La ficción como documento de lo real. Derivas del nuevo teatro documental en la escena uruguaya contemporánea

Natalia Burgueño (FArtes, Udelar) y **Florencia Dansilio** (FHCE, Udelar)

RESUMEN

A través del análisis de tres obras teatrales uruguayas contemporáneas (*Naturaleza Trans* de Marianela Morena, *Cheta* de Florencia Caballero y *El Desmontaje* de Jimena Márquez) este artículo propone indagar acerca de las formas que el nuevo teatro documental adquiere en la escena uruguaya actual. Para esto se problematiza el uso de lo documental y lo testimonial en las estrategias dramatúrgicas y escénicas de cada una de estas piezas, bajo la hipótesis de que estas estrategias dan lugar a un teatro dónde la ficción se vuelve un documento en sí mismo que, lejos de ser probatorio de algo, abre preguntas y problematiza formas de percepción y organización social que normalizan desigualdades.

PALABRAS CLAVE:

nuevo teatro documental, biodrama, autoficción, Uruguay

ABSTRACT

Through the analysis of three contemporary Uruguayan plays (*Naturaleza Trans* by Marianela Morena, *Cheta* by Florencia Caballero, and *El Desmontaje* by Jimena Márquez), this article proposes to investigate the forms that new documentary theater takes on the current Uruguayan theatrical scene. With this purpose, the use of documentary and testimonial elements in the dramaturgical and stage strategies of each of these plays is problematized, based on the hypothesis that these strategies give rise to a theater where fiction becomes a document in itself in a way thar, far from being evidence or proof of something, open questions and problematizes forms of perception and social organization that normalize inequalities.

KEYWORDS

new documentary theatre, biodrama, autofiction, Uruguay

Introducción

En el teatro contemporáneo, desde el inicio de los 2000 a la actualidad, es posible constatar un giro hacia “lo real” a través de una fuerte presencia de espectáculos que ya sea en la escena o en los procesos creativos, establecen lazos directos y explícitos con diferentes aspectos del mundo social que intentan comprender, interpretar o interpelar (Caillet et al., 2017; Neveux, 2019; Poirson, 2014; Ryngaert et al., 2012). Estas ficciones, atravesadas por datos provenientes de la realidad, configuran una tendencia importante en el circuito del teatro contemporáneo, tanto en la escena europea (Doyon, 2014; Hamid-Kim, 2013; Sánchez, 2007) como en la latinoamericana (Bravo Rozas, 2016; Freire, 2007). En este “teatro de lo real” (Merani et al., 2017), tanto los múltiples dispositivos escénicos utilizados como las diferentes metodologías de creación, suelen tener en común un mismo movimiento hacia fuentes y datos “brutos” provenientes del mundo social que abordan. Eventos históricos o hechos de actualidad son punto de partida de la trama teatral; documentos públicos o archivos personales se vuelven soportes de la actuación; testimonios o entrevistas son convertidos en textos para la escena; actores/actrices profesionales y amateurs interpretan su propia historia a medio camino entre la ficción y la performance. Si bien puede pensarse como una actualización del teatro documental, este “nuevo teatro documental” se aleja de la objetividad del teatro documental del siglo XX (revelar en la escena la verdad), apoyándose en las verdades subjetivas, múltiples y contradictorias de quienes escriben o prestan testimonio en la ficción. La experiencia personal, las historias íntimas, la memoria individual, adquieren así estatuto de documento y su veracidad parece radicar solamente, o casi, en la posibilidad de ser enunciadas en escena.

En el Cono Sur, esta vuelta a lo real en la escena es indisociable de ciertos cambios paradigmáticos que se operaron durante los procesos de redemocratización (Dansilio, 2019; 2020; Dubatti, 2006), dónde el teatro se alejó no sólo del repertorio y sus cánones, sino también del teatro político de tesis, afirmando el poder enunciador del actor-actriz (Dansilio, 2022) y las múltiples formas de dramaturgia desde la escena y de construcción de sentido poético (Pessolano, 2019). Así, afirmando la cualidad de sujeto (actoral y social a la vez), la voz y el cuerpo singular del actor·actriz se vuelven mediadores privilegiados para documentar una realidad, e incluso, pueden oficiar de documentos en sí de dicha realidad (Cobello, 2016). Este desplazamiento en la construcción de la ficción acompaña un giro epistémico de carácter filosófico que interpela las formas de enunciación y la pretensión de unicidad de ciertos relatos estructurantes (sean estos científicos, históricos, políticos). En Argentina, por ejemplo, las formas en qué las diferentes derivas del biodrama (Brownell, 2019) han logrado re-escribir la memoria del pasado reciente en plural, es una de las evidencias del alcance artístico y político de esta vuelta a lo real en el teatro contemporáneo. En Uruguay, la influencia del biodrama argentino es ineludible, y junto a las diferentes formas de auto-ficción, se ha expandido en las prácticas y las estéticas de las nuevas generaciones de artistas escénicos/as. En este artículo, el objetivo es analizar la presencia de estas nuevas formas del teatro documental en la escena Montevideana actual, a partir de tres obras teatrales recientes: *Naturaleza Trans* de Marianella Morena (2020), *Cheta* de Florencia Caballero (2018) y *El Desmontaje*de Jimena Márquez (2021). Partimos de la hipótesis de que las tres se basan en un lazo explícito con una realidad, pero que el tratamiento de los mismos termina desdibujando su carácter verídico, siendo la ficción producida a partir de ellos que se vuelve documento (de una época, de una condición, de una situación de desigualdad).

