

Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de Antígona

Noelia Jazmín Morales Arbelo
Universidad Nacional de las Artes
Argentina

Introducción

En el año 2012 se estrenó en la ciudad de Montevideo la obra *Antígona Oriental* de Marianella Morena con dirección del artista alemán Volker Lösch. Esta pieza escénica parte de *Antígona* de Sófocles y se fusiona con los testimonios de diecinueve ex-presas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura cívico militar uruguaya. El contexto que acompañó el proceso de creación del material es el de un país que por segunda vez había votado un plebiscito a favor de la Ley de Caducidad. La Ley 15848 excluyó de juzgar a los civiles y militares involucrados en delitos económicos y de lesa humanidad durante el período que comprende el gobierno de facto. En esa coyuntura de descontento por parte de algunos sectores políticos, sociales y culturales, surgió el interés por llevar a escena las experiencias de mujeres que sufrieron la violencia ejercida por el aparato estatal. De esta manera es que se puso en marcha un proyecto de intercambio activo entre el teatro alemán y uruguayo que produjo el encuentro entre la dramaturga y el director de la obra. Volker Lösch, quien vivió en Uruguay durante su infancia, a partir de su experiencia con actores profesionales y no profesionales propuso realizar una versión de *Antígona* con un coro de víctimas del terrorismo de Estado. El resultado fue una obra de teatro documental que abrevó en una zona poco explorada por la escena uruguaya y le dio un lugar, por primera vez, a voces femeninas atravesadas por la violencia de la última dictadura.

Dos años después, en el 2014 se estrenó en la ciudad de Bogotá la obra *Antígonas. Tribunal de Mujeres* escrita y dirigida por Carlos Satizabal. En este material escénico, el grupo de teatro Tramaluna vinculó el personaje de la tragedia de *Antígona* con siete mujeres que

fueron víctimas de cuatro casos de violación de derechos humanos en Colombia. Tres de ellas pertenecen a la agrupación “Madres de Soacha” cuyos hijos fueron asesinados por militares y presentados como guerrilleros muertos en combate ante el gobierno de Uribe, dos de ellas son sobrevivientes del genocidio perpetrado contra la Unión Patriótica y otras dos son defensoras de los derechos humanos que denuncian seguimientos ilegales a miembros de la oposición y montajes judiciales realizados a líderes estudiantiles mujeres.

Como podemos observar, ambas obras de teatro combinan conflictos del pasado reciente y el presente de su país con la tragedia griega y trabajan con actrices que no pertenecen al ámbito profesional. Por eso en este artículo nos proponemos, por un lado, recorrer los modos en que se despliegan las actuaciones de los actores y actrices profesionales en *Antígona Oriental* y *Antígonas. Tribunal de mujeres* a partir de la “matriz productiva” (Ferreyra y Rodríguez, 2020) y el “Actor-Documento” (Cobello, 2015); por otro, realizar un estudio comparado de los procedimientos de las actrices no profesionales de las dos obras desde la categoría del “actor testigo” (Cornago, 2012) y el pensamiento de Hayden White (1992) sobre la historia tramada como tragedia, para advertir de qué maneras se configura la poética actoral entre las actrices y en relación con los actores profesionales de las dos obras. Asimismo, procuramos pensar bajo la noción de “intimidad performativa” (Urraco Crespo, 2012) el tratamiento de la dimensión social que se revela en los testimonios de las víctimas. De este modo daremos cuenta de los vínculos entre los procedimientos actorales y la experiencia de dos obras latinoamericanas que trabajan con historias y archivos personales de las actrices para esbozar las formas en que sus vidas trágicas se inscriben en las historias teatrales y producen una manera de actuar que denominamos *actuación trágico-biográfica*.

Los paradigmas del teatro documental contemporáneo

Actualmente las prácticas documentales y biográficas son muy diversas y se han constituido en una poética central en la producción de las artes escénicas contemporáneas.

