

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 23**

abril-septiembre 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



*Reseña de libro*

## Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives

Pamela Brownell\*

\* Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y  
Crítica, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.  
*e-mail:* pamela\_brownell@yahoo.com.ar  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5380-5169>

**Recibido:** 20 de junio 2022

**Aceptado:** 19 de agosto 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2741>

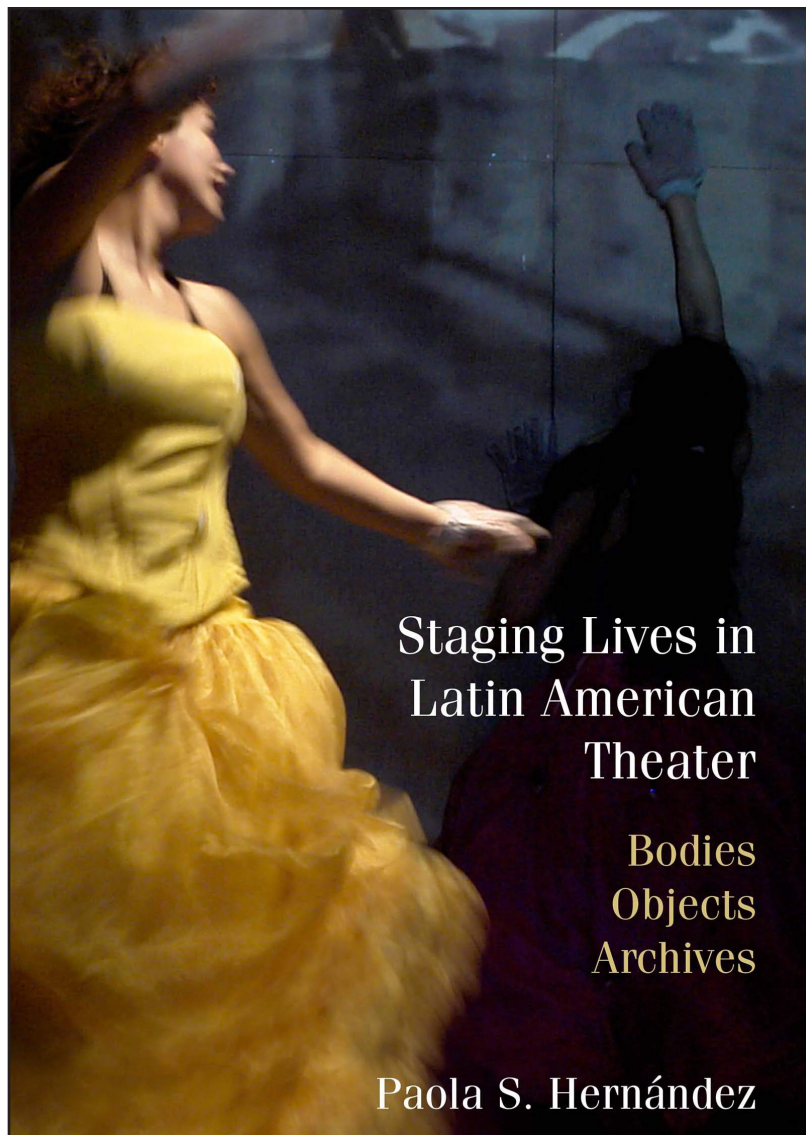
## Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives

Hernández, Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston, Northwestern University Press, 2021, 232 pp. ISBN: 9780810143364 (tapa blanda) / 9780810143371 (tapa dura) / 9780810143388 (eBook).

El auge que las prácticas documentales han tenido en el ámbito de la creación escénica en las últimas dos décadas se ha visto acompañado por un creciente interés crítico dedicado al estudio de los nuevos modos en los que el teatro busca acercarse a lo real. En este marco se inscribe la investigación que presenta Paola Hernández en *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives* (Ver Imagen 1); este constituye un aporte destacado al conocimiento de los contornos del llamado “nuevo teatro documental” en la escena latinoamericana, ya que reúne el análisis pormenorizado de algunos casos centrales del campo, con una multiplicidad de enfoques críticos y teóricos que permiten reflexionar sobre muchas de las implicaciones estéticas y políticas de esta tendencia.