1. El biodrama y la autoficción en la escena uruguaya contemporánea

A partir de los 2000 empiezan a desarrollarse en Argentina, en consonancia con la escena internacional, prácticas artísticas que buscan acercarse a lo real desde la centralidad del testimonio, ya sea desde la utilización de material documental como de la inclusión de elementos extra-teatrales que irrumpen la escena desafiando los límites entre ficción y realidad (Brownell, 2019, Cobello 2015-2016). Estas prácticas ponen en cuestión las fronteras teatrales, en lo que Dubatti (2016) llama de un “teatro liminal”, problematizando lo que entendemos por realidad. En ese sentido, Brownell (2019) propone que lo que presentan en común esta diversidad de prácticas documentales contemporáneas es que, a diferencia del modelo canónico, no buscan informar sino interrogar: es un teatro en el cual “se investiga y se reflexiona sobre algún aspecto de la realidad a partir de una utilización crítica y muchas veces lúdica del material documental” (2019: 191). Es a través de esta indagación que estas prácticas interpelan no sólo las formas de producción de ficción, sino también las formas en las que nos acercamos y validamos lo que entendemos por realidad.

El biodrama se presenta así dentro de lo que se conoce como teatro de lo real, como una práctica teatral específica, asociada a la figura de Vivi Tellas en la cual se busca “promover la exploración de una biografía como material escénico, con atención especial a las vidas de nuestros contemporáneos” (Brownell, 2019, p. 400). Esta definición considera como puntapié inicial del biodrama, no sólo algunos trabajos que Vivi Tellas venía desarrollando como directora teatral, sino también su propuesta curatorial denominada Ciclo Biodrama. Sobre la vida de las personas llevada a cabo durante su dirección el Teatro Sarmiento entre 2002 y 2008. Este ciclo es crucial en la actualización del teatro documental, contando con trabajos de varios referentes de la escena documental (Vivi Tellas, Stefan Kaegi, Beatriz Catani, Lola Arias), y afirmando en varios de ellos la presencia de actores-actrices no profesionales en escena.

Este fenómeno de un retorno del teatro documental orientado hacia un trabajo con lo testimonial y/o con la intervención material y/o simbólica de los documentos en el teatro del Cono Sur, actualiza en cierta forma su politicidad. Según Barría e Insuza (2019), en el teatro chileno que emerge a partir del 2006 en paralelo a lo que se llamó “la revolución pingüina”, las nuevas formas de revisitar la historia a través de la escena documental contemporánea están asociadas a otras formas de politicidad en el teatro en lo que denominan como “aparato performativo”, formas en las cuales lo político aparece vinculado a una ruptura con las formas de percepción normalizadas (2019: 94-95), así como a la inclusión de otrxs sujetos y modos de representación “no ya del otro sino con el otro” (2019: 282).

Uruguay no es ajeno a este circuito de artistas contemporáneos de la región que proponen nuevas prácticas documentales y nuevas formas de lo político en escena. En relación a las memorias dictatoriales y como parte de la aparición de nuevas voces y cuerpos en las construcciones sobre el pasado dictatorial y sus consecuencias en el presente, los trabajos por ejemplo de la coreógrafa Tamara Cubas (*Actos de amor*estrenada en el 2010) y de Marianella Morena, y (*Antígona Oriental*estrenada en 2012), proponen nuevos abordajes escénicos en las construcciones de memoria a través de lo testimonial, de la inclusión de personas no profesionales escena y de la utilización de referencias propias de las disciplinas, danza y teatro respectivamente. Esta forma de crear a partir de lo que ya existe está asociada con el concepto de “posproducción” que propone Bourriaud (2002) en el cual el trabajo del artista consiste en crear dispositivos, en estos casos escénicos, en los cuales elementos pre-existentes se reorganizan, dando lugar a la creación de nuevos sentidos, visibilizando nuevas figuras, en estos dos casos, respecto al pasado dictatorial. Estas formas de revisitar la historia a través de nuevas prácticas escénicas en torno a las memorias dictatoriales parecen abrir espacio a la investigación de nuevas estrategias documentales en la escena contemporánea de la región, no sólo como forma de cuestionar relatos históricos hegemónicos sobre el pasado sino también como forma de problematizar los modos de organización social.

En la escena uruguaya, el teatro documental aparece, por un lado, a través de las reapropiaciones locales de las formas biodramáticas (los Festivales Internacionales y de la formación de las nuevas generaciones de artistas uruguayos en Buenos Aires juegan un rol fundamental a esta circulación), y, por otro lado, de la influencia de los mecanismos de la autoficción que tiene como referencia el trabajo de Sergio Blanco. Blanco, a través de sus múltiples talleres, charlas y espectáculos, se vuelve un referente ineludible de nuevas generaciones de dramaturgos y directores teatrales, marcando una tendencia importante en las producciones teatrales uruguayas. La autoficción de Blanco aborda el documento de forma inversa al biodrama, dónde la dramaturgia es producto de “un juego ambiguo, difuso y equívoco” entre la historia personal y la construcción ficcional (Blanco, 2018). En este sentido Blanco (2018) propone un teatro a partir de una búsqueda sobre un yo mismo que es siempre un otro, buscando estrategias de infidelidad y deslocalización del material autobiográfico que da lugar a una escritura ficcional.

