellas en Nale, 2000: 38)

Allí puede verse, en principio, el ángulo que eligieron para abordar la temática laboral. Por otro lado, se percibe en sus dichos esa sensación de estar enfrentando el desafío documental en el teatro por primera vez. Las veces que conversé con ella sobre el vínculo de su teatro con referentes históricos del teatro documental, como Peter Weiss, por ejemplo, entendí que no los desconocía, pero que no se sentía realmente emparentada con ellos, en una muestra clara de esa *tradición interrumpida* de la que antes hablaba siguiendo a Paget. Con quienes sí se siente vinculada hoy en día es con los representantes probablemente más conocidos de lo que algunos llaman el *nuevo teatro documental*, como son los integrantes del Rimini Protokoll. Pero vale tener en mente que ese año 2000 en el que Tellas preparaba y estrenaba *El precio...* es el año en que recién se formaba aquel equipo artístico.

⁵ He trabajado sobre esta primera etapa en “El recorrido artístico de Vivi Tellas en los ‘80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo”, ponencia presentada en las *Segundas Jornadas de discusión de avances de investigación "Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina"*, Buenos Aires, 27-28 de octubre de 2014, de próxima publicación en la revista *Afuera*. Estudios de crítica cultural, www.revistaafuera.com, y en “Vivi Tellas y el Teatro Malo: el error como punto de partida”, también de próxima publicación en el libro *Historia del Teatro de Buenos Aires en la Posdictadura, tomo I: 1983-1989*, Jorge Dubatti (coord.), Eds. del CCC.

Ese relato nos presenta también un sintético recuento de cuáles son los elementos de la puesta que se empiezan a configurar como respuestas de la directora ante ese desafío encarado. Lo documental aparece, en principio, de tres maneras: 1) en el componente biográfico de los monólogos con los que se inicia la puesta, 2) en los materiales *ya-hechos*, *encontrados*, que son tomados como base para la puesta, y 3) en la realización de acciones concretas que se auto-señalan en su *estar haciéndose* en el presente de la escena, como es en este caso la construcción en vivo de parte de la escenografía. Estas tres dimensiones no sólo subsisten sino que seguirán siendo los factores estructurantes clave en todas las puestas posteriores de *Archivos/Biodrama*.

Me gustaría detenerme en algunos fragmentos de esos primeros monólogos de *El precio...*, en los cuales los actores comparten viñetas de su biografía laboral, para avanzar en el análisis de esa puesta en particular, y de los puentes que pueden establecerse entre ella y *Las personas*. A mi entender, de toda la puesta, es esta primera escena la que puede considerarse el disparador más propiamente dicho de sus proyectos posteriores. Cito algunos de los pasajes que eran pronunciados de cara al público en un tono bastante monocorde por los actores que iban pasando al frente de a uno:

Yo soy María Merlino

- Yo fui monaguillo.

(...)

- Yo fui encuestadora, sistema timbreado. Un día de mucho calor, en una casa me ofrecieron un vaso de agua.

(...)

- Fui abanderada papal. También fui escolta y en todos los actos me desmayaba.

Yo soy Claudio Quinteros.

- Trabajé desde los siete años hasta los quince años con mi papá. (...)

(...)

- Trabajé como disc jockey en un salón de fiestas; siempre me pedían que cambiara la música.

- A los 18 años trabajé como vendedor en una librería artística. Me enamoré perdidamente de la chica que sacaba fotocopias. Ahora ella tiene dos hijos.

Yo soy Susana Pampín.

- Hice las terminaciones de las costuras de los vestiditos de nena que cosía mi mamá.

(...)

- Entre los 12 y los 18 años atendí un quisco-librería-artículos de mercería y limpieza, por las tardes. Cuando no venía nadie, jugaba a vender.

(...)

- Fui empleada administrativa. Durante cuatro años hice liquidaciones de sueldos y comisiones en una empresa que vendía productos químicos y saborizantes para fiambres y chacinados. En el depósito solía haber olor a jamón cocido y a flan de vainilla. Un día descubrí que todos robaban.

(Tellas, 2000:1-5)

Decía Tellas respecto de esta parte autobiográfica de los actores, que: “la idea es que su experiencia con este tema es como documental. La obra es una ficción delirante, poética, y el monólogo es desconcertante porque así es la realidad: empiezan diciendo su nombre propio, tienen que decirlo para que sea realmente documental. Fue un momento increíble la primera vez, un vértigo y a la vez un pudor...” (en Ramos, 2000: 65). Aquí puede verse nuevamente cómo estudiar esta puesta es asomarse claramente al inicio de ese proyecto por el que hoy es conocida; a los primeros descubrimientos de las potencialidades de distintos recursos y gestos. Ese encuentro cuasi epifánico con el poder del nombre propio y del “yo soy” me parece una imagen muy potente. Y es ese *yo soy* el que más inmediatamente nos permite enlazar las dos puestas que

nos ocupan. En *Las personas*, aparece veintidós veces, y es en la repetición que termina de develarse como componente crucial del esquema biodramático.

Por supuesto que, en definitiva, se trata de la afirmación biográfica por excelencia, y en ese sentido, subyace en toda forma expresiva que avance en esa dirección. Pero en el teatro de Tellas se vuelve explícita, y se articula con otras estructuras verbales que podrían considerarse las afirmaciones documentales por excelencia, como son los demostrativos *éste/ésta es...* En *Las personas*, una enorme cantidad de frases comienza así. De hecho, hay una escena en particular dedicada a presentar objetos personales-laborales de cada intérprete, pero incluso fuera de ella, esa presentación a público de elementos infiltra toda la puesta: “Ésta es mi taza”, dicen todos a la vez, y luego muestran en pequeños subgrupos las herramientas de trabajo de cada quien. Al ser repetida a tal punto, esta estructura comienza a recortarse del conjunto y entonces se vuelve evidente algo que en otras puestas quedaba más diluido, ya que podía ser el disparador de una escena, pero no su centro mismo. Pero como hay veintidós personas que deben tomar la palabra, sólo hay tiempo y espacio para conservar lo fundamental: entonces los yo-soy y los éste-es se suceden muy cerca unos de otros. Entrelazados con otras formas verbales simples (“yo fui...”, “yo entré...”). Se podría decir que la gramática del biodrama –lo uso ahora en minúscula, como sustantivo que nombra genéricamente las puestas recientes de Tellas– se caracteriza por el uso de los tiempos simples del modo indicativo. Según el diccionario de la Real Academia Española, el modo indicativo es “el que enuncia como real lo expresado por el verbo”. Así pensado, resulta un compañero pertinente para una poética documental.



Las personas – Teatro San Martín – Foto: Carlos Furman / CTBA

Otro rasgo que aparece en los monólogos de *El precio...* y que luego podemos ver retomados en las puestas posteriores es cierta forma dramática, que define un tono particular de lo que se dice. En primer lugar, se advierte la elección preferencial de frases cortas, enlazadas en una combinación de *dato-comentario*. No hay una elaboración extensa de las ideas. Más bien un intento de asociar dos fragmentos informativos, usualmente algo contrastantes, con alguna peculiaridad, y que el balance de ese choque quede flotando; “picando”, como diríamos aquí informalmente. Esto suele tener una intención –y un efecto– que podríamos catalogar como

sutilmente humorístico. Pero en ocasiones puede tener también connotaciones trágicas. Como decía Tellas en su comentario sobre los monólogos, la realidad es desconcertante. Entonces, las alusiones a ella buscan plasmar ese carácter. Y es desconcertante que se igualen las menciones a hechos trascendentales con detalles nimios de la cotidianidad, o que a una afirmación muy seria siga la referencia (incompleta, fragmentaria) a una anécdota absurda. Todo esto va construyendo secuencias de climas que, junto con una lógica equiparable en los otros niveles de la puesta, va perfilando ese tono y ritmo particular de la dramaturgia de Tellas.

