

Tragedia e historia, biodrama y etnodrama. El efecto de no ficción

FERNÁNDEZ, Tomás / UBA - Conicet, Argentina -
Tomas.Fernandez@conicet.gov.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: tragedia, historia, biodrama, etnodrama, narratología

> Resumen

Es sabido que Genette intentó definir la ficción por su particular vínculo, o falta de vínculo, con un referente externo. Su tentativa fue criticada. Parece imposible definir a la ficción por su falta de referencialidad, o por su particular relación con el referente, sin simplificarla en exceso.

Esta ponencia se propone abordar el efecto de no ficción, es decir, la impresión en un auditorio de que lo representado coincide, al menos hasta cierto punto, con los hechos reales. Para ello, comienza con la única tragedia griega de tema histórico, *Los persas* (472 a.C.) de Esquilo. Sigue con la primera tetralogía histórica de Shakespeare (*Henry VI* 1-3 y *Richard III*; finales del s. XVI). Pasa al teatro literal (*verbatim theatre*), en particular la obra *London Road*, de Blythe y Cork (2011), luego al biodrama argentino y sus antecedentes, y por último a dos recientes experimentos en la localidad de Pergamino, uno ligado en muchos puntos al biodrama (*Trapezio*, 2023) y otro al teatro literal y el etnodrama (*Pajarita guaraní*, 2024). Sigue unas breves conclusiones donde se señala la utilización del efecto de no ficción en estas obras..

> Presentación: el caso de Esquilo

En el principio está el primer trágico del que conservamos obras completas, Esquilo. Sabemos que él introduce el segundo actor parlante frente al coro (el primero se debería a Tespis). Así la tragedia se vuelve tragedia de verdad, con un protagonista y un deuteragonista que a menudo resulta ser antagonista: el conflicto se corporiza en un personaje.

La tragedia más antigua que poseemos, *Los persas* (472 a.C.), cuenta con un elemento inusual. Representa una tema casi contemporáneo, la batalla de Salamina (480 a.C.), por lo que parecería romper

la regla de la distancia absoluta entre el *storyworld* trágico y el mundo del auditorio. Pero Esquilo, desde luego, no pretende simplemente dar cuenta de un evento histórico reciente. Por el contrario, resalta con grandeza aspectos típicos de la humanidad trágica, como la *hýbris* de Jerjes, dota a los parlamentos de su densidad lírica habitual, desplazando así el evento histórico, a través de la estilización, la idealización y la música, a un mundo narrativo mítico. Una cita de los versos 749-750, en el que habla el espectro de Darío, padre de Jerjes: θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ᾤετ', οὐκ εὐβουλία, / καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν: "[mi hijo], siendo mortal, consideró, no con buena deliberación, que iba a ser capaz de dominar a todos los dioses, incluso a Posidón". Como vemos, es una *hýbris* de manual.

Este es el primer modo documentado de la apropiación de eventos más o menos contemporáneos por parte del drama: a través de la mitificación o, mejor, la miti-facción, no en el sentido de una falsificación sino en el de resaltar y agregar elementos grandiosos, epifánicos, particularmente en la desdicha, y características trágicas reconocidas como tales, en un esqueleto narrativo que en muchos puntos salientes coincide con lo "efectivamente acaecido".

El efecto de no ficción, aquí, es que todos, desde la primera representación hasta la fecha, sabemos que Jerjes existió, que hubo una guerra de los persas contra los griegos, etc.¹

> Shakespeare

Entre Esquilo y Shakespeare, de quien tomo mi segundo ejemplo, se registran numerosas instancias mixtas. Creo que la principal, que no pertenece al teatro pero lo influyó con fuerza, se verifica el relato evangélico, donde el mayor héroe, a la vez épico y trágico, es una persona cotidiana, del mundo material más habitual y corriente: un dios entre nosotros, aquí y ahora. Ese relato derriba la primacía de un cronotopo mítico separado, y a la vez la de los estilos altos, asociados a las clases altas. Podría objetarse, por un lado, que el evangelio no tenía un objetivo primario estético. Nadie lo duda. Sin embargo, puede leerse como literatura, como hicieron Auerbach y Borges. Podría objetarse también que en su primera circulación apenas si tuvo una recepción notable. Este punto sí requeriría una discusión más elaborada. Prefiero poner el acento en que esta circulación pronto se expande. La influencia del relato evangélico

¹ El debate sobre el creador de la tragedia probablemente nunca pueda resolverse. Una discusión introductoria, con buena discusión de fuentes, puede encontrarse en Scodel, (2014: 64-74); para *Los persas*, cf. 122-140. Cito a Esquilo según West 1991. Todas las traducciones, aquí y en lo que sigue, me pertenecen. Para una discusión entre el cronotopo épico (que habitualmente coincide con el trágico), separado por un hiato infranqueable del aquí y el ahora del auditorio, véase Bajtín 1989.

en la narrativa y el teatro occidental de todos los niveles es tan clara que no vale la pena demorarse en ella.

¿Qué lugar ocupa Shakespeare aquí? Sus héroes serios son todos más o menos nobles. Tienen un capital social considerable. En esto parece más cercano a Esquilo que a los evangelistas. Sin embargo, las clases populares de Shakespeare tienen una voz y una presencia impensable en la tragedia ática, e incluso en la literatura griega en general. Todos hablan de modo más o menos pintoresco. El estilo bajo de Shakespeare, que recorre transversalmente su obra de una punta a la otra, también está muy estilizado. Ni siquiera en la comedia antigua, donde los esclavos fieles y nobles tienen una relevancia considerable, se les da un papel tan notable a las clases populares. Y no solo un papel, sino una voz propia, algo cómica pero empática y considerada.