En este artículo analizaremos tres obras teatrales estrenadas en la escena uruguaya en los últimos años con el objetivo de identificar las formas que adquiere el nuevo teatro documental en Uruguay a partir de la reapropiación y combinación de estas tendencias observadas en el circuito regional. En efecto, las tres piezas que analizamos a continuación, *Naturaleza Trans* de Marianella Morena (2020), *Cheta* de Florencia Caballero (2018) y *El Desmontaje*de Jimena Márquez (2021) ponen en juego estrategias testimoniales, auto-ficcionales y una combinación de ambas respectivamente. El análisis de cada una de ella pretende identificar qué se documenta y cómo, bajo la hipótesis de que estas estrategias dan lugar a un teatro documental que ya no parte del documento, sino que es en sí mismo un documento escénico que, lejos de ser probatorio de algo, abre preguntas y problematiza formas normalizadas de percepción y condiciones de vida de personas contemporáneas.

2. Lxs otrxs en escena: el biodrama como documento de yo silenciado

“Bueno bichas, semo nós las protagonistas y es nuestra vida lo que vamos a contar”

Nicole Casaravilla [1]

Naturaleza Trans es una obra cuya dirección y dramaturgia está a cargo de la directora uruguaya Marianella Morena (1968). La misma pone en escena a tres mujeres trans provenientes del departamento de Rivera, una zona fronteriza entre Uruguay y Brasil, quiénes relatan diferentes episodios de sus vidas ligados a su condición sexo-genérica, así como diferentes situaciones de violencia de las que fueron víctimas a lo largo de sus trayectorias de vida. La obra, que se presenta en prensa como “una obra de teatro documental” [2], problematiza por un lado la cuestión de género, y por el otro, las consecuencias de la desigualdad social de un sector de la población estructuralmente marginalizado, utilizando una serie de dispositivos provenientes del biodrama: los relatos que se desarrollan en la escena son verídicos y quiénes los enuncian, sus protagonistas. De hecho, en el dossier de prensa de la obra, las actrices/performers aparecen en la ficha técnica bajo el rótulo de “testimonios en escena”, ya que Alisson Sánchez, Nicole Casaravilla y Victoria Pereira, cuentan episodios de sus propias vidas, editados, organizados y puestos en la escena por Morena.

Al entrar a la sala, el equipo de la obra prepara una comida de olla para compartir con el público. Se trata de un guiso, plato asociado al mundo rural y a las clases populares en Uruguay. Luego de este preámbulo de carácter performático, que alude conceptualmente a la tendencias asociadas a la “estética relacional” (Bourriaud, 1998), el público es invitado a entrar al dispositivo escénico, franqueando para ello una serie de fronteras : primero, líneas demarcatorias del espacio escénico construidas con fragmentos de los relatos de las performers; segundo, una estructura metálica similar a los alambrados de los gallineros campestres que enmarca el espacio dónde se va a desarrollar la acción. Gallinas, fardos, olor a guiso y música de frontera, son el escenario en el qué Alisson, Nicole y Victoria, mirando de frente al público, cuentan sus vidas y sus vicisitudes. A Alisson la echaron de su casa, Nicole se prostituye, Victoria decide feminizar su voz; el campo, la calle, la cárcel; la discriminación y la violencia, pero también el baile, la amistad y el abrazo de una madre, son algunas de las imágenes de la vida de las performers que Morena decide hilvanar a lo largo de la pieza teatral. Las tres protagonistas son, en efecto, “testimonios en escena”, como las anuncia el programa de la obra: sus cuerpos y sus voces son el testimonio de lo vivido y de su condición social, de la experiencia de una marginalidad interseccional y también de las pocas posibilidades de enunciación de ese yo silenciado. Lo que las une es su condición “trans”, elemento que es privilegiado por Morena en la narrativa de la obra: lo trans como identidad sexogenérica y lo trans también como metáfora de la transgresión de fronteras entre la realidad y la ficción.

El uso del biodrama en el nuevo teatro documental plantea algunas preguntas que esta obra actualiza: ¿Por qué escribir a partir de la vida de otros? ¿A quién pertenece la voz enunciada en la escena? ¿De qué y ante quién son testimonio las performers? Si bien el biodrama no es la herramienta de trabajo privilegiada del trabajo de Marianella Morena, no es la primera vez que recurre a él (Dansilio, 2020; Saura-Clares, 2022). Dos antecedentes fundamentales en su trayectoria la vinculan a este dispositivo. El primero es *Antígona oriental* (2012), dónde bajo la dirección del alemán Volker Lösch, Morena escribe la trama de una versión de Antígona a partir de relatos de mujeres ex-presas políticas de la dictadura militar uruguaya, que conformarán a su vez el coro en escena de una reescritura contemporánea y nacional de la tragedia griega. El segundo es *Bicentenaria* (2017), performance que se realizó en el marco del Festival Sala de Parto en Perú, dónde más de 200 personas problematizan el rol de la mujer en la historia peruana, en una performance en el Parque Próceres de la Independencia de Lima. Según Morena, el material biográfico (o “la fuerza testimonial cruda y descarnada”) es fundamental en cierta búsqueda de la “verdad” y la “honestidad” en escena:

> *“Lo documental/testimonial/biográfico lo he transitado desde muchos lugares, puntos de vista y materialidades (...) No es algo espontáneo que sucede ahora porque es tendencia, es la evolución del diálogo, en la obsesiva búsqueda de la verdad y la honestidad. La fuerza testimonial cruda y descarnada ofrece una verdad nueva, que nos desajusta, incómoda e interpela. La escena es un removedor constante de lo político con el tractor emocional como viento de vela. Por eso, cuando sucede lo real no importa ya en qué área se encuentra, porque ya no se puede hablar más de géneros puros.” [3]*