Además de los aspectos biográficos de la puesta, el segundo factor que antes señalaba como clave de su trabajo documental es la utilización de elementos *encontrados*, tomados del mundo extra-escénico. Esto por supuesto dialoga con la tradición vanguardista del *objet trouvé*. En *El precio...*, estos aparecían más que nada en el terreno del discurso. Se citaba en escena fragmentos de leyes o noticias que habían recogido en su investigación. No había indicaciones de fuentes, pero los materiales eran presentados de un modo que hacía que fueran percibidos como pre-existentes. Según se deduce de los propios dichos de Tellas, ella inscribe su práctica en la línea del *ready-made* duchampiano.

En su modo de trabajar estos materiales, subyace una dinámica de selección-mostración, como la que define a curaduría de los museos. No es casual que en esa época estuviera recién finalizando la experiencia curatorial que fue el proyecto titulado justamente *Museos*, impulsado desde el Centro de Experimentación Teatral (creado por ella misma) del Centro Cultural Ricardo Rojas (cfr. Werth, 2013; Trastoy, 2006). Pero, del mismo modo que sucedía con las obras gestadas en aquel proyecto a partir de su consigna, aquello seleccionado y luego mostrado se ve articulado dentro de una maquinaria teatral en la que ese vínculo con la extra-escena en la que se originan los materiales se vuelve completamente incierto.

En *Las personas*, el tipo de materiales elegidos para compartir son diversos, pero cobran un gran protagonismo esos objetos personales-laborales presentes en la vida diaria de los intérpretes, lo cual es coherente con el desarrollo de su proyecto a través de las puestas anteriores. Estos objetos tomados de la cotidianidad son el tipo de *documento* con el que Tellas más trabaja. En línea con la concepción ampliada de documento de la historiografía contemporánea, ellos son reconocidos como portadores de gran información cultural, y puestos en escena, se transforman de algún modo en médiums –una figura en la que Tellas está muy interesada en el último tiempo– que perforan la ficcionalidad instaurada por la escena y abren canales que fugan hacia lo extra-escénico permanentemente, y, en el mismo movimiento, cargan al teatro de no-teatralidad.

El tercer factor documental que resta repasar constituye otro modo de pensar cómo cargar la escena de no-teatralidad, y tiene que ver con el desarrollo de acciones desprovistas de cualquier contexto ficcional (entendido éste como esquema narrativo que pudiera inscribir esa acción en una determinada diégesis, por elemental que sea). La construcción llevada adelante por el albañil de *El precio...* encuentra un eco en la escena de *Las personas* en la que cada trabajador se pone a desarrollar alguna de sus tareas habituales: los acomodadores doblan programas, los escultores tallan, el iluminador cambia un tacho de luz, etc. En cuanto al albañil (en realidad eran dos, que fueron rotando), un dato interesante es que en las primeras fichas técnicas de la obra no figura como intérprete, mientras que luego fue incorporado, lo que da cuenta de cómo se fue desplazando la mirada sobre lo que era o no parte del teatro.

Aparece en todo lo visto hasta aquí un tema que estaba muy vigente en los debates de la teoría y la práctica teatral del momento y que Tellas también tenía presente, que era la contraposición

entre *presentación* y *representación*. Aunque esta distinción pueda ser objetable (cfr. Dubatti, 2007), creo que apunta a dos modalidades diferenciables de trabajo escénico, y en este sentido nos sirven para pensar la poética de la directora, que en sus obras articula permanentemente secuencias de presentación al público de los intérpretes en tanto performers con otras en las que hay algún tipo de representación. Esto se aplica de lleno tanto a *El precio...* como a *Las personas*, aunque en el primer caso es más claro, ya que se trataba de actores, quienes en varias escenas encarnan los personajes de tres compañeros de trabajo que podemos ver en distintas situaciones. La trama está apenas delineada y en ningún caso tiene un desarrollo ficcional tradicionalmente construido, pero tampoco termina de alejarse de ello del todo. El caso de *Las personas* es distinto, pero siguen apareciendo pasajes representativos, en los cuales los intérpretes aparecen como *jugando* a hacer teatro. Esto es algo propio de todas las puestas realizadas por Tellas a partir de *Mi mamá y mi tía* (2003), la primera obra del proyecto *Archivos*.



Las personas – Teatro San Martín – Foto: Carlos Furman / CTBA

Termino este apartado con una cita de Tellas en la que se refiere a esta tensión entre presentación y representación, que a su vez nos sirve de introducción al punto siguiente, en el que abordaré el tema de la precariedad a nivel temático en ambas puestas. Las dos, de uno u otro modo, la exploran tomando como foco –y también como excusa– el contexto laboral.

P: ¿Cómo se transforma el texto de una ley laboral en un texto dramático?

R: Son materiales arduos, duros, cuya información nos dejaba perplejos. Entonces elegimos presentarlos en lugar de representarlos: por eso esa suerte de recitado a secas. Nos pareció, además, que era un modo de continuar la primera parte de la obra, donde los actores cuentan los variados trabajos que hicieron a lo largo de sus vidas. También hubo cosas que yo quería que quedaran claras, como el peligro físico, psíquico y social del trabajo. Dar la vida por el trabajo me parece aberrante. (P&R, 2000:12)

Acerca de la precariedad

En la última escena de *El precio...*, cuando los tres compañeros de trabajo comienzan la retirada

del espacio laboral, el personaje de Pampín le pide al de Quinteros que cambie una bombita de luz. Él pone una escalera, comienza a cambiarla y recibe un shock eléctrico. Su cuerpo se sacude y cae al piso, presumiblemente sin vida. Las compañeras se acercan horrorizadas. Luego marcan el lugar con una cinta de peligro y se van como escapando. Fin.

Creo que este final elegido para la puesta puede pensarse como una puesta en abismo de la mirada más general de la obra respecto del tópico laboral: el trabajo es una zona de riesgo en la que se juega la vida. La situación de los seres humanos en ese entorno es delicada, insegura, inestable. En los términos de este trabajo (y del Congreso), precaria. Y en el momento en que se estrenó la obra, cada vez lo era más. La *precarización laboral* era un proceso verificado cada vez con mayor nitidez, que, consecuentemente, se ubicaba en el centro de los discursos opositores al modelo económico que se había instaurado.



Claudio Quinteros, Susana Pampín y María Merlino – Producción fotográfica – Foto: Andy Cherniavsky

Sobre este fondo hace su intervención *El precio...*, que no se propone como portadora de una consigna determinada, pero que sí busca abrir un espacio desde el teatro para la problematización de distintas tensiones sociales irresueltas en torno de la situación del trabajo (o de su falta) en el país. Una periodista le pregunta: “¿Tiene que ver con el problema del desempleo?” (Freire, 2000:4.7). De allí se desprenden varias cosas. En principio, que “el problema del desempleo” estaba entonces sumamente presente en el imaginario social. Luego, que era relativamente claro que la obra buscaba abrir algún tipo de debate en conexión con esa problemática. Finalmente, que no quedaba del todo claro cuál era exactamente ese debate, y cuál era la posición que adoptaba la obra en él. A esto, Tellas respondía: “No quisimos hacer bajada de líneas ni tomar actitudes pedagógicas. Simplemente mostrar qué cosas fueron surgiendo mientras imaginábamos ese mundo”, y finalmente agregaba que lo que buscaron también fue “incorporar el humor”. Creo que esta breve referencia puede ilustrar sintéticamente la relación de *El precio...* con ese campo problemático al que alude y en el que participa.

Para analizar ese vínculo un poco más en detalle, es útil detenerse nuevamente en la escena

inicial de los monólogos, que representa una primera entrada al tema del trabajo a partir del registro de lo personal y brinda una aproximación a la cuestión de la precariedad, pero sin subrayarla. En una crítica, puede leerse este comentario sobre las biografías laborales expresadas en los monólogos: “La enumeración es simple pero contundente, irrisoria. Un listado que conforma un mapa por momentos irónico, por momentos trágico. Con este simple ejercicio de la memoria, los actores (...) denuncian las condiciones laborales sin la necesidad de levantar banderas al estilo del teatro político tradicional” (Cruz, 2000:4.2).

