

## ***(des)Montajes de A/archivos para una escena biodramática/documental***

MARIAM IBARRA\*

### **Abstract**

(des)Assembling a biodramatic/documentary scene involves vectorizing the intersections of the docu-fictionality of the A/archives, (des)composing them, and starting from it to make them habitable. To think of the archive from the intimate-habitable quality implies to place it into the biodramatic tradition: to think biodrama, documentary object, documentary fiction, and the archive as territory that becomes a subversive machine from its condition as a microarchive or archive of intimacy. These texts –proposed, some of them, from a new form of research in liminal writing between dramatic practice and theoretical writing– performs the possibilities of a Latin-American anarchieve from the intimacy of people’s archives and from the dramatic writing. The anarchieve appears to break the narratives that remain unchanged by the macro archives that back them up.

### **Keywords**

A/archive, documentary scene, biodrama, anarchieve

La tarea que nos cabe en el presente es revolver, en el pasado, los futuros soterrados.

Suely Rolnik

Los archivos como repositorios de la memoria inciden directamente en la construcción de las narrativas en las cuales se fundan nuestros territorios, convirtiéndose en actores fundamentales en la edificación de la historia. Un archivo nunca es neutro, sino que refuerza estructuras de poder al servicio de ideologías dominantes que deciden lo que debe ser preservado. El anarchivo, su contraparte, pone en tensión dicha rigidez archivadora y las estructuras de poder que la fundamenta, pero sobre todo reconoce otras narrativas y posibilidades que el archivo tradicional rechaza, acogéndolas dentro de otras lógicas de archivar. Busca, en ese sentido, ocuparse también de lo que el orden archivista olvida y desecha, descentralizando el conocimiento y rescatando del olvido colectivo memorias que contradicen a las estructuras de poder dominantes.

---

\* Universidad de las Artes/mariam.ibarra@uartes.edu.ec

Uno de los espacios desde los cuales se refuerza la idea anarquista es el biodrama, a partir del montaje de biografías escénicas. El término, acuñado por Viviana Tellas, aparece como una forma de teatro que trabaja la vida de personas reales desde sus archivos y que, precisamente desde ahí, pone en tensión no solo los límites entre la ficción y la realidad, sino también cómo se conforman las narrativas desde las cuales se sostienen nuestros territorios. El (des)montaje de esos archivos para una escena biodramática/documental dialoga con Archivos<sup>1</sup> que han sido legitimados, los cuestiona y desestabiliza, pero sobre todo rescata historias que han sido descartadas de los macrorelatos, recuperando otras memorias y formas de conocimiento.

Este ensayo aparece como un texto que, frente a la tradición ensayística y archivística, decide quebrar el formalismo del lenguaje y situarse dentro de lógicas anarquistas que abren otras posibilidades de creación, preservación e instauración de la memoria. Se vuelve así un ensayo anárquico que se construye desde un archivo que se performa. Trabaja biodrama y piensa un desmontaje de archivos para la construcción de dramaturgias documentales. Su (des)estructura hace de este ensayo un anarchivo en sí mismo que se conforma a partir de archivos de entrevistas a tres dramaturgas claves del biodrama: Vivi Tellas, Lola Arias y Agnieszka Hernández, que reflexionan sobre las posibilidades de trabajar con archivos personales y documentar la vida de las personas.

A la par del archivo están sus ficciones, mismas que aprovecho para estructurar el texto. La ficción dentro del texto está entendida desde su condición de forja y reestructuración de la realidad; incide en la construcción del anarchivo que es este ensayo y de los varios archivos que lo forman: archivos documentales, textuales, pero también íntimos y afectivos. Me interesa, sobre todo, pensar A/archivos latinoamericanos y cómo ponen en tensión los discursos que atraviesan a la región; así como su pluralidad y las formas en que cuestionan las representaciones y estructuras de poder que fortalecen el orden actual.

### **(des)Componer el archivo**

Para trabajar el archivo lo primero que hago es (des)componerlo con el fin de entenderlo mejor: un Archivo con mayúsculas y un archivo con minúsculas detonan por completo la idea de archivar. El primero, referido a los macro archivos o archivos estatales, es aquel a partir del cual se fundan las grandes historias que nos legitiman como sociedad; el segundo –considerado en muchas ocasiones un archivo menor– referido a los archivos personales inscritos en la memoria individual, desde la cual se despliegan las historias que se contraponen (y desmienten) a los relatos oficializados.