Además de las obras mencionadas, el recurso al documento y al testimonio en la obra reciente de Morena constituye una estrategia para interpelar la realidad social y política, algo que la artista uruguaya insiste en destacar de su trabajo creativo. Ejemplos de esto han sido, por ejemplo, la polémica *Muñecas de piel* (2021), obra que parte del asesinato de una joven vinculada a una gran red de prostitución infantil cuyo caso judicial se dio a conocer bajo el nombre de “Operación Océano”, o bien, su reciente*Metas furiosa* (2024), producción del Teatro Nacional de Helsinki, dónde problematiza el impacto de la planta de celulosa finlandesa en un departamento uruguayo a través de la historia de una trabajadora sexual. Sin embargo, si bien en estos trabajos la interpretación corre por cuenta de actores profesionales, la especificidad de *Naturaleza Trans*radica en que apela a actrices no profesionales donde sus cuerpos en escena son al mismo tiempo testimonio y documento de la historia que relatan. De esta forma, los procedimientos asociados a la mimodrama permiten en cierta forma dar voz a un yo que se encuentra silenciado en otras esferas del mundo social. A través de la valorización del relato de lo íntimo y la consideración de la historia individual como parte de una historia colectiva, el recurso de la biografía habilita en *Naturaleza Trans*espacios de reconocimiento de identidades marginalizadas. Sin embargo, estos cuerpos y voces no ofician tanto como enunciaciones del “sujeto subalterno” (Spivak, 1998), sino que funcionan como documento de una realidad que el artista mediador y los espectadores quieren conocer, interpelar, cuestionar.

Esto nos conduce a nuevas preguntas: ¿de qué y cómo es “documento” el testimonio de las tres performers en el dispositivo biodramático de *Naturaleza Trans*? Para intentar responder analizaremos por un lado algunos elementos del proceso creativo y, por otro lado, cuestionamos el lugar del cuerpo y de la voz de las protagonistas en lo que se enuncia en la escena. Un elemento que caracteriza al nuevo teatro documental es su hibridación y articulación con otras disciplinas artísticas. Siguiendo en cierta forma el borramiento progresivo de fronteras y el interés por lo inter o lo transdisciplinar que propone cambio de paradigma del arte contemporáneo (Heinich, 2014), el teatro en la actualidad también se interesa por establecer puentes con otros lenguajes, incorporando características de la performance, del arte sonoro, de la instalación visual cómo pilares fundamentales de la puesta en escena y de la propia dramaturgia. En este sentido, el proceso de creación de Naturaleza Trans se encuentra en estrecha relación con las formas y los procedimientos de las artes performáticas: tanto en su lógica de producción como en las formas de creación privilegiadas. A instancias del interés de la coreógrafa Tamara Cubas de trabajar con poblaciones vulnerables de la ciudad de Rivera, cómo forma de mediación entre su proyecto Campo Abierto (residencia artística ubicada en dicho departamento) y el contexto social, surgió el proyecto de una obra de teatro documental, convocando por un lado a dos colectivos de mujeres trans de la ciudad de Rivera y, a la directora y dramaturga, Marianella Morena. La obra fue entonces producto de estas instancias de residencia y de convivencia, antes de ser estrenada en el Festival Internacional de Buenos Aires y luego en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís en Montevideo. “Armé un proyecto sobre la frontera de representación, pensé en todo lo que tiene que ver con la frontera del cuerpo: la biológica, la territorial, la legal-jurídica, el ser mujer-hombre, la ficción y representación” dice Morena, invitada a disertar sobre su trabajo documental en el congreso de la International Society for The Performing Arts en Nueva York [4]. En este sentido, las formas de creación a partir de las convivencias que habilita la modalidad de residencia, permiten generar un espacio denso de intercambio dónde se ponen de manifiesto elementos de la vida personal e íntima de las participantes.

En la línea de Vivi Tellas y de Lola Arias, referentes del biodrama en el Cono Sur, pero también del trabajo del suizo Milo Rau, Morena orquesta la narrativa y utiliza los procedimientos escénicos propios de su lenguaje teatral para darle espacio a la historia real y lugar a las voces de las performers en la escena. El carácter documental opera así a través del entrelazamiento de tres dimensiones: ellas brindan testimonio de una realidad que sucede fuera de escena (dimensión social), a través de lo que sucedió en las vidas personales de las performers (dimensión íntima), siendo ese “real” que emerge en la representación, esa “verdad nueva” cómo dice la directora, un producto de la relación que se establece entre las actrices y el ojo del espectador en el momento único y efímero de la representación (dimensión ficcional). Si bien el carácter documental se encuentra sustentado en datos brutos de la realidad (sintetizados en el cuerpo y las voces de las performers), el documento está mediado por la construcción de una pieza ficcional producto del criterio y de la sensibilidad de la artista. En este sentido la ficción se ampara de lo real, pero este real es al mismo tiempo una versión, una nueva verdad, parcial y subjetiva, que empieza y que termina con la obra.