Podemos vincular el tema general de la precariedad laboral a distintos subtemas o núcleos de sentido que se van entretejiendo a lo largo de la puesta. Varios de ellos aparecen adelantados ya en ese primer recuento de experiencias autobiográficas. Otros se van delineando y van ganando protagonismo en la articulación de las distintas secuencias y los diversos materiales puestos en juego.

Un primer subtema es el del desempleo, antes mencionado. En la segunda escena, la que sigue a los monólogos, los actores comienzan a desarrollar acciones en el espacio de la obra en construcción en el que se encuentran. Se trata de la llegada de los personajes Angélica (Merlino), Marta (Pampín) y Hugo (Quinteros) a su lugar de trabajo. Pero en contraste con esa pequeña historia que empieza a adivinarse, aparece la primera “incrustación documental” dicha por Quinteros al público:

Cuanto más tiempo permanece una persona sin trabajar, más difícil le resulta volver a insertarse en el mercado laboral. La persona pierde la capacitación y las habilidades que acumuló en sus ocupaciones anteriores. Los empleadores discriminan contra los desocupados de larga data. La situación ocasiona perturbaciones psicológicas que reducen las chances de contrataciones futuras (Tellas, 2000: 6).

Otro de los núcleos temáticos que aparecen, y que tiene gran relevancia, ya que se vincula con el título mismo de la obra, es el de la relación entre el cuerpo humano y las leyes del mercado, ligado a la posibilidad siempre presente de accidentes en el trabajo (especialmente en un contexto como el que ellos habitan allí). En la tercera escena, los personajes conversan sobre un compañero que se ha accidentado. Marta comienza a hacer cálculos, multiplicando su edad por el valor por año que paga el seguro en caso de muerte: “Si Rosso se hubiera muerto hubiera cobrado 30.300 pesos. Rosso cuesta 30.300 pesos” (8). Este modo de plantear la cuestión evidentemente sugiere lo absurdo y cruel de la premisa que sostiene que es posible poner un precio a la vida humana (un precio módico, además).

Más adelante, por fuera de la historia, Quinteros devela la respuesta a la intriga implícita de algún modo en el título: “Un brazo derecho valdrá 35 mil pesos, pero sólo hasta los 35 años” (15). Eso es todo. No hay más explicaciones. ¿Qué quiere decir eso? ¿Que luego vale menos? ¿Que luego no vale nada? Se ve ahí nuevamente esa estructura de dato-comentario, seguida de un silencio que –entendiendo– se transforma en inquietud provocadora en el espectador. Queda flotando la duda, las ganas de más, el sentimiento trágico y, a la vez, algo de gracia irónica.

Las condiciones laborales son otro de los núcleos temáticos identificables. En conexión con ellas, las relaciones sociales que se establecen dentro del entorno laboral son objeto de una especial atención. Es decir, la obra explora la experiencia laboral en sus distintas facetas, desde lo más personal hasta lo más institucional, en un vaivén permanente entre todas las dimensiones. Esto puede verse en la escena del megáfono, objeto de alta carga simbólica que remite inmediatamente a las manifestaciones de protesta que en ese tiempo empezaban a multiplicarse. En los paratextos de la puesta, como el programa de mano, el mismo tenía un gran protagonismo.

Angélica: ¿Qué va a pasar con mis horas extras?

Hugo: ¿Y mis vacaciones? ¿Eh?

(...)

Marta: Si alguien dejó un pote de crema de manos en el baño de mujeres, que pregunte por Marta.

Hugo: Les aviso que no voy a hacer el fuego para el asado del sábado. (10)



Postal de difusión del estreno⁶

En una escena posterior, los personajes discuten, Hugo toma un hacha y corta la mano de Marta. La violencia de la situación impacta. El efecto especial del corte está muy logrado, mostrándose en su artificiosidad, pero a la vez recreando esa acción muy eficazmente. Se condensan aquí, como se puede ver, varios de los tópicos recorridos: el lugar de trabajo como zona de riesgo, la posibilidad de mutilación accidental, el robo como práctica frecuente (que había aparecido en el monólogo de Pampín y se asocia con el castigo del corte de mano) y las relaciones entre compañeros como conflictivas, tensas, faltas de solidaridad.

Un último subtema que quiero mencionar, aunque probablemente haya otros, es el de la situación de los migrantes, que tiene mucho que ver con lo laboral, ya que generalmente es el motor principal de la migración, pero que remite a muchas otras precariedades: habitacionales, culturales, emocionales, de salud, de seguridad.

La séptima escena es muy peculiar. Se titula "El idioma de los perros" y no pertenece exactamente a la historia de los compañeros, pero tampoco a las secuencias documentales. Es uno de esos momentos de pura teatralidad, si cabe la expresión. Sentados uno junto a otro, el actor y las actrices se van turnando para interpretar el ladrido de distintos perros. Lo hacen con gran dedicación, con una combinación de virtuosismo y absurdidad, generando un efecto cómico que llega hasta un punto, pero que en el exceso de la situación se transforma en otra cosa. Reaparece esa búsqueda del desconcierto que antes mencionábamos. A cada interpretación perruna, le sigue una afirmación que traduce lo que en ese "idioma" supuestamente se ha dicho: "Guau guau. Eso quiere decir que está mirando las estrellas y se siente insignificante."; "Guau guau. Eso quiere decir que le pegaron injustamente"; "Guau guau. Eso quiere decir que existe otro destino para él pero no puede encontrarlo porque perdió el olfato".

⁶ El número uno que se ve en el frente de la postal alude a que esta obra fue pensada en principio como el inicio de una trilogía, que luego no se concretó.

La secuencia tiene humor, pero también genera imágenes fuertes de tristeza, violencia y angustia existencial, poniendo en foco de un modo original el problema de la incompreensión. Inmediatamente después de ella, Merlino se dirige al público con el siguiente texto:

Luego de ser trasladados en un espectacular procedimiento con mucho público, los diez chinos indocumentados habían comenzado a declarar -con muchas dificultades, y siempre a través de la joven traductora- sobre su situación legal en el país. (14)

Sin pretender hacer equivalencias forzadas entre ambos momentos, resulta evidente que, en su contigüidad, ambos entablan un diálogo que hace que el tema de los migrantes aparezca enseguida cargado de una cantidad de sentidos y sensaciones que remiten a la dureza y a la precariedad de su situación. Otros fragmentos documentales acompañan esa primera mención.

Fueron descubiertos diez chinos ilegales que habitaban desde hacía quince días en una ex sucursal del banco Alas. Los jóvenes de entre 20 y 27 años de edad, habían sido contratados para trabajar en la refacción de un local de venta de comida china. Vivían en los altos del edificio, en condiciones infrahumanas, y ahora serán deportados. (17)

Si todos los extranjeros llegados al país en los últimos cinco años se volvieran a sus países de origen, el desempleo sólo bajaría un 0,2 por ciento. (18)

Esta última afirmación es interesante porque, en su brevedad, recoge varias aristas del tema presentes en el sentido común y en los discursos políticos sobre los migrantes (en particular, de ese momento histórico, pero totalmente vigentes hoy en todo el mundo).

En general, tanto los pasajes documentales –es decir, interpretables como tales; como dije, nunca se cita la fuente ni queda claro si se trata de una nota periodística de un informe legal o de una síntesis hecha por ellos de la información recogida– como la historia de los compañeros de trabajo están marcados por un tono crudo, sombrío, cargado de preocupación y tristeza. No se trata de explorar “lo bueno y lo malo” del mundo del trabajo, sino más bien las distintas modalidades de la tensión, el riesgo, el pesar de algo que parece no ser lo que debiera ser. Sin embargo, como fui comentando, el humor está siempre ahí asomándose. Así, entiendo que el momento en que los actores cantan *Zamba para olvidar* (de Daniel Toro, con letra de Julio Fontana) –conocida canción folclórica que alude con gran pena al dolor de un amor terminado–, la puesta ironiza un poco sobre su propio tono oscuro y apesadumbrado. Es un recurso frecuente de la directora incorporar siempre alguna canción del repertorio popular (o de distintos repertorios populares, debería decir). Además de incluir un cuadro más puramente performático dentro de la puesta, la canción integra sentidos, climas y traza un puente hacia el espectador, como un guiño, que lo involucra y, al menos en este caso, puede habilitarle una sonrisa distanciadora (al final me referiré al vínculo de Tellas con lo brechtiano).