Quisiera mencionar la *Henriada* (*Henry VI* 1-3 y *Richard III*), compuesta probablemente entre 1592 y 1599, y al menos en cierta medida no por Shakespeare; en particular, se disputa su autoría para ciertas partes de *Henry VI*, 1. Tampoco voy a detenerme en que esta tetralogía extraordinaria puede considerarse, por su *storyworld* y por su relación con el mundo de la audiencia, la primera novela moderna, junto con la casi contemporánea primera parte de *Don Quijote de La Mancha* (1605). Podrá objetarse que, en rigor, no se trata de una novela. Sin duda. También que le falta el otro gran componente que sí tiene *Don Quijote*, el conflicto entre un alma y un mundo y la transformación del héroe individual. Es cierto. Agrego una tercera diferencia, la omnipresencia de la música y la poesía, que seguramente contribuye a darle un aspecto menos novelesco. Pese a lo anterior, sí me parece muy novelesco el conflicto entre un héroe, que en el caso de Shakespeare es colectivo (el pueblo inglés), y un mundo que cambia, donde pasan cosas que antes no pasaban, y empiezan a suceder otras que antes no sucedían; un mundo donde el sistema de producción está cambiando, y con él los valores; donde la nobleza más desinteresada, en el simple sentido de no motivada por una estrategia comercial, empieza a desarticularse. Shakesperare, al contrario que Esquilo y al igual que Cervantes, toma los cambios sociales y de cosmovisión como motor de sus tramas y generador de conflicto. La historia, el tiempo que pasa, se convierte protagonista.

En todo esto, la tetralogía tiene más en común con la novela moderna en general, y con la novela histórica en particular, que con el teatro clásico o con el teatro documental. Pero sí posee un elemento clave en común con este último: el de que se relaciona, de un modo muy difícil de precisar, con eventos "efectivamente acaecidos", y funda en esto su perceptible efecto de no ficción.

La cita que me gustaría tomar es la de Juana la Pucelle (Juana de Arco), I.3.92 "I must not yield to any rites of love", "No debo rendirme a ningún rito de amor". La cita, que parece trivial, me interesa porque

muestra la confluencia de la historia y de tradición literaria. Juana de Arco (1412?-1431) era una realidad innegable y bien conocida de la guerra de los Cien Años. Al mismo tiempo, la presencia de una mujer como luchadora singular ya se verificaba en libros de caballerías y afines; por ejemplo, Clorinda en la *Jerusalén liberada* (1581) de Torquato Tasso. Desde luego, Clorinda, como Juana en Shakespeare, no solo es una gran luchadora. También inspira pasiones amorosas irrefrenables.

Entre los antiguos, el héroe siempre es comunitario. Sus conflictos amorosos, en tanto privados, no lo distraen del conflicto social. El amor o la posesión sexual puede desatar una guerra (el rapto de Helena) o llevar una catástrofe bélica (la retirada de Aquileo luego de que Agamenón tomara a Briseida); el héroe también puede ser objeto de una pasión funesta que lo lleve a la muerte (como en *Hipólito* de Eurípides o *Traquinias* de Sófocles). Pero si el amor distrae de fines comunitarios (como le sucede a Eneas con Dido en la *Eneida* de Virgilio), esto es solo temporario y sin grandes consecuencias.

El amor, para los héroes caballerescos, tiene otro peso. Influye en todos los aspectos de su vida, incluso en el guerrero. Por eso a ningún héroe clásico le haría falta detenerse a explicitar que "no debe sucumbir al amor". No sucede lo mismo con los héroes posteriores a, digamos, Chrétien de Troyes. Este cambio ya se da por hecho en *Henry VI 1*, y otra diferencia crucial consiste en que quien habla es una heroína, no un héroe.

Recordemos que en el quinto acto, para escapar de la muerte, Juana declara estar embarazada. Nombra no a uno sino a dos padres potenciales. Por supuesto, la tratan de mujer ligera (*strumpet*) y la liquidan de todos modos. Creo que sus aventuras y desdichado final en esta obra se relacionan, por un lado, con la historia de la guerra de los Cien Años, pero a la vez con el cambio en los mundos narrativos de la Baja Edad Media y el Renacimiento, con la omnipresencia del amor pasional y la figura de la mujer guerrera.

El efecto de no ficción, en la tetralogía de Shakespeare, se funda en que varios de sus personajes son personalidades históricas bien conocidas, al igual que varias de las batallas. La diferencia más sustancial al respecto con Esquilo consiste, en mi lectura, en el peso que le da a las clases populares y a la voz que gracias a eso obtiene un sujeto colectivo (el pueblo inglés), situado en los vaivenes de un cambio de mundo, como protagonista de pleno derecho. Sobre todo este tipo de cambio suena como "real", al menos para las audiencias contemporáneas.²

² Cito a Shakespeare por Taylor *et al.* 2016. En p. 926 se lee que "Nashe casi con seguridad escribió todo el primer acto" de *Henry VI 1*, que Marlowe sin duda compuso 5.4 y 5.5, y que se disputa la autoría de otras escenas. Vale la pena recordar que en el Primer Folio las obras de Shakespeare se clasificaban como tragedias, comedias y *histories*. Entre estas últimas se cuenta *Henry VI 1*. Una obra clásica sobre las historias shakesperanas es Tillyard 1944. E. Auerbach se ocupa de temas evangélicos (y bíblicos), ubicándolos en la progresión de la representación

› Teatro literal

Con eso damos otro gran salto temporal, en el que dejamos de lado estadios esenciales como Diderot o Beaumarchais, Ibsen o Chéjov, el *kitchen sink drama* y compañía, y pasamos al siglo XXI, y en particular al llamado *verbatim theatre* o teatro literal, que conoció grandes éxitos de público y crítica sobre todo en el mundo anglosajón, con obras como *The Colour of Justice* (R. Norton-Taylor, 1999), *The Laramie Project* (M. Kaufman, 2000), *Guantanamo: Honour Bound to Defend Freedom* (B. Brittain – G. Sloto, 2004) o *Talking to Terrorists* (R. Soan, 2005). En lo que sigue me gustaría detenerme en una obra más reciente, *London Road*, estrenada en 2011 en el National Theatre de Londres. La autora del guión, Alecky Blythe, entrevistó a los vecinos de un pueblo rural llamado Ipswich, por donde pasa precisamente esa “Carretera de Londres”. En ese pueblo fueron asesinadas seis mujeres durante 2006. Ese mismo año, Blythe comenzó con sus reportajes, que no finalizarían hasta 2008.