3. La intimidad de la historia personal para ficcionalizar un trauma colectivo

> “Yo, como ustedes, sigo pudiendo elegir. Sigo pudiendo pagar mis sueños.
> ¿Los demás? Los demás son el daño colateral de nuestro mundo nuevo.”
>
> Caballero [5]

Cheta es una pieza teatral estrenada en 2018 en Tractatus, una sala teatral alternativa de Montevideo. Esta segunda pieza teatral fue escrita y dirigida por Florencia Caballero (1985) en el marco de su formación, a través de talleres, becas y residencias, como dramaturga y directora teatral. Dicha formación complementa su formación principal como actriz, egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, formación que comparte con muchos de los integrantes de los elencos y equipos artísticos de las piezas que dirige y escribe. Florencia Caballero reconoce a Cheta como un hito en el recorrido por su profesionalización como directora y dramaturga. Es factible considerar que esto tiene que ver con su posterior reconocimiento en el medio como directora y dramaturga, pero nos interesa pensar cómo el carácter autobiográfico de esta pieza pone en evidencia un interés particular de Florencia Caballero por combinar lo autobiográfico con lo contextual en un teatro que, si bien presenta aspectos documentales y testimoniales, propone también el desarrollo de historias y situaciones ficcionales. Esta impronta resulta recurrente en sus posteriores creaciones en las cuales aparecen siempre referencias autobiográficas y metateatrales.

Esta pieza propone una historia ficcional creada a partir de referencias autobiográficas de Florencia Caballero en diálogo con las del elenco. Se combinan así aspectos de la autoficción con un teatro situado en un contexto y momento específico: un barrio montevideano pobre durante la crisis del 2002. Esto es abordado desde la perspectiva adolescente, momento de la vida en el cual se pierde la inocencia, se asumen y se toma conciencia de las diferencias en las posibilidades y las restricciones que cada uno tiene para desarrollar su vida adulta. La historia se centra en el vínculo amistoso y amoroso entre tres adolescentes, de entre 17 y 18 años, quienes, en ausencia de los padres, realizan acciones que marcarán su futuro. Victoria se presenta como testigo y protagonista de cómo las desigualdades sociales crean abismos entre las posibilidades de vida que se le presentan a cada uno de estos tres adolescentes. Desigualdades que además se ven acrecentadas en un momento de crisis socio-económica del país en el cual el crimen organizado y el narcotráfico comienza a invadir los barrios pobres. Estas desigualdades afectan no sólo las distintas posibilidades de acceso a la educación y a los bienes materiales de estos tres adolescentes, sino también aspectos relacionados con la reproducción y principalmente, con la posibilidad (o la imposibilidad) de tomar decisiones en relación a la vida adulta que se inicia.

El dispositivo escénico de la pieza consiste en la representación de una historia ficcional entre tres adolescentes intersectada por escenas o momentos más próximos al teatro documental y a lo testimonial. La pieza se estructura en tres actos, un prólogo y un epílogo, a lo largo de los cuales se desarrolla una historia del vínculo entre Victoria, Fernando y Elvis, en un momento clave de entrada a su vida adulta en el cual se exponen y exacerban las diferencias socio-económicas de sus familias y cómo éstas condicionan su poder de decisión respecto a su futuro. Los padres de Victoria, ocupados en sus trabajos y militancias, aparecen en la voz del contestador, dejándole indicaciones y hablando de una casa nueva a la que se van a mudar. Los padres de Fernando se fueron a España y como no les alcanzó el dinero para su pasaje, lo dejaron al cuidado de sus abuelos, de Elvis sólo escuchamos hablar de su abuela y de su madre de la cual parece estar alejado siendo su único vínculo, su hermano menor, Dylan, quien representa a las infancias, al pasado inocente y familiar al cual Elvis ya no puede volver. La anécdota que atraviesa esta historia está vinculada a los noviazgos y los vínculos sexo-afectivos entre los tres adolescentes, entre medio de la compra ilícita de una guitarra que culmina con Elvis preso, condenado a cuatro años de cárcel y con Fernando que finalmente se va a vivir con sus padres a España. Victoria queda embarazada, un embarazo que no es de uno “Ni de ni de otro”, “embarazada de la miseria que sobrevuela” y a la cual se declara inmune (Caballero, p. 42). Victoria se realiza un aborto en solitario, sin que nadie lo sepa, en un 2002 en el que,

acorde lo específica la pieza, aún faltarían diez años para que se legalizara el aborto en Uruguay (p.43).

El futuro de Victoria se presenta, así como parte de su decisión. Victoria, “la cheta”, la que va al colegio privado, la de padres militantes, la que se muda, la que ve todo, la que partir de entonces, tiene que cargar con el peso de decidir en soledad y con conciencia del privilegio que, paradójicamente, esa carga conlleva. En un pasaje de la obra, Victoria, dirigiéndose al público, dice:

> *Hijos porque nunca tuvieron nada y es lo único que van a poder tener. Hijos para tener estatus. Hijos para poder mandar a alguien. Hijos para tener algo. Hijos para tener un hombre. Hijos para no necesitar más a ese hombre. Otro hombre, otro hijo y otro y otro. Un ejército de niños con los mocos colgando comiendo papas fritas de la bolsa chica.*
>
> *Ellas tienen hijos para poder ser dueñas de su propio universo de miseria. Y mi miseria es saberlo. Y poder resolverlo. Es poder elegir. Mi miseria es saber que no importa cuántas veces la varita diga positivo, esos no van a ser mis hijos. Esos solo van a ser errores que siempre voy a poder corregir.*
>
> *(Caballero, p.43)*

Este final intersecta las diferencias socioeconómicas con cuestiones de género y da cuenta de la adolescencia como un momento solitario, de ruptura, de toma de conciencia del lugar que cada una ocupa en la sociedad en la cual vive. En el epílogo, es la autora quien habla en primera persona y en presente dando cuenta de la estrategia autoficcional, de cómo las memorias personales son parte de las historias sociales y políticas y de cómo el pasado encuentra continuidades y es parte del presente. Florencia se nos presenta como hija de “padres que, en vez de ver nacer al hombre nuevo, vieron nacer al monstruo pobre” y expande su historia personal, aquella en la que se basa la creación ficcional que está finalizando, a una reflexión en torno a la pobreza actual como un monstruo que está entre nosotros y en el cual se apoya nuestro privilegio de poder seguir eligiendo.