Veamos ahora cómo aparece el tema de la precariedad en *Las personas*. En principio hay que remarcar que se trata ésta de una obra de un tono completamente distinto. Está mucho más teñida de esperanza y alegría. El contexto nacional en el que surge es también completamente distinto. Podríamos decir que, si la zamba condensa de algún modo algo del espíritu de *El precio...*, la chacarera que uno canta y que todos los intérpretes bailan con entusiasmo hacia el final de *Las personas* nos da la pauta de la clave en la que ésta suena.

Enfocada al igual que *El precio...* hacia lo laboral, aunque de un modo diferente, la obra también aborda la precariedad de las trayectorias laborales: los condicionamientos que la posición social,

imponen al tipo de empleo que se consigue, las diferencias entre los primeros empleos de unos y otros, la tensión entre determinación y suerte en el desarrollo de una carrera, entre otros. En este caso, mucho más que en el anterior, el punto de partida para estas reflexiones es la autobiografía de los intérpretes. Sin embargo, el tema de la precariedad en este plano no resulta tan central ya que el teatro es un lugar de seguridad laboral. Incluso, de un modo pre-moderno, al estilo de los viejos oficios. La mayoría lleva allí muchos años y hay una marca fuerte de herencia familiar en la posibilidad de conseguir y conservar el empleo. En este sentido, una de las acomodadoras cuenta que tomó el puesto de su padre tras su muerte, otro intérprete cuenta que ya son cuatro las generaciones de utileros del teatro en su familia, y en escena vemos a dos vestuaristas que son madre e hija.

Lo precario en un nivel más general aparece señalado, en muchos casos, elípticamente, tácitamente, como reverso de las historias que se relatan. Por ejemplo, una mujer cuenta que gracias a la Ley de Matrimonio Igualitario aprobada recientemente en el país pudo casarse con su pareja, tuvieron un hijo, y con emoción narra que la presidenta Cristina Kirchner les entregó el DNI del niño, que era uno de los primeros en los que figuran dos madres casadas bajo esa ley (y se proyecta el fragmento del noticiero de la televisión pública que transmitió la entrega). Sin necesidad de subrayarlo, este breve testimonio trae imágenes de luchas, de reivindicaciones, de marginaciones, y al tiempo que muestran la felicidad de lo conseguido, evocan justamente lo precaria que es la situación de tantas personas aquí y en tantos lugares del mundo, cuando no podían o no pueden ser reconocidas y contenidas de esta manera.

Y sí hay también alguna mención específica a la precariedad de las condiciones de trabajo en esa institución pública como el Teatro San Martín (vale decir, notoriamente afectadas en la última gestión de la Ciudad). En la secuencia en la que muestran distintas pertenencias, aparece una referencia muy breve, pero podemos suponer que los espectadores no necesitan mayores aclaraciones al respecto: “Estos son algunos de los insumos que faltan”, dice uno de los intérpretes mostrando dos elementos de oficina.

El recorrido por algunas críticas de la puesta permite comprobar que, aun cuando no se abunde en un contenido reivindicativo explícito, igualmente algo de este tenor se ve vehiculizado y problematizado por ella. Éste es un ejemplo:

Las personas es un exponente, tal vez el mejor en la obra de Tellas, de esa condición [política del Biodrama]. No sólo porque exhiba las costuras del teatro estatal desde un teatro estatal (...) o porque evidencie la tensión entre el lenguaje burocrático y el lenguaje del arte, sino porque se anima a sacar al sol sus propios trapitos: ni el teatro es perfecto ni sus trabajadores lo son, ésa es la premisa. A medida que la obra transcurre, (...) Tellas y su troupe de noactores dejan en claro que la obra que ofrecen se ubica narrativa e ideológicamente por encima del ánimo propagandístico, del spot teatral o del mero homenaje al teatro emblema de la ciudad. (Laube 2014)

Es muy interesante, en este sentido la crítica que aparece en el diario del Partido Obrero –partido trotskista local–, que pone el énfasis en los elementos de temática sindical que pueden identificarse, y sostiene que, “mal que les pese a los organizadores” de los festejos por el aniversario de la institución, “la obra no puede dejar de reflejar el deterioro de las condiciones laborales y de expresión artística, como resultado de la precarización y privatización del Teatro” (Mauregui, 2014)⁷. Por su parte, la crítica publicada en un medio digital destinado a la comunidad

⁷ Cito un fragmento más extendido de la crítica: “Las anécdotas se mezclan con momentos de organización sindical. La pasión por sus respectivos trabajos realza la descripción de las condiciones en que se realizan. Desde la trabajadora parcialmente contratada, la falta de elementos de trabajo, la preparación de los vestuarios.

LGBT⁸ resalta el elogio de la diversidad que hace la puesta, y la tematización específica de cuestiones de género, como la que recién comentaba.

En una perspectiva distinta de lo que tiene que ver con la precariedad en el campo social más amplio, entiendo que la obra hace en este sentido un manifiesto metateatral evidenciando la precariedad constitutiva del teatro, ligada a toda su complejidad. Así, los intérpretes cuentan muchas anécdotas de días en los que las cosas no salieron bien, o a ellos en lo personal, o durante alguna función. En este recorrido por los “secretos” del teatro, nos enteramos de que se tuvo que interrumpir una función porque el técnico accidentalmente apagó el tablero y pensaron que se había cortado la luz; que otra vez entraron sobre el final de una puesta los bomberos porque había empezado un incendio detrás de escena (es gracioso que la actriz Claudia Lapacó se negó a irse sin terminar primero su monólogo); que otra vez se desmayó un actor –Luis Brandoni– en escena (ellos recrean toda la secuencia); que la vestuarista queriendo limpiar un traje lo arruinó y le hizo un parche a escondidas para que nadie se enterara; que un actor olvidó sacarse las pantuflas en un cambio de vestuario, y más. Se dirige la mirada así hacia la fragilidad de la escena, su delicado equilibrio, y la amenaza permanente de que algo pueda fallar. Esto es justamente lo que a Tellas la apasiona y lo que busca potenciar de distintas maneras con sus elecciones de dirección. Por eso es que planteo que la precariedad aparece en su trabajo tanto a nivel temático, como hemos visto hasta aquí, como a nivel de los procedimientos, que es a lo que me dedico a continuación.

Desde la precariedad

El teatro actual de Tellas se inserta en una escena contemporánea que desde hace décadas se encuentra interesada en tensar sus límites, en desestabilizarse, en abrirse a lo incierto, en indagar cuáles son sus elementos constitutivos y en develar sus mecanismos, trasformando al proceso en el tema del producto. Dice al respecto Óscar Cornago: “En la estela de la *performance*, la escena [contemporánea] se revela como un espacio de indefinición, tránsito o inestabilidad, donde los géneros artísticos se cruzan y el concepto de representación se ve enfrentado a sus propios límites” (2004: 25). Y en otro trabajo observa: “La obra teatral se alza contra su condición de producto para reivindicar su esencia procesual y material, presentándose como una prolongación de los ensayos que la han precedido, algo abierto y vivo, impredecible y en constante transformación (...)” (2005: 191).