Lo extraordinario y casi paradójico es que con el texto de las entrevistas, que no sufren alteración alguna, más allá de la edición a la que la autora las somete, Blythe no aspiraba a componer una crónica, un documental o una novela de no ficción, sino un libreto teatral. Pero la historia no finaliza allí. En 2007, coincidió en un taller también del National Theatre con el compositor Adam Cork. Le propuso trabajar en colaboración. Juntos produjeron un musical con todas las letras que es, a la vez, teatro *verbatim*. Creo que en esta conjunción de elementos disímiles, documental y musical, y en el riesgo paralelo de estetizar el femicidio, con su potencial de disparar ciertas expectativas, se apoya parte del extraordinario éxito de la obra.

Lo crucial para esta contribución, en cualquier caso, es que la estilización y musicalización no afectan la literalidad de las palabras; hasta un musical puede ser documental en sentido estricto. Con esto quisiera retomar el concepto de efecto de no ficción y agregarle un elemento que me parece muy reconocible en obras contemporáneas: el de generar una sensación, generalmente acrítica, de no estamos consumiendo una “mera” ficción, sino algo muy verdadero, que por ende es más valioso, nos ilustra y educa mejor, no es una pérdida de tiempo, etc.

de lo real, en su monumental *Mimesis* (Auerbach 1942); hay una traducción al castellano publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1950. Borges explota el evangelio para su narrativa en numerosos relatos, entre ellos “El evangelio según San Marcos” (1970). Sobre la cuestión de quién puede ser un héroe trágico, y sus cambios entre el teatro griego y el drama burgués (que el autor naturalmente interpreta como “lucha de clases”), puede consultarse con provecho la discusión de Lukács 1965, en particular 128-131. Uno de los intereses de la astuta obra de Lukács consiste en que analiza procedimientos comparables del drama y la novela histórica, como también pretendo hacer en esta contribución.

London Road explota con maestría el efecto de no ficción. Esto no obsta, desde luego, a que lleve a cabo una transformación muy fuerte, por la puesta, por el nuevo ritmo, y también, desde luego, por la selección y edición de entrevistas. Entre muchos posibles, Blythe elige los fragmentos que mejor le convienen y descarta lo mejor, quizá interesamente; imposible saberlo, dado que las entrevistas completas no están disponibles. Procede como una documentalista: su mano se verifica no solo en la recolección de la materia prima, sino en su modo de recortar, rearmar y presentar. Y aquí ya hay, me parece, una declaración sobre qué es "real", porque si "real" es lo que sucede en el mundo tal cual es, esta obra no tiene nada de real, salvo accidentalmente. Esto no se trata de un defecto ni de un lamentable descuido. Sucede, simplemente, que el arte siempre es punto de vista. Y no simplemente el arte, sino cualquier narración, incluso la etnográfica.

Un aspecto muy atractivo del teatro literal es que subraya la hermosura propiamente artística de frases de lo más cotidianas. Esto sí me parece grandioso: su capacidad de mostrar que entre Hölderlin y Baudelaire y lo que escuchamos en la calle no hay tanta distancia, para el que tenga el oído atento como Blythe. Un ejemplo: "It's a lot of hard work but beautiful gardens" (p. 6, habla Julie), "Es mucho trabajo pero jardines hermosos". No hay verbo, la frase es telegráfica, pero la antítesis resulta clara y sentida. Aquí, además, se condensan todos los temas principales de la obra: los homicidios llevaron a la vergüenza por la decadencia del barrio, esta al resurgimiento del sentimiento cívico y este, a su vez, a proponer una competencia de jardines mejor cuidados.

Los vecinos, que son los verdaderos protagonistas, no se presentan como héroes de la justicia. Algunos son racistas y esperan que "ojalá" el asesino sea un extranjero. Otros dan a entender que las prostitutas se la buscaron. Muchos recuerdan a las prostitutas como una simple plaga. Solo al pasar se interesan por las mujeres asesinadas, todas jóvenes prostitutas de entre 17 y 29 años. Los vecinos quieren que las sobrevivientes se vayan. El prestigio del concurso contribuye a "mejorar" el barrio y espantarlas. La despreocupación de los vecinos por la justicia siempre se subraya. Los vecinos de Ipswich, por literal que sea la obra, probablemente no hayan estado muy felices de verse así. Sin duda el discurso íntimo, que puede parecer frío, no es el que habrían emitido en público. Así tenemos la curiosa consecuencia de que un teatro "literal" puede tergiversar, al menos desde la perspectiva de sus protagonistas, el punto de vista esencial que ellos quisieran transmitir. Esto, estéticamente, sin duda es válido, y no invalida, sino que quizá potencia, el efecto de no ficción.³

³ Cito de Blythe 2011. Existe una película de 2015 con la que la crítica no fue generosa. El "efecto de realidad" de Barthes (Barthes 1968), si bien tiene algún punto en común con el "efecto de no ficción", en cierta medida se le opone. Según Barthes, datos insustanciales, que podrían no figurar, como el color de un auto o el número de una

Hay un intenso debate en torno a la “ética” del teatro *verbatim* y documental. Este debate es interesante por el uso que hace de declaraciones de moralidad y buenas prácticas para favorecer un efecto estético (y comercial), en parte paralelo al efecto de no ficción. En YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=39JSv-n_W5U) aparece una entrevista a Blythe y otros dramaturgos. Uno de ellos, David Hare, pone el acento en que es necesario dar una visión adecuada de los sujetos, y que si es adecuada, en el sentido de *truthful*, pero a ellos no les gustaría ser representados de ese modo (como verosíblemente sucede en *London Road*, agrego), conviene cambiar los nombres. Nadia Fall, por su parte, aduce una necesidad de ser fiel a la esencia del suceso real. Blythe misma admite la necesidad de cambiar nombres de persona y de lugar, y provee como primera necesidad ética la de advertir que la charla en cuestión será grabada. Hasta aquí, por supuesto, las dificultades son idénticas a las que enfrenta un etnógrafo con su trabajo de campo. La única diferencia es que se las trata con menor rigor metodológico, en parte, probablemente, por una falta de conciencia de las semejanzas. En cualquier caso, algunas reglas son claras: el entrevistado debe saber que lo están grabando, por un lado, y el autor puede ordenar, recortar y presentar los “hechos”, nuevamente entre comillas, como guste, siempre y cuando no los tergiverse.⁴