Una de sus referentes ineludibles es la directora, dramaturga y curadora argentina Viviana Tellas, quien sistematizó bajo el *biodrama* una actualización de las discusiones iniciadas en la Alemania del siglo pasado con el Teatro Político de Erwin Piscator (1957), el Teatro Épico de Bertolt Brecht (2004) y el Teatro Documental de Peter Weiss (1976). Esta corriente que puede situarse a comienzos de los años 2000, asentó su búsqueda en la investigación de *lo real* (Sánchez, 2007; Sagaseta, 2008) con el uso de materiales de archivo y documentos. También se inscriben, siguiendo a Trastoy (2002), en los efectos producidos a partir de los unipersonales del Teatro Autobiográfico en las décadas del ochenta y noventa en la escena local y, a nivel mundial, el surgimiento del Teatro Neo-Documental (Kempf y Moguilevskaia, 2013) posterior a la caída del Muro de Berlín. Esta coyuntura provocó la creación de numerosos colectivos teatrales en distintas partes del mundo que retomaron lo documental en escena con procedimientos contemporáneos. Además, es posible pensar que este contexto estético y escénico coincide con el “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) que implicó una vuelta al testimonio y el “giro afectivo” (Macón, 2013; Arfuch, 2016; Ahmed, 2019) como generador de una esfera pública emocional en la que hay una primacía de los afectos y las biografías. Según Leonor Arfuch, la “indistinción entre espacios públicos y privados y el repliegue en lo privado” (2016: 247) configura un “espacio biográfico” (2007) que se teje como una “trama simbólica, epocal, un horizonte de inteligibilidad que puede leerse, sintomáticamente, como una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (2016: 247).

En el caso de las obras que aquí analizamos, advertimos que hay un uso híbrido de *lo real*. Por un lado, en *Antígona Oriental* se utilizan los testimonios como archivo de un pasado que se lleva a escena a través de una lectura de la tragedia de *Antígona*. De esta manera es que el “espacio biográfico” aparece dentro del coro de la obra y se configura junto a Antígona como un personaje que lucha por sus derechos individuales y confronta el derecho del Estado. En este sentido la dramaturgia de Morena trabaja con los relatos de las mujeres a partir de los procedimientos del *biodrama* (Brownell y Hernández, 2017) en tanto

que lleva a escena fragmentos de vidas de personas y piensa cómo la experiencia microsocial construye la historia. Por otro lado, en *Antígonas. Tribunal de mujeres*, esto también se puede señalar a partir de los distintos elementos de la puesta en escena. En esta obra, el “espacio biográfico” se construye con la dramaturgia, compuesta por los testimonios de las actrices, y con los objetos y archivos personales que acompañan sus palabras. Sin embargo, la hibridación se configura con el registro actoral de las actrices profesionales y la representación de bailes y cantos típicos que realizan en las escenas. Así es como reconocemos que en las voces de las mujeres se produce una “politización de la intimidad” (De la Puente, 2018) que pone en tensión los límites entre ficción-realidad y memoria-historia del pueblo uruguayo y colombiano.

Las matrices actorales

Alejandro Catalán denomina “producción de sentido actoral” a las lógicas de sentido que desde la actuación producen relato más allá de las marcas signícas del texto y la dirección. Para este pensador y hacedor teatral esto produce un cambio radical porque de esta manera el cuerpo “deja de expresar estados internos” (2001: 17), como en la interpretación culta, para permitir que también genere pensamiento. A partir de sus postulados y tomando las ideas de Walter Benjamin en “El autor como productor”, Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez desarrollan un estudio materialista de la actuación en Buenos Aires. En este caracterizan que:

el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas. (2020: 44).