El libro presenta los resultados de un extenso trabajo dedicado al estudio de las poéticas documentales contemporáneas y, a su vez, evidencia la preocupación sostenida de Hernández por abordar el vínculo entre realidad social y práctica artística desde una perspectiva latinoamericana comparada, contribuyendo a poner en (necesario) diálogo la escena en nuestros países. Asimismo, indaga los modos en los que el teatro se aproxima a la cuestión de los derechos humanos, un tema que la autora sigue desde hace tiempo y que aún indaga en sus investigaciones actuales.

Como su título sugiere, *Staging Lives...* pone en foco especialmente la centralidad que lo (auto)biográfico tiene en el teatro documental del siglo XXI, así, el análisis se concentra en la relación que se establece entre los aspectos materiales del archivo y la dinámica performativa, efímera y compartida de la escena. Hernández dirige su atención hacia las



---

Imagen 1. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Hernández, Paola. Evanston: Northwestern University Press, 2021, 232 pp.

“historias, objetos y artefactos personales que los *performers* (tanto entrenados como no entrenados) traen al escenario” (2). En este sentido, explica:

Exploro cómo estos archivos materiales son recodificados por la performance viva en el presente; cómo la dimensión del significado de un objeto puede ser expandida y reinterpretada en escena, y cómo las interpretaciones escénicas de los objetos físicos ayudan a generar una relación afectiva entre quien actúa y el público (3).

En la introducción, titulada “The Real Onstage: New Modes of Documentary Theater”, la autora presenta claramente los propósitos generales, los contenidos y el marco teórico –principalmente ligado a los estudios performance y las teorías de los afectos– de su estudio, ofreciendo una serie de definiciones integradoras sobre estas nuevas formas del teatro documental, las cuales contextualiza tanto en los antecedentes que conforman el canon del documentalismo escénico (especialmente Erwin Piscator, Peter Weiss y, de modo más general, Bertolt Brecht), como en la tradición latinoamericana conocida por su explícita vocación política, donde destaca el trabajo de Augusto Boal y los grandes referentes del teatro de grupos y la creación colectiva (el Teatro Experimental de Cali, Yuyachkani, ICTUS, Escambray, entre otros).

Uno de los factores que se analizan en esta introducción y que resulta fundamental para comprender las diferencias que se observan en el teatro documental actual respecto de las experiencias que lo precedieron tiene que ver con los grandes cambios culturales y epistemológicos que han atravesado nuestras sociedades en el marco de lo que podemos nombrar como la posmodernidad –para sintetizar una serie de complejos factores y debates filosóficos, sociológicos y estéticos–, haciendo provisoriamente a un lado las polémicas ligadas al término.

En un contexto en el que la posibilidad de la representación es permanentemente cuestionada, en el que las nociones de verdad o autenticidad parecen inadecuadas y en el que la hipermediatización define nuestro vínculo perceptivo e informacional con aquello que alguna vez entendimos como realidad, las nuevas prácticas documentales construyen un espacio creativo de acercamiento a lo histórico, lo social y lo personal que funciona, por un lado, como una necesaria y bienvenida reivindicación de que aún es posible afirmar algo sobre el mundo (incluso cuando en el mismo gesto afirmativo se cuestione lo afirmado) y, por otro, como una renovadora invitación a la experimentación escénica basada en un trabajo con nuevos procedimientos y nuevas materialidades en escena que para la mencionada crisis de la representación resultan más un impulso liberador que una limitación. En palabras de la autora, el nuevo teatro documental se posiciona “en la intersección entre la realidad [de los hechos] y la ficción a partir de las posibilidades de crear y repensar los materiales documentales” (4), y también “*Staging Lives...* demuestra cómo el teatro documental del siglo XXI analiza cuestiones políticas a través del uso de nuevas estrategias creativas e imaginativas” (8).