calle, precisamente por su falta de función en la trama, su arbitrariedad, etc., dan la sensación de realidad, vuelven paradójicamente más verosímil a un texto. El efecto de no ficción, en cambio, suele ser en gran medida externo a la obra, si bien varios elementos en su interior contribuyen a acentuarlo o a ponerlo en duda. Un ejemplo de lo anterior es la obra *Taking Care of Baby* (Kelly 2007), en la que una obra, que se presenta como documental, va revelándose poco a poco como falsa. Aquí sí se denuncia el aspecto ingenuo y acrítico del efecto de no ficción que requiere, para funcionar, una noción algo ingenua sobre la realidad y su relación con lo verosímil. En la vereda opuesta del efecto de no ficción se sitúa Léon Bloy, con su idea de que “les histoires vraisemblables ne méritent plus d'être racontées.”

⁴ Las reglas suelen violarse, desde luego. El documental *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) incluye entrevistas tomadas sin el consentimiento de los sujetos; uno de ellos, al notar que estaba siendo filmado, dio una feroz golpiza a Lanzmann. Numerosos libros sobre películas documentales tienen un abordaje impresionista de los aspectos éticos. Hampe declara por ejemplo: “a journalist doing a story on documentary ethics asked me if I thought there should be a code of ethics for documentaries. I told him I thought kindergarten rules would do just fine: Dont lie. Don't hurt people” (Hampe 2007: XVI; en pp. 144-160 da mayores precisiones sobre su comprensión de la ética documental, pero sin un abordaje convincente.) Uno de los grandes temas, en parte ligado a preocupaciones éticas, clave para el tema de esta contribución, es el de si el documental debe ser fiel al referente externo que retrata o si puede permitirse una deslealtad irónica frente a él. ¿Es lícito provocar un efecto de no ficción incluso cuando se tergiversa libremente la “realidad”? ¿Es válido presentar como documental, o teatro literal, una producción que gran parte del público calificaría simplemente de ficción, si tuviera información suficiente sobre la situación representada o las fuentes? ¿O es válido siempre que haya un fin estético o metodológico defendible, como en el caso de Borges o en *Taking Care of Baby* (véase *infra*), pero no cuando se pretenda simplemente estafar al auditorio, como en las *fake news*? ¿Qué pasa con las tentativas intermedias, como *The Texas Chainsaw Massacre* (véase *infra*), donde el efecto de no ficción parece haber tenido una eficacia ante todo comercial, sin interés particular en defraudar al auditorio?

> London Road

Dado que *London Road* no está traducida, que yo sepa, y la obra no era libremente accesible en Internet al momento de la composición de este artículo, ofrezco un breve panorama de sus dos actos, en los que se intercalan canciones y partes recitadas. Este resumen permite ver que la obra adopta recursos estructurantes típicos de la narración y el teatro. En esto es tan clásica como es efectiva. Los protagonistas son los vecinos de Ipswich, la “Guardia del vecindario”. Con ellos se abre la obra, y no en cualquier momento sino en el que celebran la recomposición de la paz social. En la sección 1 del acto I, los vecinos organizan una competencia, “London Road florecida” (“London Road in Bloom”; la canción del mismo título en la versión de la película está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nS5pct90Jv0>). Verosímilmente esto sucede a mediados de 2007.

Luego los vecinos mencionan la atmósfera de nerviosismo en el momento de los homicidios. La sección 2 representa el momento de paranoia colectiva posteriores a los homicidios, cuando toda se ignoraba la identidad del asesino. La sección 3 subraya el temor de las mujeres (de convertirse en víctimas) y el descontento de los hombres (por saberse sospechados). En la sección 4, los medios informan sobre el arresto del sospechoso, Steven Wright (fines de 2006). Esto importa menos que la reacción emocional de los vecinos, representada en la sección 5. Aquí se profundiza sobre los efectos de los cordones policiales y los medios en la vida de los vecinos. La obra genera suspenso mediante la pregunta de los vecinos acerca de si Wright realmente será el culpable. Con esto concluye el I acto.

El acto II comienza con la presencia de la prensa en los tribunales donde se acusa a Wright de los cinco asesinatos, sumada a la perspectiva de los vecinos sobre la cercanía con el asesino (febrero de 2008). La sección 2 habla sobre algunas de las pruebas, en particular el semen, que un reportero no puede llamar de ese modo frente a las cámaras por una especie de “censura del buen gusto” muy inglesa. Sigue con una reflexión de los vecinos sobre cómo era la zona con las prostitutas, cómo las autoridades no hacían nada al respecto y cómo las prostitutas, luego, se convirtieron en cierto modo en privilegiadas. Sigue una charla de algunas prostitutas en un centro de rehabilitación en la misma localidad de Ipswich. Estas prostitutas sobrevivientes permiten ver, por interpósita persona, las víctimas. También ellas agradecen a los asesinatos “el haber parado” (“that we stopped”) con su vida de antes. Es uno de los momentos más emotivos de la obra. En la sección 3 se anuncia el veredicto (emitido el 21 de febrero de 2008): Wright es hallado culpable de los cinco asesinatos. Con esto concluye el clímax de la trama policial, que no es la principal en la obra, pero sí es determinante de la otra (la trama vecinal).

Los protagonistas de la trama policial, el asesino y las víctimas, nunca hablan en primera persona. Del primero solo escuchamos los ecos de la prensa, que a su vez se hace eco del tribunal y los especialistas; y de las segundas, las voces de las prostitutas sobrevivientes.