Aunque esa descripción nombra un modo particular de la actuación en Buenos Aires, creemos que es posible pensar ciertos aspectos de esta matriz en los actores y actrices profesionales de *Antígona Oriental* debido a que, en las actuaciones de los personajes de Antígona, Ismene, Creonte y Emón, fundan un campo asociativo de imágenes a partir de los elementos técnicos que ponen en juego. Por ejemplo, esto se puede considerar para el estudio de la actriz Victoria Pereira que representa a Antígona haciendo un uso de su cuerpo que pone el acento en el manejo del peso y es desde allí que produce un relato propio que repercute, multiplica y retroalimenta su modo de gesticular y proferir textos. Asimismo, los tres actores Sergio Mautone, Bruno Pereyra y Fernando Vannet producen una serie de movimientos, imágenes y textos que componen el personaje de Creonte ampliando la propuesta dramática. Este personaje, partiendo de ciertos elementos del vestuario como el traje color celeste y algunos otros escenográficos como la parrilla y la carne, expresa la condensación del aparato represor cívico-militar uruguayo de la última dictadura. Pero dentro de esa referencia aquello que se puede ver es que los actores que construyen a Creonte, ahondan en los intersticios del campo poético de la sociedad uruguaya recuperando ciertos gestos que, en su transformación y asociaciones singulares, generan sentidos inéditos vinculándose así a la “matriz productiva” que mencionan Ferreyra y Rodríguez.

En cambio, en las actuaciones de las actrices no profesionales de ambas obras, este campo de referencias producto del entrenamiento y la técnica actoral aparecen de distinta manera ya que la producción de sentidos se despliega a partir de fuerzas distintas. En ellas es posible encontrar procedimientos comunes como la incorporación de fragmentos de las propias biografías y otros disímiles como la exposición de archivos personales que configuran una zona habilitadora de otras formas del estar en escena. Para pensar esto, los estudios de Óscar Cornago (2012) que recuperan las ideas de Giorgio Agamben (2005) sobre el testigo, resultan pertinentes en tanto que sostienen que el testigo sólo puede hablar en función de un no poder decir. Según el filósofo italiano, esta imposibilidad es la que construye al

testimonio como una limitación en la que siempre está presente lo que ya no puede hablar por sí mismo y pertenece a un pasado. Por eso reconoce dos dimensiones como articuladoras del lugar del testigo: la palabra por su condición social y el cuerpo por su condición biológica. En la obra *Antígona Oriental* esto se puede observar en la primera escena en la que están el coro de mujeres y Antígona y en la que se advierte que, en pequeños subgrupos, las actrices cuentan en primera persona del singular quiénes son, sin importar a quién pertenece exactamente esa presentación, unificando el punto de vista individual, lo que a cada una le pasó, con el colectivo, lo que les pasó a todas. Uno de los relatos de una exiliada expone: “Estuve exiliada. Se habla poco del exilio. Teníamos una vida allá pero seguíamos pendientes de acá. Llegaban cartas de nuestros compañeros que salían de la cárcel. Los gobiernos francés, belga y sueco nos decían ‘no manden gente’ y nos pedían que elijamos a diez” (Morena, 2011). También una sobreviviente dice:

Yo fui detenida a los diecinueve años como mi compañero, estaba embarazada. A él lo balearon y lo dejaron tirado en la calle. A mí me empezaron a torturar en mi casa y después me llevaron al cuartel. Mi hijo nació en el cuartel. Decidí entregarlo a los seis meses a mi madre. Durante muchos años sentí una terrible culpa porque yo había tenido a mis padres de chica y él se crió con sus abuelos. Mi hijo se estaba acostumbrando a reconocer el cuartel como una casa y a los milicos de azul como una familia. Él tiene dificultades para expresar sus sentimientos. Yo soy todo lo contrario, yo necesito expresarlos, recibirlos. (Morena, 2011).

De esta forma la palabra, una de las dimensiones que articula Agamben sobre el testigo, se despliega y nos introduce en la trama de los relatos testimoniales que se entrecruzan con parlamentos que pertenecen a los personajes de la tragedia griega. Pero es en la concomitancia con el cuerpo, segunda dimensión del testigo, donde también se inscribe la presencia escénica del coro de mujeres. En palabras de Cornago:

El testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en él. Lo queremos ver a él, verlo de cerca, llegar a tocarlo si fuera posible. Incluso si no es capaz de hablar con fluidez, si su memoria ya no le permite hilvanar el relato de lo que sucedió, queda su cuerpo como testimonio mudo, la base experiencial que garantiza la verdad de su palabra. (2012: 59-60).