Esta línea de trabajo escénico basado en la exaltación performática está vinculada a lo que Hans-Thies Lehmann ([1999] 2013) llama *teatro posdramático*. Es decir, muy sintéticamente, un teatro que no responde a la lógica tradicional del drama, con su propuesta de un universo ficticio cerrado en el que se mueven personajes y se desarrolla una acción de principio a fin. El autor propone una sistematización de algunos elementos que caracterizan esa nueva lógica, entre los

Este ciclo denominado “Biodrama”, creado por Vivi Tellas, fue impulsado por el Ministerio de Cultura de la Ciudad en el marco de los 70 años del San Martín. Mal que les pese a sus organizadores, la obra no puede dejar de reflejar el deterioro de las condiciones laborales y de expresión artística, como resultado de la precarización y privatización del Teatro (véase artículo en Prensa Obrera N° 1.333).

El espectador entiende que lo que se ve en el teatro es sólo una parte de la labor teatral. La obra muestra a una clase que se ha subido a las tablas: junto a los artistas consagrados están quienes, con su trabajo subliminal, permiten que el teatro exista. (Mauregui, 2014)

8 “Lo interesante de la puesta es la diversidad que puede apreciarse en este grupo de personas. Gente con diferentes niveles educativos, procedencias, edades e identidades sexuales. Dos de las experiencias de vida que se narran son de familias diversas; historias que se cuentan con naturalidad y son recibidas con igual aceptación por parte del público.” (Rico, 2014)

cuales aparece, por ejemplo, una pérdida de jerarquías entre los distintos lenguajes de la escena, que pone a la palabra en igualdad de condiciones con aspectos visuales, sonoros, coreográficos. Y también cita un rasgo que resulta especialmente relevante para pensar las obras de Tellas y para la temática general de este panel, que es “la irrupción de lo real”.

El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real [de la realización escénica] en un co-actor y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión –como en el Romanticismo–, sino también de la configuración teatral en sí misma. Esto sucede en muchos niveles, pero de modo especialmente revelador mediante una estrategia y una *estética de la imprevisibilidad* situada en el centro de los recursos del teatro. ((Lehmann, ([1999] 2013): 172-173)

En el próximo punto, ya llegando al final del trabajo, volveré un poco más sobre los planteos de Lehmann. Lo que me interesa aquí es señalar que lo que a continuación analizo respecto de la poética de Tellas acompaña una serie de tendencias vigentes en el campo escénico. Sin embargo, considero un rasgo distintivo de su trabajo el modo en que las ubica en el centro de su investigación práctica y de la teorización que realiza sobre ella. Además, de todo el campo de experiencias comprendido en las definiciones generales recién citadas, me interesa marcar cómo Tellas avanza en una dirección particular, que aquí podemos nombrar como una búsqueda de la precariedad, en tanto afirmación estética y política en relación a la potencia de lo teatral. Ella no habla específicamente de precariedad, pero sí podemos inventariar una serie de conceptos relacionados e incluso homologables.

Una primera idea en este sentido es su predilección por lo *frágil* y *sin garantías*, de la que da cuenta en la siguiente entrevista reciente, realizada a propósito del estreno de *Las personas*:

–Podríamos decir que no buscás la realidad en el teatro sino la teatralidad en lo real.
–Exactamente. Me divierte, me da curiosidad ver qué pasa con esas historias en el escenario. Me gusta la fragilidad que hay en esa operación, la falta de garantías. Es mi posición política frente al control dentro de mi campo de trabajo (Soto, 2014)⁹.

Otra noción –que ya apareció aquí y que es recurrente en sus declaraciones– es su intención permanente de trabajar con cosas que la *desconcierten*, procurando que la puesta genere a su vez desconcierto en el espectador¹⁰. Podríamos pensar esto como una forma de moverse en el terreno

⁹ Esta idea aparecía ya claramente formulada en sus definiciones programáticas de *Archivos*:

En el Proyecto Archivos, la intimidad es el centro de mi trabajo. En estos trabajos documentales donde busco la teatralidad fuera del teatro, la intimidad se vuelve una zona inestable y en ese movimiento aparece la inocencia. La situación de trabajo es muy frágil, y espero encontrar el umbral mínimo de ficción, reconocer ese momento y que esa clave destiña sobre todas las cosas. La intimidad es un presente continuo sin opinión y sin ninguna destreza, una zona torpe capaz de generar momentos desconocidos que no controlamos para nada, y en esa sopa me gusta estar. (Tellas, s/f)

Y en realidad, algo de esta búsqueda estaba presente en su primer trabajo oficial de dirección, que fue la trilogía de *Teatro Malo*, con la que comenzó un camino estructurado en torno de la falta de garantías:

Lo que descubrí en esas obras fue que tenían como una muy fuerte poética en el mundo en sí, en la atmósfera que presentaban, eran increíbles, y lo que me fascinaba del asunto era el error, y ése es mi mundo estético poético. Ahí es donde yo me paré alrededor del error, y no de la certeza. (Tellas, 2012)

¹⁰ Varias de sus expresiones explicitan esta intención:

Soy muy poco manipuladora: no quiero llevar al público de acá para allá. Me gusta el desconcierto, que no haya nada subrayado, que haya siempre como un blanco. (Tellas en Ramos, 2000: 64)

Lo que busco en mi teatro cuando dirijo o como espectadora cuando veo las obras de otros, es que me desconcierten, que aquello que estoy viendo se vuelva desconocido. (Tellas en Fontana, 2000a:33)

de lo imprevisible y de desestabilizar las certezas tanto previas a la puesta como las que se puedan construir en su mismo desarrollo. Toda seguridad se ve sacudida y, en su lugar, aparece una articulación de elementos siempre en contraste y en un equilibrio delicado. Respecto de *El precio...*, decía lo siguiente:

[M]e interesa casi más presentar las ideas que representarlas. Y a la vez me parece que en este caso es una manera de buscar la superposición: abrirle una puerta al público, y enseguida abrirle otra, y después otra, y producir una superposición de ideas, de impresiones. O una confusión. No pretendo aclarar el tema del trabajo; yo misma no lo tengo claro. Prefiero mostrar las cosas como fuera de perspectiva; prefiero el desconcierto, que es lo que lanza a la gente a la posibilidad de pensar algo nuevo y tomar nuevas decisiones (en Nale, 2000: 40).

Una crítica de la obra valora esa actitud de aproximarse al tema del trabajo sin tenerlo claro ni buscar aclararlo: “La audacia de tomar posición en un lugar de ‘no saber’ le permitió abrir interrogantes que la costumbre, la obviedad y el sentido común tienden a dejar cerrados” (Espinosa, 2000: 3).

Es este deseo de moverse en zonas inciertas lo que la ha llevado en los últimos años a elegir una y otra vez el trabajo con intérpretes no profesionales. Hay algo ahí también del orden del *no saber*. Esa idea de un cuerpo y una dicción no entrenadas para la escena le aporta a su trabajo algo de eso que la motiva. Éste no es el único factor que define su interés en *Biodrama*, pero sí es uno muy importante. El siguiente fragmento de una entrevista aborda esta cuestión y recorre varios de los conceptos que he mencionado en torno de esa escena precaria que busca construir:

Creo que en todo no actor hay una “actuación”, pero es una actuación siempre amenazada; está signada por el azar, el error, la falta de solvencia. Lo que los archivos ponen en escena es una tentativa de actuar; por eso, porque es esencialmente inocente, la actuación del no actor produce incertidumbre: no hay garantías, de modo que el espectador nunca sabe qué va a pasar, si la obra saldrá bien o si simplemente llegará a su fin, si no la interrumpirá antes algún accidente (en Pauls, 2010).

En línea con esto, en esa misma entrevista refiere que, cuando convoca a los intérpretes (éste es el término que ella prefiere) para trabajar en una nueva obra, siempre les anticipa que puede ser que el proyecto fracase. Que tal vez no aparezca nada interesante o que a ella no se le ocurra ninguna idea. “Es como un experimento científico”, dice: “el fracaso siempre está en el horizonte” (en Pauls, 2010). Esta frase se aplica tanto al proceso como al desarrollo mismo de las funciones, como sugería en la cita anterior.