La obra pronto vuelve a su centro emocional: no el asesinato sino su efecto en el vecindario. Y, efectivamente, sigue la reacción de los vecinos. En la sección 4 volvemos a la reunión vecinal, la Guardia del Vecindario (“Neighbourhood Watch”). Se celebra una recomposición comunitaria posterior a un trauma que, en gran medida, fue posibilitada precisamente por ese trauma: “la verdad que ‘stamos – sacando lo’ benefici’ de (*Pausa*) lo que pasó” (“we’re – reaping na benefits of (*Beat*) what ‘appened really”). Retoma el momento festivo del inicio de la obra, pero cargado de sentidos nuevos. Así completa la composición en anillo. La obra concluye con la presencia victoriosa de los vecinos. Mencionan su repudio a los asesinatos, el descontento frente a las prostitutas, el alivio de que ya no estén, la alegría con la competencia de jardines, la redención en la forma del resurgimiento comunitario posterior al trauma colectivo, la posibilidad de utilizar la adversidad como catalizador de cierto optimismo

El ascenso y caída de las emociones, con su pacificación final, funciona de manera muy eficiente. Esto, desde luego, no tiene nada que ver con “la vida misma”, pero contribuye a que el efecto de no ficción sea tan fuerte en esta obra.

> Biodrama y formas análogas

Con esto damos un pequeño paso atrás en el tiempo y pasamos al biodrama, mucho más popular en nuestro país que el teatro literal. Pese a esta popularidad, el alcance de su definición sigue siendo debatido. En el resto del mundo, biodrama es cualquier obra de teatro basada en la vida de un personaje real. En Argentina, en cambio, suele definírselo según el monumental proyecto de Vivi Tellas comenzado en 2001 en el Teatro Sarmiento. Aquí, el protagonista sobre las tablas es también el protagonista “en la vida real” de la obra representada. Pese a eso, su relación con la realidad puede ser más o menos imprecisa, y su posicionamiento en el eje ficción / no ficción, en caso de que este tenga sentido, es variable.

El antecedente del biodrama, su germen, aparece en *El precio de una mano derecha* de la misma Tellas, estrenada en 2000. Sobre esa obra, Tellas señala que la gente salía diciendo que eso no era teatro, y que a ella le encantaba esa reacción. Señala también: “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.” (<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro->

con-idea-de-documental-nid36701/) Es el momento de la revolución, de la exploración en todos los sentidos. Y aquí “entra a jugar la ficción, porque es imposible hacer totalmente un documental en teatro.”

El entrevistador no está convencido:

“—No son personajes de ficción.

—En algunos momentos son actores y en otros usan nombres de ficción. En las escenas hay un mezcla entre ficción y realidad. Pero es teatro, porque eso no está sucediendo en la realidad.”

Quisiera detenerme en la frase “es teatro, porque eso no está sucediendo en la realidad”. Me parece clave esta idea de que una cosa es el teatro y otra la realidad. Contra esta oposición tan neta, cómoda y prolija (contra la que Tellas ya en ese momento no se sentía cómoda) se desarrolla una vertiente del biodrama argentino.

Paso ahora a dos experiencias en las que tuve la suerte de participar en teatros menores y mínimos de la provincia de Buenos Aires. Se trata de obras cuyos guiones, si todo sale bien, serán publicados próximamente en forma de libro por Milena Pergamino, con prólogo de Jorge Dubatti, que tuvo la generosidad de interesarse por ellas.

Una se llama *Trapezio*. Fue estrenada en 2023 y cuenta la historia de un bailarín y trapecista que adopta a un niño de diez años. El protagonista de la obra es también el protagonista de la historia biográfica. Pero tal vez no se trate de un biodrama en sentido estricto porque hay elementos “inventados”. Efectivamente, la mayor parte de la acción es el ensayo por parte del protagonista y una compañera de una obra (*otra obra*, desde luego) que incluye coreografías y acrobacias.

Al ver una versión preliminar de la obra, un actor nos reprochó precisamente esto. Señaló que había “ficción” y que los intérpretes, quienes no eran actores profesionales, representaban escenas imaginarias. Su observación, a su manera, justa, nos hizo pensar que estábamos en el camino correcto. No seguíamos ciegamente reglas preexistentes. En realidad, ni siquiera las conocíamos. Desde la experimentación y la ignorancia, pretendíamos despejar el efecto de no ficción de un modo bastante brechtiano. Los intérpretes en el escenario decían con claridad: no somos la persona “real” que ustedes conocen de haber visto tantas veces por la calle, somos otra persona, por más que “hagamos de nosotros mismos”.

El reproche del actor también muestra, me parece, a la distancia, cómo una propuesta en sus orígenes rebelde y disruptiva, como la del biodrama, puede volverse rígida cuando se la aprende, años después, según reglas codificadas, fijas y simples. Según esta visión reduccionista, en un biodrama hay un protagonista o grupos de protagonistas que cuentan su propia historia en el escenario. El texto está guionado pero “es todo verdad”. De nuevo entre comillas.

Tellas, desde luego, no defiende estos preceptos asfixiantes. En el corazón del “decálogo Tellas” figura la recomendación de “ser flexible”. La dramaturga también señala que una vez en el escenario “es todo ficción” (<https://www.youtube.com/watch?v=whJaezf7rFw>, mins. 23-24). Pero, ya sabemos, los aprendices del Papa son más papistas que el Papa.

La frase de *Trapezio* que me gustaría recordar es algo que el protagonista señala acerca de su hijo, que en un partido de fútbol se plantó y dijo “maricón no es un insulto”, frente a otros niños que usaban la palabra, precisamente, como insulto. Este mismo protagonista comenta: “SOY EL PAPA MARICA MÁS ORGULLOSO DEL PUTO MUNDO Y ESA FUE LA MARCHA MÁS ORGULLOSA DE MI VIDA.” La frase es típica del proceso de composición. Aparece casi tal cual, y en mayúsculas, en una publicación de Instagram que fue, precisamente, el disparador de la obra.

El precio de una mano derecha, de Vivi Tellas, es de 2000. Apenas anterior es *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero. Las dos tienen en común que ponen en primer plano el mundo del trabajo, que en otras latitudes aparece en infinitas producciones novelescas y teatrales, pero en Argentina, quizá, no tanto. La fascinación etnográfica por el mundo del trabajo es comprensible. El célebre antropólogo Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, declaró que la novela *La chiave a stella* (*La llave estrella*, una llave fija de tuerca, 1978) de Primo Levi le parecía extraordinaria. Sin duda. A él, como antropólogo, le fascinaba el mundo del trabajo que Levi retrata.