En este sentido, es importante aclarar que muchas de las mujeres que integran el coro no habían contado sus historias por más de treinta años y lo hicieron por primera vez en el proceso de ensayos de la obra. A su vez, durante el período de funciones y giras internacionales, repitieron cada vez los relatos testimoniales bajo el marco representacional que, por antonomasia, implica disponer el cuerpo en un espacio escénico frente a un otro que especta. Precisamente esa cualidad teatral, la relación entre presencia y espectadores, es la que reconocemos como generadora de la posibilidad de existencia de los testimonios públicos dado que, en estas obras documentales, la palabra aparece alojada en un cuerpo que vivió ese pasado pero que mediante la actuación se actualiza en un *aquí y ahora* escénico. Para provocar este movimiento, los procedimientos actorales propuestos desde la dirección refieren casi exclusivamente al del acto performativo del decir. Esto se puede observar en la escena en la que cada una toma un rollo de papel blanco y todas juntas expresan: “Yo denuncio: Eduardo Perro, torturador, vive en Maldonado. Yo denuncio: Doctora Rosa Marci-rano, médica en Punta de Rieles, actualmente jubilada. Yo denuncio: Julio Alberto Palatino, director de Punta de Rieles, vive en Piriápolis” (Morena, 2011). El gesto de tomar una hoja de escritorio como signo de un Estado que no las escuchó y no les hizo un lugar a sus denuncias es sostenido por la fuerza enunciativa de lo que dicen. De esta manera, el coro de mujeres transforma la palabra en acción y la acción en cuerpo. A su vez, el lugar privilegia-

do de sus voces está dado por la puesta en escena despojada y el diseño espacial que se configura por los movimientos que realizan actores y actrices. Así es como a lo largo de la obra, el coro junto a Antígona compone un bloque que deja a la vista las diferencias de sus edades y singularidades y que se acerca al público hasta el borde del proscenio para poner el cuerpo como parte de la confesión y garantía de lo que no se puede llegar a contar. Además, esa corporalidad colectiva que resiste a los agravios del Estado, genera un paralelismo entre el cuerpo de ellas, el de Antígona y el de las mujeres que sufrieron a lo largo de la historia, vinculándose así con el aspecto trágico que une todos estos relatos.

Sostenemos que algo similar sucede en la obra colombiana *Antígonas. Tribunal de Mujeres*, ya que las siete actrices no profesionales que comparten en escena sus historias articulan la palabra y el cuerpo como parte de sus testimonios. No obstante, destacamos que lo realizan de un modo diferente porque exponen frente al público una serie de objetos que se configuran como una extensión tangible de eso que se cuenta. Por ejemplo, Lucero Carmona, una de las “Madres de Soacha” y madre de Omar Leonardo Triana Carmona que fue asesinado por el Ejército Nacional, se dirige al tribunal de justicia (los espectadores de cada función), le muestra la camisa preferida de su hijo y abrazándose a ella como se abraza a un niño pequeño, narra recuerdos de su adolescencia y entona un canto con un aire de música folclórica colombiana. Otra de las mujeres, también perteneciente a la misma agrupación, a lo largo de su testimonio crea un altar compuesto por fotos, ropa de cuando era niño y tesoros (como lo nombra la actriz), en la que se revelan juguetes y amuletos que conforman el “espacio biográfico” (Arfuch, 2007) de su hijo. También la manera de manipular estos materiales demuestra un tratamiento tierno y cuidado que es interrumpido cuando denuncia las persecuciones que reciben las mujeres que piden justicia, guardando de un arrebato los objetos como forma de procurar por la preservación de la memoria y mantener a salvo lo que queda de ellos. Además, es posible observar el vínculo entre actuación y archivos personales, en la escena en que una actriz le cuenta al tribunal sobre las ciudades en que sucedieron los asesinatos, luego otra dice “después de las matanzas, salimos las mujeres ya sin