---

<sup>1</sup> A lo largo del texto se diferenciará los archivos estatales con letra inicial mayúscula (Archivos), de aquellos a los que he decidido llamar archivos de la intimidad, y que por considerarse archivos menores están escritos con minúsculas (archivos). Cabe mencionar que esta es solo una decisión escritural para diferenciar el acercamiento a ambas formas de archivar, que busca cuestionar cómo entendemos a cada una de estas posibilidades.

Ese lugar donde se archivan activamente (nuestros) saberes, que para Foucault era el archivo, comienza a maquinarse, a mecanizarse, hasta que logra atrapar al receptor bajo sus propias evidencias; (des)componerlo implica encontrar sus intersecciones principales, pensar qué es, quién lo hace, y para qué o por qué decidimos archivar algo, pensar su devenir anarquístico y maquinado.

Todo viviente deja huella, dice Derrida, «sobre ese fondo general y sin límite, lo que llamamos archivo, si esa palabra debe tener un sentido delimitable, estricto, supone naturalmente la huella, no hay archivo sin huella» (Jaques Derrida 2014: 59), por ende, todos los vivientes están archivando. La huella funciona como un archivo de existencia, así como un repositorio de aquello que como vivientes decidimos salvaguardar; la impronta mnémica de la vida. Lo que se archiva parte así de la decisión de proteger una memoria, en el caso de Archivos con un valor histórico, en el caso de archivos con un valor mucho más íntimo, afectivo e individual.

Podríamos decir que el archivo nunca es una formación involuntaria sino más bien la expresión de lo que Deleuze y Guattari denominaran como máquinas sociales, esto es, la conexión variable de cuerpos y tecnologías, que instituyen una forma de organización maquínica de la producción social. (Tello 2018: 28)

Los archivos de la intimidad rompen la idea de orden maquínico y producción social acelerada y cuestionan las estructuras que históricamente los han excluido. Son archivos que caben en la vida de alguien, pero que compartidos articulan una red anarquística mucho más definida que potencia la consolidación de un archivo en común. Estos alteran los regímenes discursivos de los Archivos consolidados, así como sus bases legitimadas e institucionalizadas a niveles organizacionales, estatales y culturales. Son, en ese sentido, un anarchivo que se compone y descompone a la par de un Archivo que ya es.

El archivo, microarchivo o archivo de la intimidad tiene otras fases de (des)composición. Se forma, al igual que los macro archivos a partir de documentos, memorias, cuerpos, afectos. Situados en la tradición biodramática devienen soporte para biografías escénicas que se sostienen en el trabajo docu-ficcional de las vidas.

(des)Montar A/archivos para una escena biodramática implica hacer cruces directos entre testimonio y objeto documental, tomando en cuenta tres de las veintidós premisas para pensar los objetos documentales en escena que propone Shaday Larios desde la revisión de los objetos y bio-objetualidades de Tadeusz Kantor. La primera de estas propone que no existe jerarquía de poder entre los objetos y los sujetos, sino una equidad, es decir que hay un archivo que se horizontaliza con su portador; la segunda, que los objetos que ya poseen su propia historia ya están animados de por sí con ella, por lo que se trata de un archivo que persiste y que resiste; y la tercera, que el objeto en escena no es un decorado, sino que tiene una fuerza autónoma, una vitalidad protagonista, lo que dentro de la tradición biodramática desde la cual se propone pensar A/archivos, subvierte (como una primera etapa de la subversión) el esquema escenográ-

fico en lo teatral.

Las cartas, fotografías, diapositivas y objetos personales son objetos que documentan, objetos testigo que no pueden desprenderse del presente al cual pertenecen, pero que tienen una historia que trasciende su propio tiempo.

El objeto se convierte en un documento del contexto en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones sociales, políticas y culturales que dejan de permanecer a un tiempo lineal para tornarse multi-temporal: el pasado es puro presente. (Larios 2018: 241)

Hay una superposición presente-pasado que vuelve al objeto documental un vehículo espacio-tiempo, y al archivo un portador de ese tiempo que se mantiene inmóvil. El objeto-foto, objeto-carta se vuelven archivos de la evidencia y de la memoria. Definen una ausencia, pero también una presencia en su propia continuidad. El quiebre temporal complejiza al objeto testigo que remite a la narrativa que preserva. Sirven también para crear micropaisajes documentales que, en pos de la recuperación de la memoria, reconstituyen escenas vividas en el presente actual.