Con otra obra, escrita por mí y estrenada en 2024, intentamos abordar un particular mundo del trabajo, combinándolo con una mirada antropológica en sentido estricto. La propuesta fue entrevistar y seguir de cerca la actividad de una antropóloga que en 2019 y 2020 se mudó sola y sin red a un pueblito cercano a la Triple Frontera para investigar la sociabilidad local y los ilegalismos. El narcotráfico no era su tema principal, pero resultaba imposible no abordarlo de un modo u otro, estando allí. De esa investigación, cambiando los nombres de personas y lugares, surgió el etnodrama *Pajarita guaraní* (2024).

La obra tuvo un proceso composicional complicado. El primer movimiento fue el de conseguir el material y hacer un recorte provisorio. El segundo, ordenarlo en cinco actos o capítulos. A su vez, hay una “obertura” y una “clausura”, ambas “en el cielo”, donde los actores dan un marco musical, etéreo, de la obra que enmarcan. La idea, enunciada de manera muy esquemática, es presentar el mundo dramático desde el inicio como supraterráneo. En ese primer nivel, los actores son ángeles o demonios, ciertamente no los personajes concretos del mundo material. En el segundo nivel, esos ángeles o demonios sí se encarnan en personajes puntuales (el presidente, el espía, el informante, etc.), pero siempre irán rotando: si bien #1 es mayoritariamente la antropóloga Mica, y #2, sobre todo al final, es su amante Charlie Siempre, ambas personifican incontables caracteres diferenciados; #3, por su parte,

si bien es mayoritariamente el coro, el pueblo, también representa a los poderes fácticos más violentos del pueblo.

Estos niveles de realidad, correlativo a una falta de coincidencia entre actores y personajes, es lo contrario de lo que se espera en el teatro documental. Es más bien una negación de las convenciones naturalistas, y esto en una obra donde, precisamente, se pone el acento en las estructuras económicas y sociales de una región bien definida, se sigue de cerca el camino de una antropóloga que recorre un camino históricamente determinado, etc. Decir que la obra es una "ficción basada en hechos reales" sería una solución muy tranquilizadora, una salida muy cómoda. Creo que más bien se trata de una mitologización, un poco al modo de Esquilo y Shakespeare, quienes en esto fueron dos de mis principales modelos. El tercer modelo es el gran narrador polaco Bruno Schulz. No voy a detenerme en su obra, pero sí me gustaría señalar que Schulz construyó una mitología de su vida familiar de infancia, en la que los mayores solían tener poderes algo sobrenaturales, pero a la vez muy explicables si se los ve con la capacidad irrestricta de asombro de un niño. Ese mito que, en realidad, da cuenta de una verdad histórica de lo más concreta, es al que yo apiraba en *Pajarita*.

Al desarrollar la obra me di cuenta de que quizá el formato no se prestaba para representar un relato de campo real. En su versión original, la obra tenía más de setenta páginas. En las tablas, eso equivaldría a una hora treinta de representación. Era demasiado para los actores y para el público. Para colmo, ni siquiera con esa longitud considerable daba cuenta acabadamente de los meses y meses pasados por Mica en el terreno.

La apuesta, en determinado momento, fue aumentar el dramatismo, llevándolo a un clímax de confrontación con la gente fuerte del lugar, representantes locales de estructuras más grandes, del que no se supiera si iba a salir bien. E intentar a la vez una conexión con la naturaleza salvaje, que suele no tener piedad con los que llegan a perturbarla, sin interesarle sus buenos sentimientos.

El foco, sin embargo, siempre fue claro: una persona deja todo por amor a su trabajo. Es heroico, sin duda. Pero ese dejar todo se vuelve correlativo a una intensidad tan grande que coincide con la falta de cordura. Los héroes suelen ser así: gente que deja todo para hacer algo grande, pero al mismo tiempo no les iba tan bien en la vida anterior a "caer" en el heroísmo. Nadie se vuelve héroe por felicidad o sensatez, al menos según el canon de Occidente. Creo que esto pasa desde Aquileo y Antígona hasta Hamlet, el Quijote y más allá.

Los héroes no son perfectos. No son saludables. Tienen una sed de infinito que no es compatible con el mundo cotidiano. Y Mica comparte con ellos esta imperfección que los engrandece, esta adicción a un modo de vida peligrosa que, en última instancia, la lleva a perder de vista su objetivo (la investigación),

y dar todo por la gente, aunque esto la lleve a la muerte. En este sentido es una heroína. También en que termina mal, como casi todos los héroes modernos. En la “Clausura en el cielo”, se sugiere que Mica y su amante mueren en un sospechoso accidente de tránsito. Es casi inevitable. Tiene que ver con arquetipos y modelos míticos, con desarrollos dramáticos, con la interacción de las escenas. Todo tiende a ese final, un *happy ending* no tiene lugar en ese mundo dramático.

Pero, ¿qué pasa con la experiencia real de la antropóloga? Queda representada de un modo unilateral. La riqueza del material fue recortado salvajemente, por un lado. Por el otro, todo lo que no tuviera que ver con ella más o menos directamente fue dejado de lado. E incluso lo que tenía que ver con ella se acentuó, fue conducido más a un “qué hubiera pasado si” que a un “así pasó literalmente”. El momento más claro de esta esencialización y mitificación es una danza de brujas en la selva, donde el futuro trágico de Mica es expresado con forma de ritual.

➤ Conclusiones: el efecto de no ficción

Piglia lo dijo de manera contundente: cuando alguien señala que tal cosa es real, hay que preguntarle ¿real para quién? Paralelamente, señaló que es ficción lo que se lee (o se ve) como ficción. La ficción, por ende, es un efecto. En esta contribución, claro, nos interesa sobre todo el efecto de no ficción.