miedo para enterrar a nuestros muertos” (Satizabal, 2014) y, acto seguido, todas juntas realizan una secuencia de movimientos a la par que se proyectan imágenes de expedientes judiciales sobre los telones escenográficos. En esta escena la palabra tiene un uso performativo y se fusiona con la danza y el recurso tecnológico de la proyección generando una poética a partir de *lo real* que evocan y lo ficcional que representan. En este sentido, en esta obra y, a diferencia de la reescritura uruguaya, las mujeres actúan portando fotos, bailando, cantando sus historias con melodías autóctonas y profiriendo pasajes de los textos de *Antígona*, produciendo así una trama singular en la que los aspectos biográficos de sus vidas resuenan en el cuerpo que el personaje griego busca sepultar. Si bien destacamos que el trabajo de las siete actrices no profesionales y las dos actrices del grupo Tramaluna se expresa a partir de distintas matrices, como todas representan el personaje de Antígona, distinguimos que son afines en el sentido que utilizan un registro que fluctúa entre la representación de la tragedia y la presentación de sus vidas. Por este motivo, consideramos que en *Antígonas. Tribunal de mujeres* la presencia escénica encuentra su sostén en la actuación que se desarrolla intermedia por objetos y en el registro corporal que incluye danzas y movimientos. Así es como la obra provoca un diálogo con lo propio (sus experiencias personales), lo colectivo (la historia colombiana) y lo universal (la tragedia griega).

Señalamos entonces que cada versión latinoamericana trabaja con la singularidad de los testimonios y crea un universo poético autónomo que discute con *Antígona*, elaborando una reescritura marcada por conflictos y traumas del pasado reciente de cada país. En relación con el trabajo de los actores y actrices profesionales, si bien en *Antígona Oriental* predomina la “matriz productiva” como describimos anteriormente, también es posible identificar que en las escenas en que no representan los personajes de la tragedia y hablan desde su experiencia en primera persona del singular, se emparentan con el mismo recurso actoral que propone el coro cuando traslada lo individual a lo grupal. Sin embargo, este tipo de actuación se diferencia del “actor testigo” (Cornago, 2012) porque conlleva un entrenamiento producto de la técnica que poseen quienes se dedican profesionalmente a esta tarea,

lo que la sitúa más cerca del “Actor-Documento” (Cobello, 2015). Esta categoría propone pensar al actor profesional que “trae a escena su naturaleza, su materialidad física; su cuerpo y su voz como documentos de su autobiografía” (Cobello, 2021: 12) para observar los modos en que se pone en diálogo la actuación con los archivos personales. En este sentido, Denise Cobello distingue que el “Actor-Documento” también es testigo de su propia vida, pero al disponer de herramientas interpretativas, construye una dramaturgia propia con todos los elementos que conforman la puesta en escena generando una presencia que oscila entre la representación y la presentación. Por ello creemos que en los casos estéticos que aquí analizamos, este tipo de actuación se despliega en el trabajo de los actores y actrices profesionales de las dos obras. En la versión de Morena porque los personajes de la tragedia de Sófocles son representados por actores y actrices que cuentan con experiencia y trayectoria escénica y, en las escenas que hablan desde su propia experiencia, actúan desplegando sus conocimientos y habilidades poético-actorales. En la reescritura colombiana, por el trabajo que realizan las actrices del grupo Tramaluna que representan el personaje trágico y, al mismo tiempo, presentan archivos periodísticos y judiciales sobre los conflictos actuales de su territorio. Por este motivo, sostenemos que en ambas obras las matrices actorales de los grupos profesionales de actores y actrices se encuentran entramadas a partir del doble juego que proponen cuando producen sentidos desde el campo de la actuación representativa y performativa.