El desenlace no sólo cierra el relato ficcional, sino que también abre espacio al develar las estrategias que sostienen la ficción. A lo largo de la pieza, aparece material de archivo proyectado en un televisor, en una escena que, si bien es parte del relato, tiene un carácter más documental que narrativo, nos acerca información contextual sobre un país y momento específico, la crisis del 2002 en Uruguay y en la región. La escena titulada La tele, da pie a un recorrido de imágenes de archivo desde la crisis del 2002, declaraciones de De la Rúa y Jorge Battle, pasando por las campañas electorales de los presidentes progresistas de la región, Lula da Silva, Dilma Rousseff, Michelle Bachelet, Evo Morales, Néstor Kirchner, Cristina Fernández y por varios sucesos relevantes durante sus gobiernos en relación a los derechos humanos, para finalizar con eventos más próximos al estreno de la pieza como el triunfo de Macri o el *impeachment* contra Dilma Rousseff en 2015. Este desvío del tiempo cronológico del relato ficcional, parece anticipar el futuro que sobrevino al momento en el cual se sitúa. A su vez, las líneas de fuga no son sólo temporales sino también geográficas, invitándonos a pensar este barrio y esta situación ficcional como parte de un contexto social anclado en un proceso político regional.

Asimismo, también como quiebre del relato ficcional, esta escena se sucede con el elenco sentado frente al televisor y también al público, enunciado diferentes datos sobre la crisis del 2002, sus posibles causas y consecuencias. El tono de denuncia con el cual los actores comparten estas informaciones, así como la referencia a cuestiones más sensoriales o cotidianas de cómo se vivió ese momento, sugiere una superposición entre las memorias adolescentes de cómo estos actores vivieron la crisis y los personajes de esta ficción. Por último, resulta interesante el nexo entre escena y la siguiente, la escena del ómnibus en la cual comienza a gestarse el nudo de la historia sexoafectiva entre los tres adolescentes, al tiempo que se hace una descripción de un recorrido de un ómnibus montevideano que conecta el centro de la ciudad con el barrio Marconi. El recorrido del ómnibus da cuenta de lo situado de esta pieza (es un recorrido de una línea de ómnibus existente que la autora parece conocer personalmente) al tiempo que sirve de escenario para la trama ficticia y de recorrido que representa, al tiempo que ubica geográficamente, las desigualdades sociales. Así, lo testimonial y lo documental se articulan e intersecan el relato ficcional a lo largo de toda la pieza. En la puesta en escena, el final de la pieza, en la cual la autora rompe la ficción para contarnos su experiencia de vida, sus memorias adolescentes durante la crisis viviendo en un barrio pobre y siendo hija de padres militantes de izquierda, se mezcla con audios de varios testimonios con memorias de quienes vivieron la crisis del 2002 en su infancia o adolescencia. Así el final de la pieza devela el anclaje de la ficción en la historia personal de la autora al tiempo que la torna colectiva, no sólo a través de las memorias que a través de los testimonios se comparten, sino también a través de una serie de preguntas y reflexiones que interpelan nuestro lugar social en relación a los otros, a aquellos que no pueden elegir, a los que, muchas veces, elegimos no ver.

4. Montar dispositivos para desmontar la ficción

> Ahora sí les puedo decir, comprendo plenamente el bombo, pero no suena.
> El bombo ya no suena.
>
> Márquez [6]

En 2021 Jimena Márquez estrena la obra El Desmontaje, obra que por su carácter biográfico y experimental se distingue de sus producciones anteriores, pero que será clave en la consagración de su carrera a nivel nacional y de su circulación internacional. A través del formato de la “conferencia performática”, en boga en las artes visuales, e introducido a la escena uruguaya por el dramaturgo y director Sergio Blanco, Jimena Márquez en escena nos cuenta un aspecto clave de su biografía teatral: los sucesivos intentos frustrados por entrar a la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). En vez de ser fiel a la veracidad del relato “real” (lo que sucedió en su vida) para dar testimonio de este evento de su biografía teatral, Márquez se apoya en el montaje de una historia “falsa” (un relato ficcional a partir de un evento real). Sin embargo, la historia inventada se encuentra documentada con testimonios de personalidades claves de la escena teatral montevideana (que entran en el código del “como sí” hubiese sucedido, aludiendo a los procedimientos del falso documental), para luego terminar desmontando en una vuelta de tuerca del propio juego teatral entre la ficción y la realidad. La singularidad de la pieza de Márquez es que en ella se encuentran desarrollados procedimientos fundamentales tanto del biodrama (narrativa primera persona, borramiento de la frontera entre la persona y el personaje, trama basada en sucesos reales de la vida de quién está en escena) con procedimientos de la autoficción (producción de una ficción a partir de datos de la vida personal, borramiento de los lazos que permiten probar la veracidad de la historia), interpelando en cierta forma las leyes de ambos.