Este efecto puede ser considerado una de las falacias más efectivas de los tiempos modernos. *The Texas Chain Saw Massacre* (T. Hooper, 1974), película de terror que tuvo una influencia extraordinaria, debió su éxito inicial al menos en parte a presentarse como “true story”; no cambia en nada, para el efecto logrado, que no tuviera nada de “true story”. El biodrama típico, igual que el teatro documental y el literal, suelen apoyarse en esa fascinación por lo real, combinado con cierta despreocupación a la hora de chequear hasta qué punto coincide con un referente externo. Metodológicamente, ese “dar cuenta de una situación real problemática” es mucho menos sólido que en la etnografía. Requiere de un salto de fe. Los espectadores creemos porque queremos creer. El lugar común detrás de todo, para decirlo con un titular de *The Guardian*, puede resumirse así: “El teatro literal hace hablar a la verdad por sí misma” (<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/31/verbatim-theatre-truth-baha-mousa>)

Algo semejante puede decirse sobre el teatro documental, sobre el biodrama y sobre películas “inspiradas en hechos reales”. Lograr que alguien crea que hallarse frente a la verdad “que habla por sí misma” suele ser el objetivo de quienes apuestan al efecto de no ficción. No todos son deshonestos ni tienen fines comerciales. Algunos incluso generan el efecto para burlarlo. Una de las producciones más notables en este ámbito, precisamente, se presenta como teatro literal y documental pero pronto empieza

a emitir falsedades más o menos palpables. Me refiero a *Taking Care of Baby* (2007) de Dennis Kelly. La obra comienza asegurando “Lo que sigue ha sido tomado palabra por palabra de entrevistas y correspondencias”. Más adelante, sin embargo, se revela que “nada de esto es la verdad”. La obra se hace la pregunta, mucho más compleja, sobre qué es lo real, no tanto sobre cómo utilizar lo real para que un auditorio tome una obra como real y así la consuma.

Este tipo de experimento fue muy influyente en la concepción de *Pajarita guaraní*. La misma contradicción entre “esto es real” y “esto no lo es” se hizo carne el día del estreno. Allí estuvo entre el público la antropóloga en la que se basa el relato. En la obra, como ya dijimos, muere. El día de la función, ella, protagonista real y “sobreviviente”, se levantó de la butaca y abrazó a los actores sobre el escenario.

Nadie protestó acerca de cómo no había muerto en realidad. Se sabe: el auditorio quiere que lo engañen y a la vez que los seduzcan con la verdad. Aquí los cuerpos mismos señalaban límites del efecto de no ficción que valía la pena subrayar de manera explícita. De nuevo esta declaración brechtiana de que la “realidad” no puede ser tan sencilla como parece, sin caer en la banalidad de opinar que se trata simplemente de una obra “basada en hechos reales”.

Una cita de *Pajarita guaraní*: “Entonces eso fue, fue muy fuerte y a partir de ahí, bueno, llevan el cuerpo, qué sé yo, y ellos tienen costumbres paraguayas, entonces lo están velando, como seis días lo velan, y al noveno día le rezan, y hacen un montón de cuestiones en términos de la muerte.” La entonación de la frase, y su sentido, depende de la arquitectura de la obra. Pero la cita en sí misma es una transcripción literal.

Con esto llego a mis conclusiones. Creo que el teatro documental, el *verbatim theatre*, el biodrama y todas sus variantes tienen como asunto uno de los temas más enrevesados, pero también más viejos, de todos los tiempos. Es el de la relación entre la obra de arte con el mundo externo. Este me parece su tema principal, no tanto el fragmento de realidad del que aparentemente se ocupen. Y creo que su potencial crítico no reside en mostrar una tajada de realidad, reelaborada con las técnicas más refinadas, sino en poner en escena el modo, a veces muy falso, en que percibimos las cosas como reales. También en exhibir nuestra voluntad de ser seducidos por el efecto de no ficción.

Este efecto tiene una validez comprobable. Una de las obras que más me impresionó como mezcla de documental, discursos más o menos literales y biodrama es, en realidad, una novela gráfica: *Maus* de Art Spiegelman (1986-1991). Si no hubiera sabido que el padre de Spiegelman realmente fue prisionero en Auschwitz, la lectura no habría sido tan impactante y memorable. El efecto de no ficción funcionó y funciona en mí, pese a todo. Pese a sus fundamentos románticos e irreflexivos, suele ser efectivo. Esta

misma eficacia muestra, una vez más, que creemos o no creemos independientemente de cualquier realidad. Un campo de batalla privilegiado para poner de relieve estas contradicciones y aprovecharlas dramáticamente son, me parece, el teatro documental y literal, el biodrama y el etnodrama.

Con esto me gustaría hacer un breve recorrido sobre el efecto de no ficción en las obras mencionadas. Es posible que trace una línea excesivamente personal. En particular, puede resultar chocante la presencia de dos obras como *Trapezio* y *Pajarita guaraní*, desconocidas y recientes, en medio de obras enormes y gloriosas. No las incluyo para sugerir que son enormes y gloriosas, sino para poner de relieve a algunas de las obras que sirvieron de inspiración en un proceso largo y, en ocasiones, arduo. Recordar obras que admiramos a veces es un buen antídoto para no desfallecer.

En *Los persas* de Esquilo el efecto de no ficción es mínimo. Parece difícil despojarse de la expectativa de encontrar contenido mítico en la tragedia griega, y todavía más separar de manera totalmente neta lo que entiendo por "ficción" (concepto desconocido para los griegos) y lo que entiendo por "mito".

En *La Henriada* de Shakespeare el efecto de no ficción es más visible. Varios de los personajes son bien conocidos por las fuentes históricas. Pero, sobre todo, aparece en escena un proceso histórico reconocible y bien planteado. Atenta contra el efecto de no ficción, quizá, que las conductas y modos de hablar de los personajes están moldeados según guiones cognitivos que conocemos por otras obras de los siglos XV y XVI, en particular las que ponen de relieve el código caballeresco, con su acento en el valor de los héroes y en el peso del amor romántico. La omnipresente poesía shakespeariana también va en contra del efecto de no ficción. A los ojos modernos, al menos, la supuesta realidad que habla por sí misma nunca puede hablar de modo tan poético. Tanta poesía es indicio de falsedad, en el sentido restringido moderno, y lo mismo puede señalarse sobre Esquilo.