La actuación trágico-biográfica

Como ya expusimos en el apartado anterior, en las dos versiones el trabajo de las actrices no profesionales se emparenta con las características del “actor testigo” (Cornago, 2012), categoría que propone la articulación de los testimonios dentro del marco representacional mediante la palabra y el cuerpo. No obstante, como estas obras se tejen en su relación dramática con *Antígona* de Sófocles, diferenciamos que el tratamiento de las actrices

no profesionales da a lugar a una forma singular de abordar la presencia en el espacio escénico que trasciende a la actuación que solo está intermediada por las propias vivencias. A su vez, se distancia de las creaciones de los actores y actrices profesionales en tanto que no encuentran en la técnica un modo de producir una poética para interpretar roles y personajes. En este sentido, lo que observamos como particular en cada obra es que la historia tramada como tragedia se inscribe en las vidas de las mujeres que testimonian y sus vidas trágicas se inscriben en las historias teatrales que representan. Tal como desarrolla Hayden White (1998) y retoma Martín Rodríguez (2005) para estudiar el teatro romántico argentino del siglo XIX, la tragedia como forma de representación de los discursos históricos de prosa narrativa pone en el centro de la cuestión “las leyes que rigen la naturaleza humana en su conflicto con el destino” (White, 1998: 199) y la ganancia de conciencia que se revela cuando el protagonista se enfrenta contra las fuerzas del mundo. Desde nuestro punto de vista, señalamos que en estas creaciones los relatos testimoniales producen una potencialidad atravesada por la tragedia como género y como experiencia de vida que provocan que la exposición íntima de estas mujeres se tome como matriz para producir actuación. De este modo, la presencia escénica de las actrices se encuentra sostenida por los testimonios (que ejecutan un tránsito desde la esfera privada a la pública) y desarrollan un campo de imágenes a partir de *lo real* que evocan de sus vidas. En efecto, consideramos que el movimiento provocado por llevar a escena las biografías y archivos personales de mujeres atravesadas por la violencia institucional de cada país permiten la producción de sentidos en la misma actuación porque reelaboran y amplían posibilidades de los modos de estar en escena. Por ello creemos que las categorías estudiadas hasta el momento no permiten describir de manera completa la particularidad escénica de estos casos que traspasan las formas canónicas de pensar las formas de actuar. Así hemos denominado como *actuación trágico-biográfica* al trabajo que realizan las mujeres que documentan sus trayectorias vitales y dialogan con la tragedia de *Antígona* generando un tipo de actuación diferente a la de los actores y actrices profesionales. Esta forma de actuar se configura como tal por medio de los personajes de

Antígona, por eso su correspondencia *trágica*, pero encuentra su anclaje en el entrecruzamiento producido por los testimonios, también trágicos, de sus experiencias de vida. De allí que lo *biográfico* se transforma en materia para generar los desplazamientos entre los personajes de la tragedia griega y sus propios relatos de vida. Esta dramaturgia actoral es *trágico-biográfica* en tanto dialoga con las distintas capas dramáticas y se constituye como el eje articulador de las reescrituras latinoamericanas otorgándole un nuevo sentido a sus historias individuales y la historia colectiva compartida con los espectadores.

Un lugar para lo íntimo

Estas obras que llevan a escena aspectos conflictivos del pasado reciente y presente latinoamericano, también producen efectos desde el campo artístico (Bourdieu, 1995) en otras esferas sociales y políticas que involucran a la comunidad. Así es como distinguimos que a partir de poner en escena los relatos personales, se multiplica el espacio de circulación de experiencias y saberes sobre la historia común y la memoria de los “espacios” (Gupta y Ferguson, 2008) en los que transcurren estos acontecimientos escénicos (Fischer-Lichte, 2011). Por ello, desde una perspectiva que retoma los *estudios de performance*, identificamos que los entramados que analizamos también configuran una zona de “intimidad” (Pardo, 1996) posible de vincularse con los espectadores. Pensamos el lugar de lo íntimo en el sentido de “lo que callamos cuando hablamos” (Pardo, 1996: 55), lo que aparece cuando se corre el velo de lo que aparentemente pertenece a la esfera privada de quien comparte sus vivencias. Esta característica se encuentra en estrecho vínculo con aquello que Urraco Crespo (2012) denominó “intimidad performativa”. Esta noción retoma el concepto de *extimidad* de Lacan para explicitar el comportamiento escénico relacionado con la proyección de lo íntimo hacia el exterior en las dramaturgias que trabajan *lo real* en escena. El autor afirma que “la intimidad ligada al campo del arte presupone paradójicamente a los otros y conlleva una idea de comunidad implícita. La intimidad desde este ángulo implicaría no