En *El Desmontaje*, Jimena Márquez nos habla desde su propia persona para contarnos las vicisitudes de su trayectoria artística y de su vocación teatral, tomando como eje y núcleo dramático sus frustrados intentos de ingresar como estudiante de la carrera de actuación de la EMAD. A partir del “dato” real de su biografía, que podemos encontrar en sus entrevistas y biografía artística en la prensa, se construye una historia ficcional sobre un alter ego, llamado Dionisos Contreras, un personaje que hipotéticamente ella construyó en su vida real para poder superar el trauma del fracaso. Así vemos como Dionisos Contreras se convierte en un personaje omnipresente de la escena montevideana de los años 2000, interviniendo en las obras de la cartelera de la temporada 2004, protagonizando algunos episodios dramáticos. Las diatribas de Dionisos son documentadas con una recolección de testimonios de actores, actrices y directorxs montevideanos que participaron de la cartelera teatral dicho año, quienes relatan diferentes intervenciones de Dionisos en sus obras A modo de falso documental, manteniendo público en la duda hasta el último momento dada la movilización de información veraz, el personaje de Dionisos permite que la actriz Jimena Márquez desarrolle una serie de críticas a los criterios y formas de las pruebas de selección de la EMAD, que atentan, entre otros aspectos, contra los cuerpos no hegemónicos.

Además del dato autobiográfico de la prueba de ingreso, *El desmontaje*recurre al relato de otras experiencias previas de Jimena Márquez durante su trayectoria artística, como ser el caso de un ciclo de desmontajes de que realiza en el Centro Cultural de España, dónde Márquez participa con su obra anterior *La sospechosa puntualidad de la casualidad*. Esto le permite abrir miradas críticas sobre las prácticas teatrales contemporáneas, que problematizan el lugar del espectador en el teatro, reflexión que dialoga con las opiniones que brindan los actores sobre las intervenciones de Dionisos Contreras en las piezas teatrales propias o de colegas. De esta manera, la historia ficcional no sólo se pone en diálogo con datos y experiencias biográficas de Jimena Márquez, sino que propone una plataforma lúdica para que los creadores teatrales den sus opiniones sobre lo que es admisible o no en el teatro,

sobre el lugar que les corresponde a los espectadores, sobre el carácter vivo de la práctica teatral.

Así, a lo largo de la pieza, se alternan los relatos de experiencias de vida de Jimena Márquez con la presentación de fragmentos de un supuesto documental sobre las intervenciones de Dionisos Contreras, cuya identidad es finalmente revelada, un momento antes de dar cuenta de que esta historia jamás sucedió. En una especie de enroque que no pretende dar respuestas sino abrir preguntas y materializar deseos, Jimena Márquez nos invita a seguir pensando sobre los límites de la ficción, sobre qué es lo que está en juego en la escena. ¿qué, cómo y para qué se hace teatro? ¿quiénes pueden hacerlo y qué implica su rol? En este falso documental aparecen muchas de las figuras del teatro uruguayo actual, se nombran salas y obras, se juega con los debates actuales del medio teatral. La historia ficcional sirve como pretexto para activar memorias de la escena teatral montevideana del 2004 y confrontar diferentes opiniones sobre el teatro como acontecimiento escénico de carácter público.

Por otra parte, esta pieza juega con la fantasía de lo que Jimena Marquez podría haber hecho ante su frustración por no haber podido entrar a la carrera de actuación de la EMAD. Paradójicamente, es a través de esta pieza, que Jimena Márquez, reconocida dramaturga y directora teatral de la escena montevideana, retoma la actuación, dirigida por su compañera Luz Vera, en un texto de su autoría, al tiempo que dirige a los actores teatrales que brindan el falso testimonio. Su actuación combina así lo testimonial con la conferencia performática a través de la cual, Jimena Márquez se presenta como directora de un documental audiovisual y es en este cruce, entre su relato y el de los actores, que se construye la historia ficcional de Dionisio Contreras. Al final de la pieza, el cierre de la historia ficcional, en la cual se revela la identidad del personaje, es sucedido con la confesión de su carácter ficcional lo que revela el estrecho vínculo entre el biodrama y la autoficción que presenta esta pieza. El biodrama, los relatos de vida de Jimena Márquez relatados de modo testimonial, le confieren otros sentidos a la historia ficcional que se presenta como fantasía personal pero también como documentación crítica de la escena montevideana. A su vez, es también a través del biodrama que finalmente se rompe la ilusión, se confiesa el artificio, se reconoce el engaño, se desmonta la pieza.

Conclusiones

El teatro documental contemporáneo integra elementos de la performance para interpelar dos fronteras del teatro moderno: la que separa la persona y el personaje y la que distingue entre ficción y realidad. La alusión, explícita o implícita, a la veracidad de los hechos que se cuentan en la escena, se vuelve una de las estrategias fundamentales mediante las cuáles se efectúa esa interpelación de fronteras. Es así que la veracidad de los hechos, encarnada ya sea en los cuerpos y las voces de los intérpretes como en la relación de la dramaturgia con la biografía de los artistas, se vuelve un elemento central en la teatralidad de la pieza. Esto se reafirma en los modos de presentación y estrategias de circulación de estas piezas a través de dossiers y entrevistas que destacan su conexión con "la realidad" y/o con la biografía de sus directoras y dramaturgas. A estos elementos, propios del teatro contemporáneo, las nuevas formas de teatro documental incorporan el hecho de subvertir el estatus del “documento” en la escena. ¿Es el documento un dato bruto de la realidad? ¿En qué medida la propia ficción puede convertirse en documento?