En *London Road* de Alecky Blythe el efecto de no ficción llega a su cumbre. No recuerdo otra obra que me haya inspirado en un grado comparable la convicción (la ilusión) de que estaba asistiendo a la realidad misma en el proceso de desenvolverse. Esta sensación fue instrumental al momento de hacerla disfrutable, creíble, recomendable. También la convirtió en una inspiración clara al momento de imaginar modos posibles de narrar dramáticamente hechos anclados en un lugar y una época determinados. Desde este punto de vista, *London Road* es una obra maestra o, al menos, un *non plus ultra* en el modo actual del efecto de no ficción.

Pero ese efecto tan completo, quizá totalitario, es correlativo de un engaño: el de que la realidad puede hablar por sí misma y, lo que es peor, que ese hablar por sí misma de la realidad puede representarse de modo más o menos directo en 150 minutos (incluyendo intervalos). No habla la realidad. Habla un prejuicio sobre la realidad, fácilmente digerible por los espectadores. Pero que la obra sea tan lograda y

efectiva dice mucho, me parece, sobre nuestra ansia de ser seducidos y engañados por el efecto de no ficción.

Blythe y Cork lo saben, por supuesto. Su gran gesto es, precisamente, que “la gente real” habla en música, con una estilización al menos igual de visible que en Esquilo o Shakespeare, si bien, claro, esta no se verifica tanto en las palabras como en ritmos externos a ellas.

El precio de una mano derecha apuesta ya de modo directo a subrayar simultáneamente que algo es verdad y no lo es. La obra sugiere que la noción de ficción, al menos según se la entiende habitualmente, no es útil para hilar fino en experiencias estéticas que se salen del molde habitual, como esta. Creo que el efecto de no ficción, eminentemente falsificador, tiene una presencia igualmente completa en el biodrama de Tellas.

En *Trapecio* seguimos el modelo del biodrama, combinándolo con el teatro más “convencional”, mostrando en todo momento que el tiempo de la obra no era el ahora del auditorio, que los personajes podían no coincidir con los intérpretes, por más que tuvieran el mismo nombre y, en una palabra, que sobre el escenario podía ocurrir cualquier cosa, creíble como hecho real o no.

Pajarita, un poco más compleja estructuralmente, representa varios planos de realidad. Solo en el superior, celeste, los actores tienen cierta unidad. Fuera de él pueden encarnar distintos personajes. La trama no se presenta de modo directo, ni mucho menos completo, sino en reatazos y chispazos, en pequeñas fotos y reflexiones. Combina la presencia de un haedo o narrador externo con el de personajes en situación, y pone el acento en que, si bien el haedo o los actores remiten a algo “realmente acaecido”, de ningún modo sostienen la posibilidad de una transmisión directa y simple de la realidad.

Por este motivo, si bien *Trapecio* y *Pajarita* son muy conscientes del efecto de no ficción, y tratan de explotarlo para sus fines, su objetivo final es antes ponerlo en duda que explotarlo.⁵

⁵ Quisiera cerrar con unas breves referencias a la ficcionalidad. Para una discusión de Genette y compañía, remito a Fernández 2020. Completo con una referencia a otras teorías sobre la ficcionalidad, que ponen el acento en ciertos indicadores (de ficcionalidad), no en la relación con el referente. Hamburger, en su trabajo pionero, “observes that it is precisely the seemingly illogical, unconventional use of grammatical tense, deictic expressions and linguistic markers of the enunciating as well as of the observing instance that is licensed under the conditions of fictional poetic representation” (Zetterberg Gjerlevsen 2016 <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/138.html>). Estos usos “aparentemente ilógicos”, que se verifican también sobre las tablas de un teatro, no tienen nada en común con la ficción según se la entiende habitualmente. Son una característica de la enunciación o, en el caso del teatro, del proceso de representación en general. Recordemos que Hamburger sostenía que los relatos en primera persona, por definición, no son ficción: “im strengen dichtungstheoretischen Sinne keine Fiktion”, cit. por Stanzel (1959: 2). También su acento en que el pasado, en el relato de ficción, en realidad es un presente, ya que no se los narra como pasados sino como actuales (para el relato). Estos indicadores formales de lo ficticio quizá sirvan para poner en duda el concepto mismo de ficción. Desde luego, sería sin duda interesante buscar indicadores semejantes ligados al efecto de no ficción en teatro, desde los más evidentes, como las declaraciones externas (“basado en la experiencia de campo real de una antropóloga”), las formulaciones literales que parecen, o son, transcripciones de

Bibliografía

- Auerbach, E. (1942). *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*, Bern, Francke
- Bajtín, M. (1989) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 237-409.
- Barthes, R. (1968). “L’Effet de Réel”, *Communications* 11, 84-89
- Blythe, A. – A. Cork. (2011) *London Road. Books and Lyrics by Alecky Blythe. Music and Lyrics by Adam Cork*, London, Nick Hern
- Fernández, T. (2020). “Sobre el concepto de ficción bizantina”, *Ancient Narrative* 17, 201-228.
- Hampe, B. (2007). *Making Documentary Films and Videos*, New York, Holt.
- Kelly, D. (2007). *Taking Care of Baby*. London, Oberon Books.
- Lukács, G. (1965). *Le roman historique*, Paris, Payot.
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega*, México DF, FCE.
- Stanzel, F.K. (1959) “Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33, 1-12,
- Taylor G. et al. (2016). *The New Oxford Shakespeare. Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- Tillyard, E.M.W. (1944). *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto & Windus.
- West, M. (ed.) (1991), *Aeschyli Persae*, Stuttgart, Teubner.
- Zetterberg Gjerlevsen, S. (2016). “Fictionality”, en <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/138.html>).

una entrevista grabada, la presencia de figuras reconocibles, como Jerjes o Juana de Arco, la presencia de situaciones conocidas desde antes, la omisión de elementos sobrenaturales o percibidos como “imposibles para el mundo real”, etc..