solo estar con el otro, sino un vínculo de complicidad con el otro desde donde se lo transciende, evidenciando un momento de alteridad, donde cada uno se multiplica en otros” (2012: 89).

De esta forma, identificamos que el mecanismo por el cual se le otorga un lugar a los sucesos y traumas de nuestro continente se funda en la invención de una dimensión compartida por artistas y público que acerca las individualidades en función de un “convivio teatral” (Dubatti, 2015). Esto se puede observar en distintos pasajes de las obras en las que este lugar aparece construido desde diferentes decisiones de la puesta en escena y posibilita que la *actuación trágico-biográfica* despliegue otra sensibilidad. Por ejemplo, en la escena de *Antígona Oriental* en la que el grupo de mujeres dice a coro un parlamento sobre el cuerpo de Polinices y, sobre ese colchón sonoro, las mujeres se desprenden del conjunto y se acercan individualmente al proscenio para contar un fragmento de su historia. El contrapunto entre lo sutil de las voces del coro y la crudeza de los relatos permite la configuración de un espacio *otro* que invita a una co-presencia diferente por parte de los espectadores. En ese gesto, dado a partir del tratamiento de enunciación pública de los testimonios, se puede encontrar un modo de acompañar estas declaraciones que antes no habían tenido la oportunidad de ser dichas o no habían sido alojadas por una escucha receptiva.

También es posible encontrar este tipo de intimidad en la escena de *Antígonas. Tribunal de Mujeres* en la que la actriz Luz Marina Bernal exhibe en el escenario un oso de peluche, colecciones de audífonos y un libro de la Biblia perteneciente a su hijo. A partir de los objetos, la intérprete revela a los espectadores secretos antes no confesados que pertenecen a su universo personal y familiar. Así es como mediante relatos, archivos y documentos las obras invitan a las partes que intervienen en el hecho artístico a participar con un modo de expectación activo. Por ello creemos que estos vínculos entre las actuaciones y los espectadores producen una traslación que rompe con la esfera de lo individual y generan la posibilidad de entramar la intimidad en un espacio comunitario. De esta forma, esas historias que pertenecían al espacio privado se comparten y encuentran modos de hacer un pasaje hacia

la comunidad para dialogar y reflexionar sobre la necesidad de una transformación social, colectiva y, sobre todo, artística.

Reflexiones finales

En resumen, en el presente artículo nos propusimos pensar en las actuaciones de dos obras latinoamericanas que retomaron la tragedia de *Antígona* para poner en escena testimonios de mujeres marcadas por la violencia institucional de sus países. Estas reescrituras son distintas a nivel dramático en tanto una situó a las mujeres en el personaje del coro griego y la otra en el de Antígona, multiplicando este personaje en muchas voces. Ambas versiones producen una polifonía testimonial que entrecruza fragmentos de la tragedia de Sófocles con historias personales a partir de elencos conformados por actores y actrices que pertenecen al ámbito profesional y actrices que, por primera vez, transitan una experiencia escénica.

Luego de analizar las similitudes y diferencias entre los actores y actrices profesionales que trabajan con herramientas técnicas, distinguimos que esas poéticas se vinculan con lo postulado por Ferreyra y Rodríguez (2020) en la “matriz productiva” y por Cobello (2021) en el “Actor-Documento”. Sin embargo, estas formas de la presencia escénica se desarrollan de forma diferente en las actuaciones de las mujeres que comparten sus archivos y relatos. Estas se relacionan con el “actor testigo” (Cornago 2012) en tanto que articulan la palabra y el cuerpo como parte de sus historias, pero también con el lado trágico que las une y emparenta con la tragedia griega. Por ello dimos como nombre *actuación trágico-biográfica* a la manera en que producen nuevos sentidos artísticos tomando el aspecto trágico de sus vidas y del personaje que representan.