Las tres obras analizadas, utilizan de diferentes maneras los procedimientos documentales: en *Naturaleza Trans* se prioriza el testimonio, siendo las actrices las verdaderas protagonistas de las historias que cuentan; en *Cheta* se opta por la escritura autoficcional siendo la conexión con la historia personal de la autora y directora lo que la erige como documento de una época y de un contexto; en *El desmontaje*, se utiliza el procedimiento del falso documental para elaborar una mirada crítica sobre el campo teatral uruguayo y sus mecanismos de selección, siendo un dato biográfico de la actriz y dramaturga en escena que oficia como punto de partida y excusa dramática. Si bien los procedimientos son bien distintos, algunos de los cuáles (como el caso de *Cheta*, por ejemplo) podrían quedar excluidos de la categoría documental, en los tres casos, es el vínculo con una experiencia o situación de la vida real, que le da sentido y finalidad a la ficción. La fidelidad o no con el episodio real queda sin embargo en un segundo plano, ya que lo que importa (o bien, lo que es validado en términos de recepción) es qué hace el artista con dicha realidad. En este sentido, observamos una vuelta de tuerca en el teatro documental, dónde la obra en sí misma o, en otras palabras, la construcción de ficción adquiere estatus de documento.

BIBLIOGRAFÍA

Barría, M. e Insunza, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019.* Santiago de Chile: Ediciones oxímoron.

Blanco, S. (2018). *La autoficción: una ingeniería del yo*. En línea: Autoficción de Sergio Blanco

Bravo Rozas, C. (2016). El nuevo teatro documental en Argentina, Uruguay y Chile: la reapropiación de la memoria en Acotaciones, 37, julio—diciembre 2016; p. 117-142.

Brownell, P (2019). *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su Proyecto Biodrama (de 2002 al presente).* [Tesis de doctorado en Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires].

Bourriaud, N. (2007). *Post producción. La cultura como escenario: modos en los que el arte reprograma el mundo.* Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.

Bourriaud, N. (1998). *L’esthétique relationnelle.* Paris: Les presses du réel.

Caillet, A. et Pouillaude, F. (2017). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Cobello, D. (2016) *L’acteur-document dans le théâtre du réel argentin Une oscillation entre la présence et la représentation*. [Tesis de maestría del Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Institut d'Études théâtrales].

Dansilio, F. (2022). “Le théâtre post-dictature en Argentine: rupture, hétérodoxie et émancipation”. In: AAVV. *Le théâtre face aux dictatures. Luttes, traces, mémoires.* Besançon: Les Solitaires Intempestifs. pp. 97-110.

Dansilio, F. (2020) «La métaphore, l’analogie et le récit de vie. Trois stratégies dramaturgiques pour témoigner de la dictature militaire dans le théâtre uruguayen». In: Caplán Raúl et Fisbach Erich (dir.) *Esthétique de la déconstruction mémorielle dans le Cône Sud.* Presses Universitaires de Rennes, 2020: 133-162.

Dansilio, F. (2020b) *Le théâtre argentin post-dictature. Sociologie d’une révolution artistique*. Paris, L’Harmattan.

Dansilio, F. (2019). 2019 «Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina». *Revista Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, año 10, Volumen 10, 2019, pp. 137-155.

Doyon, R. (2014). *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, coll. «Les Points dans les poches». Lavérune, L’Entretemps.

Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral en Cena, (19), p. 80-95. https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486

Dubatti, J. (2006), ed. Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de FondosCooperativos del Centro Cultural de la Cooperación.

Freire, S. (2007). *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su re(escritura) dramática.* La Plata: Al Margen.

Hamidi-Kim, B. (2013). *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989.* Lavérnue, L’Entretemps.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris, Gallimard.

Merahi, D. (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50.*Paris, L'Harmattan.

Neveux, O. (2019). *Contre le théâtre politique.*Paris, La Fabrique Éditions.

Pessolano, C. (2019), "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina", Territorio Teatral, 19 (6), Available online: http://www.territorioteatral.org.ar

Poirson, M. (2014). *Politique de la représentation: littérature, arts du spectacle, discours de savoir*, Paris, Champion, «Le dialogue des arts» n°1.

Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie (2007). *Théâtre du XXIe siècle: commencements.*Paris, Armand Colin.

Sánchez, J.A (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Ed. Paso de largo.

NOTAS

[1] Nicole Casaravillaen Nicola, S., "Ellas conquistan el Rio de la Plata con Naturaleza Trans", https://twitter.com/silvana_nicola, 07/02/2020.

[2] Galliazzi, S., "*Naturaleza trans*: la historia real de tres mujeres que llegó al Solís", El Observador, 20/02/2020.

[3] Entrevista a Marianella Morena en "Territorio Contestado", *La Diaria*, 25/01/2020.

[4] Barrios, AL., "Así soy yo. Sobre la obra *Naturaleza Trans*", Brecha, 07/02/2020.

[5] Fragmento final del guión de*Cheta*en el cual habla la autora, extraído del guión proporcionado por la artista.

[6] Fragmento del texto de*El desmontaje* extraído del registro audiovisual proporcionado por la artista.