Una forma de expresar en términos más concretamente procedimentales varias de estas inquietudes motoras de su trabajo es que los que ella busca en distintos niveles es “poner en contacto cosas inadecuadas” (en Pauls, 2010). En *El precio...*, por ejemplo, los actores llevaban ropa de gala. Así se movían por entre esa obra en construcción recreada dentro de un espacio teatral y así juntaban arena o movían bolsas de material (una mención a margen: es interesante como Tellas literaliza aquí el tópico de la obra en construcción, propio de la escena contemporánea que describí al comienzo). Pero no sólo eso supone un contraste de elementos inadecuados, sino que el modo en que realizaban esas tareas tampoco parecía corresponder. El contraste con el albañil trabajando en el fondo era muy significativo. Una crítica de la obra lo relata así: “Las mujeres llevan piedras de un lado a otro o descargan arena en baldes, mientras

En una jugosa conversación con Página/30, Tellas desmenuzó el mundo de sacrificio y humillación que acaba de poner en escena, enarboló banderas anarquistas, cargó contra los artificios de la ilusión teatral y explicó por qué milita -artística y políticamente- por el desconcierto. (Nale, 2000: 36)

que el personaje varón se ocupa del encofrado metálico. Es evidente que hacen ese trabajo por primera vez: su actividad no manifiesta la belleza de movimientos que sin proponérselo muestra el operario que realiza una maniobra mecánica, aprendida con el tiempo e incorporada a su comportamiento cotidiano, con total naturalidad” (Hopkins, 2000).

En *Las personas*, se da el caso inverso: el oficio lo saben a la perfección. Lo que ellos no saben es actuar (en términos profesionales, quiero decir; ésta y otras obras con no actores problematizan justamente qué es saber actuar). Aquí sí la exposición al fracaso es máxima. No sólo son actores no profesionales, sino que son veintidós. En la puesta, se van alternando permanentemente, intercalando sus parlamentos y acciones. En algunos casos (aunque no muchos), se superponen; en otros parecen dudar por un momento sobre qué es lo que deben decir, y puede intervenir un compañero que le haga de apuntador¹¹.

Hay otro momento que representa claramente el tipo de elecciones de dirección que realiza Tellas: uno de los intérpretes, que pertenece al área de Prensa, muestra su grabador de periodista con cassette que sigue utilizando para realizar entrevistas, y con emoción cuenta que ahí tiene guardada la voz de Alfredo Alcón –muy reconocido actor argentino, recientemente fallecido y recurrentemente presente en esta puesta, ya que trabajó mucho en el Teatro San Martín–. Entonces acciona el grabador para reproducirla. En una de las funciones que presencié, se llegó a escuchar muy bien. En volumen bajo para una sala grande, pero suficiente, y el efecto de cercanía –cabe decir, de realidad– que produjo escucharla así, directamente, como el periodista la habrá escuchado al desgrabar la entrevista para hacer una nota, fue destacable. Sin embargo, en otra función, a la mención del nombre de Alcón le siguió un fuerte aplauso (los espectadores aplaudían todo el tiempo en esta obra), y entonces la voz no se escuchó. Terminaron a la vez la voz y el aplauso. Más allá de un tema de sincronización, el tema es que Tellas siempre prefiere trabajar con medios precarios de reproducción. Quiere que, en general, todo se emita desde la escena. En *Mujeres Guía* (2008/2011), por ejemplo, había una escena en la que reproducían un LP con un Wincofon. En una ocasión se desenchufó, y debieron ir las intérpretes a enchufarlo detrás de escena. Y en la reposición de la puesta (en cuya producción participé), el equipo conseguido muy ocasionalmente fallaba y había que hacerle unos ajustes. Lo cierto es que cuando llegaba esa escena, nunca se sabía cómo iba a salir. Pero en ningún caso Tellas se vio inclinada a poner el audio desde una consola. Era fundamental que se escuchara así, con esas rugosidades del sonido propias del aparato, y esa imprevisibilidad de la reproducción, lejos de ser algo a corregir para ella, era un factor a preservar.

Por todo esto propongo pensar la precariedad como una constante procedimental en el teatro de Tellas. El armado de la escena está en un equilibrio siempre débil y la construcción de sentidos se basa en contrastes, inadecuaciones, desconciertos, que impiden que el sentido se estabilice.

La irrupción de lo real

Como cierre de este recorrido, quisiera hacer una breve mención específica de algunos modos de pensar la relación con lo real que habilitan estas experiencias, para luego terminar con una

¹¹ Esto dice al respecto una crítica de la puesta:

Las personas es un documental en vivo con los trabajadores del teatro como protagonistas y, como en la vida misma, está hecha también de voces que no siempre se escuchan del todo bien, de letras que se pisan, de errores y desprolijidades. Esa no es su mejor faceta, pero es la más auténtica. ¿Y no es más fácil, acaso, querer a los desencajados? (Laube 2014)

referencia, a modo de epílogo, a lo político y el humor en el teatro de Tellas.

En principio, entiendo aquí lo real como lo extra-teatral; aquello que pertenece a ese registro de lo socio-histórico en el que nos movemos y al que entendemos cotidianamente como realidad. Hay, por supuesto, muchos enfoques posibles para abordar el tema y esta misma escueta definición podría ser problematizada en todos sus términos. Pero creo que vale para dar un acuerdo provisorio sobre el que considero el sentido principal de lo real que se pone en juego en el tipo de teatro que aquí discutimos. Respecto de esta cuestión, Tellas comenta lo siguiente al ser consultada por *Las personas*:

–¿Cambia para el espectador si lo que sucede en escena es real o no, más allá de la convención y el pacto de lectura que establece el género?

–Se produce un movimiento en el espectador que me parece muy interesante. Empieza a moverse en una zona muy extraña de creer o no creer. Entonces es él quien tiene que decidir qué es lo que está viendo: si es ficción o realidad. No me gusta que la obra sea una cosa manipulada donde la gente obedezca lo que quiere el director; prefiero que la audiencia tome sus propias decisiones (Soto 2014).

Se evidencia aquí que la posición que toma Tellas cuando elige este camino biográfico-documental no es la de *mostrar algo real* como tal, algo que sea percibido como totalmente verídico, sino la de instalarse en una zona que, por un lado, habilita esta pregunta –¿es ficción o realidad? – pero que a la vez no permite responderla. En este sentido, Lehmann, que como decía antes, señala la irrupción de lo real como una característica del teatro posdramático, sostiene que “el teatro posdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo (...), sino en la incertidumbre que plantea la *indecidibilidad* sobre si se trata de realidad o de ficción” (174). Puede decirse que la relación con lo real en estas prácticas es de naturaleza paradójica. Sobre esto, dice Carol Martin: “El teatro de lo real de hoy al mismo tiempo admite una fe positivista en la realidad empírica y subraya una crisis epistemológica en el conocimiento de la verdad” (Martin, 2013: 14)¹².

Resulta claro que algo del orden de lo real se evoca cuando se trabaja con personas que no son actores, con sus biografías, sus fotos y objetos personales, o con materiales tomados de lo extra-teatral, pasibles eventualmente de ser contrastados por quien deseara hacerlo, como notas periodísticas o textos legales. En el caso de *El precio...*, la construcción en vivo que realizaba el albañil se ubicaba claramente en ese terreno, y tuvo mucho que ver con que parte de la crítica usara el término “hiperrealista” para describir la puesta (Fontana, 2000b: 35; Sagasetta, 2002: 207¹³). Ese aspecto resulta un ejemplo mucho más fácilmente identificable que otros de esa *irrupción* de lo real en escena, como si una grieta se abriera en las paredes del teatro y dejara entrar directamente algo de la vida exterior.

Pero todos estos elementos que remiten de una u otra forma a lo real, se articulan en el marco de la puesta según la lógica y las reglas de lo teatral, generando una fusión de los distintos niveles que determina esa indecidibilidad recién mencionada. Aunque, en tanto se trate de una obra teatral, esta articulación será de algún modo inevitable, Tellas se ocupa especialmente de enfatizar el componente de teatralidad al mismo tiempo que el de realidad.