Para avanzar en su estudio, Hernández selecciona cuatro casos del teatro latinoamericano reciente y dedica un capítulo a cada uno, en el que analiza la propuesta de cada artista o grupo, pero también organiza el recorrido por algunas de las estrategias clave del nuevo teatro documental, ya que estos cuatro casos –además de constituir un corpus destacado en sí mismo– permiten a la autora ejemplificar distintas modalidades de lo do-

cumental y conformar un coro que sirve, de algún modo, para tomarle el pulso a la escena documental de la región.

El primer capítulo está dedicado al trabajo de la directora y curadora teatral argentina Vivi Tellas, quien ha tenido un rol fundamental en el impulso a esta tendencia desde sus inicios. Titulado “Biodramas: Vivi Tellas and the Act of Documenting Lives”, da cuenta de las distintas etapas que ha tenido la trayectoria de esta artista y pone en foco, por un lado, algunas de sus iniciativas curatoriales más influyentes, como el proyecto *Museos* (1995-2000) en el que invitó a directores y dramaturgos a investigar escénicamente distintos museos no artísticos de la ciudad, y, sobre todo, el ciclo *Biodrama* (2002-2008) en el que la convocatoria se orientó hacia el trabajo sobre la vida de una persona viva y que dio lugar a la creación de una gran diversidad de puestas en escena que contribuyeron directamente a delinear los contornos de la escena documental local. Por otro lado, Hernández se detiene en el trabajo de dirección de Tellas desarrollado en el marco de lo que inicialmente fue el proyecto *Archivos* (2003-2008) y que luego se llamó también *Biodrama* (2009), nombre que hoy contiene todo el trabajo biográfico-documental de Tellas. Partiendo de la misma consigna general de trabajar sobre la vida de una persona viva, se inclinó hacia el trabajo con intérpretes no profesionales y definió un modelo para el abordaje de sus historias, sus universos y sus archivos personales que ha resultado muy productivo tanto para ella como para otros artistas.

Las distintas manifestaciones del proyecto Biodrama –comenzando por el ciclo homónimo, que justamente se subtitulaba “Sobre la vida de las personas”– pueden enmarcarse en el giro (auto)biográfico que caracteriza el contexto cultural en el que surge el nuevo teatro documental; condensan, asimismo, ese propósito que Hernández identifica como transversal a estas prácticas y que es central para el libro: documentar vidas desde la escena.

El enfoque particular que Tellas da a ese acto de documentación biográfica sintetiza, a su vez, otras varias tendencias que se verifican también de un modo transversal en el corpus estudiado. En primer lugar, la preferencia por las personas comunes y contemporáneas por sobre los grandes personajes históricos. En segundo, un permanente juego con los límites de la ficción (dentro y fuera del teatro), algo que Tellas ha problematizado con su noción del “Umbral Mínimo de Ficción” (UMF), la cual es retomada recurrentemente por Hernández al hablar de las “zonas grises” en las que se mueve el nuevo teatro documental; además, de la apuesta insistente por una “escena frágil” que se abre al azar y a la posibilidad del fracaso, como un modo de potenciar lo vivo del propio hecho teatral. Finalmente, en relación con todo lo anterior, el fuerte sentimiento de intimidad compartida que se genera entre intérpretes y público en las puestas en escena permite a la autora hablar –retomando nociones de la estética relacional de Nicolas Bourriaud, que también constituye una parte importante del marco teórico del libro– de la gran apuesta que hace este teatro por la convivialidad, por encontrar nuevos modos de estar juntos.