También señalamos que estas obras le otorgan un lugar a lo íntimo a partir de decisiones de la puesta en escena que posibilitan que esta *actuación trágico-biográfica* manifieste otro tipo de sensibilidad en su relación con el público. Así, generan un espacio comunitario

en estrecho vínculo con la “intimidad performativa” (Urraco Crespo, 2012) y echan luz sobre la memoria, siempre en construcción, de los pueblos.

© Noelia Jazmín Morales Arbelo

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Madrid: Pre-Textos, 2005. Impreso.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019. Impreso.
- Arfuch, Leonor. “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”. *Revista Designis* 24 (2016). 245-254. Web. 20/05/2022 en <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>
- . *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. En *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 111-129. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama, 1995. Impreso.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Madrid: Alba, 2004. Impreso. [L I T L]
[S E P I S E P]
- Brownell, Pamela y Hernández, Paola. “Introducción. Biodrama. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral”. En Tellas Viviana, *Biodrama | Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH/UNC, 2017. Impreso.
- Catalán, Alejandro. “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI* 12 (2001): 15-20. Impreso.
- Cornago, Óscar. “Alegorías de la actuación: el actor como testigo”. *Acotaciones, revista de investigación teatral* 28 (2012): 55-74. Impreso.
- Cobello, Denise. “El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 11, (2021). Web. 09/06/2022 en: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/SrHfvgbcQs6k7dKztdDFkcs/?lang=en>
- . *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin* [Tesis de maestría]. Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2015. Manuscrito proporcionado por la autora.
- De la Puente, Maximiliano. “Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos”. [reseña del libro *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos* de Vivi Tellas].

telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral 28 (2018). Web. 24/05/2022 en:
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5487/4923>

Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9 (2015): 44-54. Web. 05/06/2022 en:
http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artesescenicass9_5.pdf

Ferreya, Sandra y Rodríguez, Martín. “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Revista Apuntes* 143 (2020): 42-56. Web. 01/06/2022 en:
<http://www.revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/25839/20749>

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores, 2011. Impreso.

Gupta, Akhil y Ferguson, James. “Más allá de la ‘cultura’: espacio, identidad y las políticas de la diferencia”. *Antípodas* 7 (2008): 233-256. Web. 01/06/2022 en:
<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/epdf/10.7440/antipoda7.2008.10>

Kempf, Lucie y Moguevskaja, Tania. *Le théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention*. Nancy: PUN Editions Universitaires de Lorraine, 2013. Impreso.

Macón, Cecilia. “Sentimus ergo sumus. El surgimiento del ‘giro afectivo’ y su impacto sobre la filosofía política”. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política* 6 (2013): 1-32. Impreso.

Morena, Marianella. *Antígona oriental*. 2011, manuscrito proporcionado por la autora.

Pardo, José Luis. *La intimidad*. Madrid: Pre-textos, 1996. Impreso.

Piscator Erwin. *Teatro político*. Buenos Aires: Futuro, 1957. Impreso.

Rodríguez, Martín. “El drama romántico (1837-1852)”. En Pelletieri, O. (coord.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.

Sagaseta, Julia. “Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real”. *Territorio teatral*, 3 (2008). Web. 24/05/2022 en
http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n3_02.html

Sánchez, José A. *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor, 2007. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Satizabal, Carlos. *Antígonas. Tribunal de mujeres*. 2014, manuscrito proporcionado por el autor.

Trastoy, Beatriz. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: N.G., 2002. Impreso.

Urraco Crespo, Juan Manuel. *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona, 2012. Web. 25/05/2022 en <https://www.tesisenred.net/handle/10803/117542#page=1>

Weiss, Peter. “Notas sobre el teatro-documento”. En *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976. Impreso.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.