12 La traducción es mía. La cita original es: “Today’s theatre of the real both acknowledges a positivist faith in empirical reality and underscores an epistemological crisis in knowing truth” (Martin, 2013: 14).

13 Sumo un fragmento de su crítica respecto de este punto: “La función del obrero es poner en escena el ‘trozo de vida’ que pedía el naturalismo, en su expresión más absoluta. Es decir, no representada sino expuesta. Por ello el obrero sólo se va a limitar a trabajar sin interactuar, sin representar” (Sagasetta, 2002: 207).

Un efecto particular a tener en cuenta dentro de su poética –y de otras experiencias afines– es que este estilo de trabajo no sólo instala la pregunta sobre lo real en la escena, sino que promueve la pregunta por la ficción fuera de escena. Éste es el sentido detrás de esa consigna fundamental de *Biodrama*, que es buscar la teatralidad fuera del teatro. Lo Tellas escenifica es una mirada sobre el mundo desde el teatro, que invita a reflexionar sobre esas cosas del mundo pero también sobre la propia mirada y sobre todas esas circunstancias representativas que infiltran la vida cotidiana.

Vuelvo sobre Lehmann, para terminar refiriéndome a un aporte que me resulta muy productivo para alimentar la discusión sobre qué tendría de más real este tipo de teatro. Él parte de la afirmación general de que lo real está siempre presente en el teatro, por sus características enunciativas básicas. Como decía en la cita del punto anterior, es co-autor a nivel fáctico de la obra, por lo cual, podría decirse que siempre suceden cosas reales en el teatro. La clave de la cuestión es la actitud que adopta la puesta ante ellas. “Lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático”, sostiene, “no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo*” (Lehmann, ([1999] 2013): 176). Es decir que lo que harían estas puestas es desplegar distintas estrategias para señalar ciertos aspectos como más reales, y para a la vez proponer, en el mismo movimiento, un cuestionamiento sobre esa condición. Si esto es válido para todo el teatro que pueda llamarse posdramático, entiendo que lo es especialmente en el caso del llamado *teatro de lo real* que aquí nos ocupa.

Epílogo: acerca de lo político (y el humor)

Creo que he desarrollado tanto como me es posible en este marco el tema específico que me propuse abordar, referido a la precariedad en los distintos niveles del teatro documental de Vivi Tellas. En el desarrollo de esa reflexión, intenté ir pensando esa relación compleja con lo real que se da en sus obras, ofreciendo algunos ejemplos que se conectan con las referencias teóricas del último punto sobre este tema.

Sólo quisiera, antes de finalizar, detenerme en una cuestión que de algún modo fue apareciendo y que está por debajo de todo lo dicho. Se trata de la relación del teatro de Tellas con lo político.

En primer lugar, aunque supongo que ha quedado claro a lo largo del trabajo, entiendo que hablar de la precariedad es un acto político. Especialmente en los términos en los que aparece tematizada por las puestas analizadas y aún más especialmente en el contexto económico-social de la primera de ellas.

Pero también hay que decir que Tellas busca correrse de los lugares más convencionales del teatro político. Declaraciones suyas al respecto aparecieron ya aquí, y se pueden ver también en la siguiente entrevista acerca de *El precio...*:

P: ¿Podría decirse que ésta es una obra de teatro político?

R: Sí, aunque sin una línea ideológica clara: es más una observación social.

P: ¿Se emparenta con el teatro político de los años 60 y 70?

R: Subyace la misma preocupación por lo social, pero acaso quienes hacían teatro en los 60 tenían más claridad política. Creo que muchos de mi generación estamos muy confundidos. Tengo ciertos principios básicos -la justicia social, la no discriminación- pero no sé qué camino hay que tomar hacia ellos. (P&R, 2000:12)

En principio, su respuesta es sí. Sí considera *El precio...* como una obra de teatro político

(aunque la idea de *observación social* –interesante para trasladar a su proyecto biodramático– sea una definición más ajustada). Ese supuesto desinterés suyo por la política que citábamos al comienzo, evidentemente aludía más a una sensación sobre los canales de acción establecidos y sobre lo vinculado a los ámbitos más partidarios e institucionales, totalmente desacreditados en aquel momento. Ella refiere aquí algo de su confusión y desconocimiento respecto de los caminos a seguir, pero es claro que hay una inquietud política que la impulsa.

Y aunque no tenga un camino definido en mente, sí podemos pensar que tiene un referente teórico-teatral en este tema, que es Bertolt Brecht. Menciones a él aparecen tanto respecto de *El precio...* como de *Las personas*.

En el primer caso, comenta lo siguiente:

Quería incorporar algo político, un texto de Brecht, por ejemplo, pero probé con las historias del señor K. y todo sonaba muy pesado. Así que al final armamos una obrita dentro de la obra; se llama “Pan, Mano, Moneda”, y plantea en un tono primitivo, entre ingenuo y romántico, la “verdad” del trabajo: ¿de quién es el producto de lo que uno hace? ¿A quién le pertenece? Son el Pan, la Moneda y la Mano que dialogan juntos y se enfrentan en una especie de teatro rupestre, casi mágico. Podría ser una forma de teatro popular, sí: un teatro anarquista, basado en una especie de necesidad absoluta de decir algo (en Nale, 2000: 39).

Esta escena es representativa de lo que entiendo como el espíritu político de teatro de Tellas: tematiza algo del orden del conflicto social (aquí, de un modo más directo que en otros casos), pero desde el desconcierto, desde lo inadecuado, y sobre todo, con una carga de humor. La escena contrasta con el resto. Los actores aparecen con unos rudimentarios disfraces hechos con un gran cartón sobre el que está dibujado cada uno de los elementos. Cito uno de los parlamentos como para dar cuenta de su tono: “Pan: Yo ya tengo dueño. Soy de la Mano. Ella me hizo lo que soy, y no la voy a abandonar” (Tellas, 2000:12).



Producción fotográfica – Foto: Dino Bruzzone

En *Las personas*, Brecht también aparece como referente. En este caso, es mencionado en el texto de Tellas que presenta la obra en el programa de mano y otros paratextos: “Esta obra está

tan distanciada que son los mismos trabajadores quienes toman el escenario (algo así diría Brecht)”, afirma.

Podríamos decir que en las obras de Tellas no hay una alusión directa a lo brechtiano desde los procedimientos constructivos de sus obras. Sin embargo, su aparición constante como referencia es significativa y, si se lo piensa en detalle, pueden encontrarse muchas más similitudes procedimentales de las que en principio son evidentes.

Volviendo al tema general de lo político, esta dimensión está presente en *Las personas* más o menos explícitamente en esa secuencia inicial en la que se muestran las imágenes de la Presidenta haciendo entrega del documento a la pareja de mujeres. El actual jefe de gobierno de la Ciudad es la figura principal de la oposición al gobierno nacional, y podemos suponer que no esperaba escuchar a Cristina en los festejos por el aniversario de una institución oficial administrada actualmente por su gestión.

Pero hay otra escena que me parece más ilustrativa de la tónica política de la obra. También bastante al comienzo, durante la escena de los acomodadores, uno de ellos cuenta que en un momento les quisieron cambiar el uniforme por uno color azul eléctrico que no les gustaba para nada. Lo muestran y el público ríe. Entonces relatan que se organizaron y, mediante su representante sindical, le hicieron llegar a la dirección una carta de queja. Otra acomodadora la lee. El argumento principal es que los nuevos trajes no los favorecen y se ponen firmes en que no los van a usar. Finalmente, la dirección dio marcha atrás con el cambio y nunca los usaron. El público aplaude celebratoriamente y se advierte la satisfacción en la cara de los intérpretes. Éste es uno de los tantos momentos muy emotivos de la puesta. Cabe señalar que esa emotividad no está especialmente reforzada en la puesta, pero sin embargo está muy presente, ya que se establece una comunión particular entre los intérpretes y los espectadores, que claramente no se daría igual si ellos fueran actores profesionales. Hay algo singular en el tipo de experiencia que posibilita el que haya una paridad mayor entre las personas a ambos lados de la escena.