Existen muchos tipos de objetos documentales; el archivo se sigue (des)componiendo: objeto-carta, objeto-foto, objeto-cadáver, objetos de la ausencia, objetos heredados, objetos encontrados, objetos de la imaginación, objetos biográficos –o biocéntricos–, objetos-arquitectura que albergan memorias en reconstrucción. Todos, desplegados de la memoria, configuran el archivo de las personas, y como escribe Tello «el ejercicio de la memoria es siempre anarquista» (2018: 178); el archivo se comienza a maquinar.

### **El archivo como territorio de la ficción. *Ficciones desde el archivo***

Pensar el archivo como una ficción implica descomponerlo una vez más. Las incidencias biodramáticas de estos microarchivos o archivos de la intimidad refuerzan la idea de que cada persona tiene un archivo que está descontextualizado y que hay que recontextualizar. Es ahí donde entra la ficción. José Antonio Sánchez ya lo apuntó antes: «se trata de una ficción que trabaja con la realidad y no de una que la utiliza para crear mundos intermedios» (Sánchez 2016: 181). La ficción se materializa en un nuevo sentido; deja de ser mentira, invento, falsedad para devenir forja, fragua, molde. Rancière es el principal referente para pensarlo. En su ensayo “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria” desborda los límites de la ficción documental y desborda –también– lo archivístico. José Antonio Sánchez, quien sigue de cerca las propuestas de Rancière, escribe:

La ficción así entendida no es invención de nuevas realidades, no es creación de “mentiras” o fantasías, sino imaginación de una realidad que se da en el tiempo, y

que por darse en el tiempo es humana [...] Se trata de una ficción que trabaja con la realidad, y no de una ficción que utiliza lo real para la construcción de un mundo intermedio o de un mundo paralelo. (2016: 281)

El archivo como territorio de la ficción implica pensar en el error –siempre humano– que trae consigo la reconstrucción de acciones que configuran la realidad; un archivo que se (des)(Re)compone. El archivo se vuelve material tangible para la ficción y abre los espacios para pensar(se) ficción documental.

### Primera ficción desde el archivo

**AVISO:** Este texto se ensaya a sí mismo. Es una nueva modalidad de ensayo; un ensayo de cómo incorporar textos reales de archivo en un marco ficcional; una forma de escritura umbrálica, liminal entre la práctica de escritura teórica y la práctica de escritura performativa/ficcional. Para la construcción de este apartado se elige la forma dialogal de la escritura dramática para poner a dos autoras de la escena latinoamericana en un marco teórico ficcional. A partir de esto se construye la primera ficción desde el archivo que construye teóricamente un anarchivo (bio)dramático<sup>2</sup>.

Momentos límites. Puntos de cambio. Preguntas de la escena. Necesidades de la dramaturgia.

Dice Vivi Tellas<sup>3</sup> que a partir de esos momentos se van construyendo las teatralidades a la hora de trabajar con documentos para biografías escénicas/biodramas.

Dice: hay que buscar la teatralidad afuera del teatro.

Dice: la familia como teatro.

Dice: qué potencial tiene la repetición, las historias que se cuentan muchas veces.

Dice: el pasado como ficción.

El archivo.

Dice: el potencial que tiene para la escritura la incidencia de las versiones.

Lola Arias<sup>4</sup> opina lo mismo.

---

<sup>2</sup> Para la construcción de este texto se utilizaron fragmentos provenientes de las siguientes entrevistas y videos realizados a las escritoras de la escena Vivi Tellas y Lola Arias:

Vivi Tellas, entrevistada por Gerry Garbulsky, *Aprender de Grandes* #069. (2019)

Lola Arias, entrevistada por Laura Rosso, *Suplemento las 12*. (2009)

Alejandro Cruz, "Las voces de la obra", en "Vidas marcadas, vidas contadas". (2009)

<sup>3</sup> Vivi Tellas (Buenos Aires, 1955) es dramaturga y directora de teatro argentina. Es la creadora de Biodrama, un proyecto que apuesta por el trabajo documental a partir de biografías escénicas. En su trabajo con lo real y sus posibilidades en el teatro crea el UMF: Umbral Mínimo de Ficción, término que piensa como unidad de medida con la cual definir el nivel de ficción que puede encontrar en una historia, y que, por ende, la vuelve teatralizable. Entre sus obras más reconocidas se encuentran *Mi mamá y mi tía* (2003), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guías* (2008) y *Maruja enamorada* (2013).