El segundo capítulo se titula “Reenactments: The Autobiographical at Play in Lola Arias”. En él Hernández se concentra en el trabajo de la multifacética artista, también argentina, Lola Arias, tomando como objeto, en primera instancia, su trilogía teatral dedicada a pensar (sobre y desde) la generación de los hijos de la dictadura. Esta comenzó con *Mi vida después* (2009), en la que seis actores y actrices recorrían episodios de la vida de sus padres durante la última dictadura argentina (1976-1983); además de esta obra –que a esta altura constituye un ícono de los nuevos modos de hablar escénicamente de los años del terror de un modo más polifónico y un tono menos solemne, así como un objeto privilegiado de los estudios de memoria y performatividad del Cono Sur–, la trilogía incluye *El año en que nací* (2012), una versión chilena del proyecto, a la vez que *Melancolía y manifestaciones* (2012), en la que Arias trabaja sobre su propia vida. Por otra parte, el capítulo también aborda el llamado “Ciclo de la guerra de Arias” que reúne obras de distintos formatos: dos instalaciones, una obra teatral y un filme. En el centro del ciclo se ubica *Campo Minado / Minefield* (2016), en la que participan tres excombatientes pertenecientes a cada bando –inglés y argentino– de la guerra de las Malvinas. Hernández subraya la importancia que el trabajo multimedial tiene en el teatro de Arias, deteniéndose, particularmente, en su manera de manipular escénicamente las fotografías, consideradas en su doble carácter de dispositivo memorial y de objeto escénico. Esto le permite metonímicamente dar cuenta de una actitud general del nuevo teatro documental hacia el archivo y sus contenidos que es, en gran medida, constructivista y lúdica. También explora en detalle cómo la obra de Arias puede interpretarse bajo la luz del concepto *postmemory* (‘posmemoria’) planteado por Marianne Hirsch; pero, en particular, retoma el concepto *reenactment* –postulado por la propia Arias como un aspecto central de su trabajo– a partir del cual las secuencias testimoniales son permanentemente intercaladas con momentos donde, quienes actúan, recrean (es decir, hacen evidente el gesto de intentar reconstruir mediante una actuación) acontecimientos pasados, lo que se transforma en una manera de historia activada, puesta en cuerpo y con un potente gesto metateatral. El tercer capítulo está dedicado al grupo mexicano Teatro Línea de Sombra (TLS), colectivo artístico transdisciplinario con casi tres décadas de trayectoria. Algunos de sus referentes son Jorge Vargas, Alicia Laguna, Eduardo Bernal, Zuadd Atala y Raúl Mendoza. A través del capítulo “Shadows of the Real: Teatro Línea de Sombra”, la autora analiza el cruce entre el compromiso social y la preocupación estética que caracterizan al grupo. El primer aspecto se encuentra presente tanto en su constante denuncia de distintas formas de violencia y violación de los derechos humanos como en su trabajo concreto con la comunidad, mientras que el segundo es identificable en cómo combinan múltiples estrategias para desplegar el material documental con una evidente indagación poética en el plano visual, sensorial y actoral. Hernández contextualiza el trabajo del grupo en relación con antecedentes relevantes del teatro documental mexicano

(Vicente Leñero, en particular) y lo pone en diálogo con los contemporáneos Lagartijas tiradas al sol (omisión consciente del corpus) y otros dramaturgos que abordan temas importantes de la actualidad mexicana y de la región. El estudio profundiza principalmente en las piezas *Amarillo* (2009) –enfocada en las complejidades que rodean la cuestión migratoria y, en particular, en la indiferencia y los riesgos a los que se exponen las personas migrantes– y *Baños Roma* (2013) –donde la biografía del ex-boxeador Mantequilla Nápoles se entrelaza con el trágico devenir de Ciudad Juárez, asolada por el narcotráfico y los feminicidios–, analizando, en ambos casos, tanto las puestas en escena originales como sus derivas y transformaciones posteriores.