Las personas – Teatro San Martín – Foto: Carlos Furman / CTBA

En esta escena, el humor muestra su potencia. La anécdota incluye un contenido sindical, pero a la vez el objeto de la reivindicación parece no corresponder. Una vez más hay algo que no cierra,

algo que contrasta, y una vez más, de este choque surge un efecto humorístico y un espacio fértil para la reflexión. Creo que es aquí donde opera el distanciamiento, y donde, en este sentido, puede percibirse la herencia brechtiana en el teatro de Tellas.

El distanciamiento es, justamente, un puente hacia los planteos de Jacques Rancière respecto de la política. Quisiera referirme muy brevemente, ya para terminar, a la perspectiva de este autor porque creo que ofrece un buen punto de acercamiento para entender lo político en los biodramas (aun en aquellos en los cuales su presencia es mucho más sutil).

En sus *Diez tesis sobre la política* (2001), Rancière define varios de los conceptos centrales de su pensamiento acerca de lo político. Allí sostiene que la vida de la comunidad está regulada por un determinado *reparto de lo sensible*, que implica una división de roles y sentidos que define quienes pueden *tomar parte* en el gobierno del común y circunscribe el campo de lo visible y lo decible en un sistema dado. A esto le da el nombre de *policía*, y lo contrapone a la política, con la que denomina a toda intervención que cuestiona ese reparto de roles y sentidos, dirigiendo la atención hacia los *no contados* del sistema: “La esencia de la política es el disenso. Disenso no es la confrontación entre intereses u opiniones. Es la manifestación de una distancia de lo sensible respecto de sí mismo. La política hace visible lo que no tenía razón para ser visto, aloja un mundo dentro de otro” (2001: 24)¹⁴. Entiendo que hay un vínculo cercano entre este planteo de generar la otredad de algo respecto de sí mismo y el distanciamiento –o extrañamiento– que proponía Brecht.

Una práctica artística puede confrontarnos con algo del mundo, que de pronto se vuelve extraño y revela que hay allí otra cosa. Y puede abrir con lo que muestra el debate sobre aquellos que están invisibilizados. En *Las personas*, esto es literal. Tellas sube a escena a los que siempre están detrás de ella. Es una afirmación política al interior del campo teatral, pero que tiene múltiples proyecciones. En *El precio...*, la exploración de lo laboral incluía la deconstrucción de sus experiencias cotidianas, de sus precariedades, de sus marginados, y al hacerlo hacía una intervención sobre lo visible y lo decible en su contexto.

Pero esto puede pensarse también en las obras mucho menos explícitas. *Biodrama* en general propone una mirada sobre la vida de las personas que se ofrece como escenario para que nos confrontemos con todo lo que tenemos en común y todo lo que nos diferencia, deconstruyendo la experiencia humana, acercándonos y distanciándonos a la vez de esas imágenes que en un tiempo ajenas y nuestras. Esta práctica desnaturalizadora, disensual, respecto de nuestra experiencia cotidiana en el mundo, llevada adelante desde una poética de exaltación de la teatralidad y con una alta cuota de humor es la clave, a mi entender, de la acción política del teatro de Vivi Tellas.

Bibliografía

Cornago, Óscar (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativa en literatura*,

¹⁴ La traducción es mía. La cita original es: “The essence of politics is dissensus. Dissensus is not the confrontation between interests or opinions. It is the manifestation of a distance of the sensible from itself. Politics makes visible that which had no reason to be seen, it lodges one world into another” (Rancière, 2001: 24)

teatro, cine y televisión. Madrid: Vervuert/Iberoamericana

(2004) “Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso”, en *Gestos*. Universidad de California/Irvine, Año 19, Nro. 38, noviembre, pp.13-34

Cruz, Alejandro (2000) “El trabajo, en una puesta desapareja”, en *La Nación*. 3 nov. s.4.p.2

Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel

Espinosa, Patricia (2000) “El mundo del trabajo en obra inteligente y sin moralejas”, en *Ámbito financiero*. 25 oct. p.3

Fontana, Juan Carlos (2000a) “En zonas de probable riesgo”, en *La Prensa*. 7 oct. p. 33

(2000b) “El trabajo ya no parece dignificar”, en *La Prensa*, 25 oct. p.35

Forster, Milena (2014) “Las personas”, en *Farsa Mag*. 7 oct. Disponible en: <http://farsamag.com.ar/las-personas/>. Consultado el 22 de febrero de 2015

Freire, Susana (2000) “Teatro con idea de documental”, en *La Nación*. 12 oct. s.4. p.7

Groch, Ana (2000) “Ganarás el pan...”, en *Vea Más*. Año XI, Nro. 445, 17-23 nov. p.10

Hopkins, Cecilia (2000) “¿Quién dijo que el trabajo es salud?”, en *Página 12*, 19 oct. p. 31

Laube, Natalia (2014) “Salir al ruedo”, en *Las 12*, suplemento del diario *Página 12*. 1 ago. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9032-2014-08-02.html>. Consultado el 22 de febrero de 2015.

Lehmann, Hans-Thies ([1999] 2013) *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato

Martin, Carol (2013) *Theatre of the Real*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan

Mauregui, Luis (2014) “Las Personas, teatro tomado”, en *Prensa obrera*. Nro. 1334. 2 oct. p.14 Disponible también en: <http://www.po.org.ar/noticia/las-personas-teatro-tomado>

Nale, Sofía (2000) “El sudor de la frente” [Entrevista con Vivi Tellas], en *Página/30*. Octubre. pp. 36-40

“P&R – Me matan si no trabajo” (2000), en *Cultura y Nación*, suplemento del diario *Clarín*, 29 oct. p.12

Paget, Derek ([2009] 2011) “The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance”, en Alison Forsyth and Chris Megson (eds.) ([2009] 2011) *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan

Pauls, Alan [2010] “Kidnapping reality. Una entrevista con Vivi Tellas por Alan Pauls”, en www.archivotellas.com.ar. También en Pauls, Alan, “Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas”, en Carol Martin (2010) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan

Ramos, Laura (2000) “Manos a la obra”, en *3 puntos*. Año 4, Nro.163. 17 ago. pp.63-65

Rancière, Jacques (2001) “Ten Thesis on Politics”, en *Theory and Event*, 5:3, Johns Hopkins University Press

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 22da. Edición. www.rae.es

Rico, Esteban (2014) “Las Personas”, en *Sentido G*. 30 sep. Disponible en: <http://www.sentidog.com/lat/2014/09/teatro-las-personas.html>. Consultado el 22 de febrero de 2015.

Sagaseta, Julia Elena (2002) “Experimentando el realismo (a propósito de propuestas escénicas)”, en Osvaldo Pelletieri (ed.) *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna/FFyL, UBA

Soto, Ivanna (2014) “Lo cotidiano en cada escena” [Entrevista con Vivi Tellas], en *Revista Ñ*, suplemento cultural del diario *Clarín*. Disponible en: http://www.clarin.com/rn/escenarios/ViviTellascotidianoescenaLaspersonas_0_1186081481.html. Consultado el 22 de febrero de 2015.

Tellas, Vivi (s/f) “Investigación” (secciones Intimidad y Conexiones/*El precio de un brazo derecho*), en www.archivotellas.com.ar

(2000) *El precio de un brazo derecho* [inédito]

(2012) *Entrevista personal*. 6 mar [Grabada]

Trastoy, Beatriz (2006) “El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea”, en *Orbis Tertius*, UNLP, Vol. 11, Nro. 12. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>

Werth, Brenda (2013) “Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, septiembre-diciembre, p. 789-804. www.seer.ufrgs.br/presenca