<sup>4</sup> Lola Arias (Buenos Aires, 1976) es escritora, dramaturga, actriz y directora teatral argentina. Desde el 2009 comienza a trabajar en proyectos atravesados por la ficción documental, explorando la frontera entre lo real y el artificio. Entre sus obras con mayor impacto destacan *Mi vida después* (2009), *El año en*

Dice: el desacuerdo como mecanismo para reconstituir la ficción.

Vivi dice: la persona como archivo de sus saberes/ la experiencia personal como patrimonio.

Lola dice: no se trata de ponerle imagen a lo que no tiene imagen; se trata de trabajar con la memoria real, fragmentada, rota.

Alguien dice: el pasado retorna para reactivarse en el presente. No es el pasado histórico, sino el pasado de la memoria.

Leo.

Los que controlan los archivos controlan cómo se construye el pasado, incidiendo directamente en la construcción del presente y el futuro. El pasado es una memoria, y una memoria es una ficción, por ende, el pasado es una ficción que se funda en un archivo. Cuando Vivi Tellas y Lola Arias se refieren al potencial de la repetición (las historias que se cuentan muchas veces) y al pasado como ficción están construyendo aproximaciones anarquistas. Lo que interesa pensar es qué es lo que se repite. En el caso de la dramaturgia de Arias la repetición es política, pero también afectiva. Se trabajan historias inscritas durante la dictadura de Pinochet, sobre todo en obras como *Mi vida después* y *El año en que nací*, donde se reconstruye la memoria a partir de un archivo (c)oral, visual, auditivo, que un grupo de madres/padres comparte con sus hijos y que ellos deciden compartir con un público. Por otro lado, *Campo minado* se funda en la repetición de historias de vida inscritas dentro la Guerra de las Malvinas desde la experiencia de soldados británicos y argentinos que fueron actores del conflicto bélico, y se funda en los relatos que han repetido los últimos 40 años de sus vidas. En las obras mencionadas, la repetición como herramienta anarquista es vital porque cuestiona cómo los Archivos han marginalizado las voces en resistencia; asimismo deja al descubierto el error que supone contar una historia muchas veces, por lo que la historia/el archivo se vuelve una ficción. Por su parte, Vivi Tellas trabaja la repetición desde archivos afectivos que entrevén una visión esperanzadora del mundo. Trabaja desde un archivo familiar, pero también desde relaciones afectivas diversas que sirven como excusas para trabajar problemáticas identitarias, políticas y económicas, tal como sucede en *Dos amigos afros* o en *Escuela de conducción*.

## Segunda ficción desde el archivo

**AVISO:** Este texto ensaya, al igual que el anterior, una forma de investigación en la escritura liminal. No se trata de una puesta en escena, sino de una lectura dramática que se construye con textos de archivo. La escenografía/objetualidad propuesta: una canoa

---

*que nací* (2012), y *Campo minado* (2016) que devino su primer largometraje, titulado *Teatro de guerra* (2018).

de tamaño real, un asiento de un Ford Falcon del 76, y una mesa de centro rectangular<sup>5</sup>.

*Una sala parcialmente vacía. Tres mujeres.  
Una canoa. Una mesa de centro. Un asiento de carro. Una voz en off.*

**Lola Arias**

**Agnieska Hernández<sup>6</sup>**

**Vivi Tellas**

*Entre ellas y una voz en off intentan decidir qué objeto/asiento le corresponde a cada una.*

**Voz en off:** Alfredo, Jaime y Eduardo están tirando con el arco. Revisan las puntas de las flechas y se toman el tiempo que sea necesario. Anotan en el pizarrón los puntajes. Tiran tres flechas cada uno, por vez. Mientras tanto, discuten sobre el no pensar.

**Vivi:** *Tres filósofos con bigote.*

**Voz en off:** *Tres filósofos con bigote.* Profesores de la UBA. Mmm, podríamos decir que no buscás la realidad en el teatro sino la teatralidad en lo real.

**Vivi:** Exactamente. Me divierte, me da curiosidad ver qué pasa con esas historias en el escenario. Me gusta la fragilidad que hay en esa operación, la falta de garantías. Es mi posición política frente al control dentro de mi campo de trabajo.