Por último, la autora se detiene en el análisis del proyecto *El puro lugar* (2016-2017), una serie de intervenciones urbanas realizada en conjunto con la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) en espacios de la ciudad de Xalapa, lugar donde han ocurrido episodios de represión violenta en distintos momentos históricos. Dentro de su análisis de la poética documental del TLS, Hernández destaca la metodología de trabajo del grupo, resaltando su idea de progresión que refiere al modo en que, mediante la experimentación escénica y el debate grupal, transitan el pasaje desde la investigación y el trabajo de campo (clave para la metodología del grupo) hasta la escenificación y las funciones, cruzando distintos puntos de vista y experiencias estéticas en una modalidad de laboratorio colectivo. La importancia de lo colectivo para entender el proyecto del grupo se vincula, entonces, tanto a las temáticas que abordan como a sus modos de trabajo y a las dinámicas de comunidad creativa que exploran.

Finalmente, el cuarto capítulo está dedicado al dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón. Desde su título “Memory Sites: Guillermo Calderón’s Excavation for the Truth”, Hernández invita a continuar la reflexión iniciada en el capítulo anterior sobre lo *site-specific* como un factor importante de exploración del nuevo teatro documental. Este es uno de los ejes desde los cuales Hernández analiza el díptico teatral *Villa+Discurso* (2011), que Calderón pensó para ser escenificado sólo en sitios de memoria, como los ex centros clandestinos de detención Londres 38 (en el que se estrenó) o Villa Grimaldi, al que se alude explícitamente en una de las obras. Sin embargo, el título se proyecta también metafóricamente sobre la totalidad del capítulo y del libro, subrayando el rol del teatro como sitio de memoria. Así, las distintas obras de Calderón se suman a lo ya expuesto sobre la memoria en este teatro, ilustrando otras posibilidades de trabajo documental. Por ejemplo, este puede apoyarse casi totalmente en la palabra –como en el caso de *Discurso*– o en la ficcionalización de un debate que adopte procedimientos propios del drama, pero que se encuentre saturado de referencias explícitas a debates sociales al grado que funcione como metacomentario y participación en ellos, como sucede en *Villa*. Además, lo documental también puede potenciarse en el cruce entre ficcionalización y militancia activa, como su-

cede en *Escuela* (2013) y, sobre todo, de *Mateluna* (2016) en la que se presentan pruebas de la inocencia de Jorge Mateluna –exintegrante de un frente de resistencia a la dictadura y quien más tarde fue condenado por un delito común a partir de un juicio irregular– como parte de una serie de iniciativas tendientes a reclamar su excarcelación.

A lo largo de todos los capítulos, así como en la conclusión –que incluye una referencia, a modo de coda, a la obra *Las ideas*, de Federico León, quien tematiza algunas de las paradojas del tratamiento escénico del archivo discutidas en el libro–, *Staging Lives in Latin American Theater* da cuenta del dedicado seguimiento que su autora ha hecho durante más de una década a las producciones de los distintos artistas aquí mencionados, corpus que es abordado mediante una lectura personal y propositiva, además de que entrelaza la descripción detallada con una completa síntesis de muchas de las miradas críticas generadas desde el auge de esta tendencia a comienzos del siglo XXI y de diversos trabajos teóricos que contribuyen a enmarcarla en términos contextuales y conceptuales. Es a partir de esta articulación que Hernández llama la atención con insistencia sobre esas zonas grises en las que trabaja el nuevo teatro documental –esos espacios de indefinición generados por el cruce de realidad y ficción, así como por la interpelación recíproca entre artificio y documento, entre lo histórico, lo (auto)biográfico, lo performático y lo convivial– y la reflexión de su potencia estético-política.

Para terminar, cabe destacar que, aunque el libro se apoya en trabajos previos de la autora, no se trata en absoluto de una reunión de artículos independientes, sino de un nuevo análisis crítico generado a partir de una visión de conjunto de este corpus que ejemplifica las inquietudes y los procedimientos principales del teatro documental contemporáneo en los escenarios latinoamericanos.