**Voz en off:** En el fondo del escenario, una batería en una plataforma con ruedas. A la derecha, una larga mesa con una cámara en un trípode, artefactos técnicos de video y varios objetos (fotos, mapas, autos en miniatura, un santo negro, etc.). A la izquierda, una fila larga de sillas de todas las épocas y una guitarra eléctrica con un amplificador.

**Vivi:** *El año en que nací.*

**Voz en off:** No.

**Lola:** *Mi vida después.*

---

<sup>5</sup> Para la construcción de este ensayo se usaron extractos de tres obras de las autoras propuestas: *Tres filósofos con bigote* (2005) de Vivi Tellas; *Mi vida después* (2016), de Lola Arias; y *Ensayo sobre la escapada glam* (2018) de Agnieska Hernández. Así mismo, se usaron fragmentos de las siguientes entrevistas:

Lola Arias entrevistada por Leonardo González. «El animal mutante de Lola Arias» (2019)

Vivi Tellas entrevistada por Rodolfo Biscia. «Soy como una editora biográfica: Puedo editar tu vida». (2019)

Se usó también parte del texto «Vergüenza del cuerpo y la palabra. Reflexiones para un teatro falso documental. Reflexiones para posibles dramaturgias», de Yohayna Hernández (2016), que sirve como prólogo a *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*, de Agnieska Hernández.

Escrituras de esta naturaleza pueden revisarse en Carson (textos como «Decreación») y en la decimocuarta edición de la revista *Cairon*, *10 textos en cadena y unas páginas en blanco*.

<sup>6</sup> Agnieska Hernández (Pinar del Río, 1977) es dramaturga, guionista y narradora cubana. Desde el 2013 apuesta por el trabajo con lo real, pensando en las posibilidades de un teatro documental en sus variantes atravesadas por la ficción; piensa así los documentales erróneos de la realidad como resultados de trabajo directo con lo real y lo inevitable de sus (de)(trans)formaciones. Entre sus obras más reconocidas destacan *Jack the Ripper: no me abras con tu puño levantado* (2019), *Los pájaros negros de 2020* (2020), y *Padre Nuestro* (2023).

**Voz en off:** Mi vida después y otros textos.

**Lola:** No me va el teatro de los grandes. Esta obra es un organismo vivo.

**Voz en off:** Rosalie Bradford, Walter Hudson, Manuel Uribe, quien todavía está vivo, no sé cómo, Jon Brower y Carol Yager. Los cinco humanos más gordos del mundo.

**Agnieska:** *Ensayo sobre la escapada glam.*

**Voz en off:** Ensayo sobre la escapada *glam*. Cartas y entrevistas.

**Agnieska:** Qué hacer cuando fracasa la familia o quiénes deberían apoyarte cuando fracasa Dios o lo que exista, cuando fracasan la política y todo cuanto te rodea.

**Voz en off:** ¿Ficción documental? ¿Biodrama? ¿Teatro documental? ARCHIVO.

**Agnieska:** Teatro documental en sus variantes de veracidad histórica, simulación de la historicidad, verdad fragmentada, convivencia de los conceptos de realidad y representación de esa realidad, testimonio, observación participante, deriva situacionista, investigación de la historicidad contemporánea y, por supuesto, deformación de la/esta realidad en los cruces con la ficción/autoficción.

**Vivi:** Biodrama. Documental en vivo. Historias que se repiten siempre. ‘Bio’ de biografía y ‘drama’ de teatro. Traer al teatro personas, situaciones que veo que tienen algo de teatralidad. El UMF: Umbral Mínimo de Ficción. La dramaturgia del destino. Biografías escénicas. Los momentos más teatrales en las biografías.

**Lola:** Teatro documental, criatura viva que se va reformulando, rescribiendo con el tiempo, y en ese sentido no es un espectáculo en términos de que no es una forma que puede ser llenada con otras personas, como un actor que puede ser reemplazado por otro. Es como si alguien te contara un secreto. Después tenés que ver qué hacés con eso que te contaron. Cómo reaccionás a ese riesgo.

**Voz en off:** Una canoa. Una mesa de centro. Un asiento de carro.

**Lola:** Una canoa.

**Vivi:** Un asiento de carro.

**Agnieska:** Una mesa de centro.

**Lola:** La vida de un grupo de jóvenes que ficcionan la vida de sus padres y las suyas propias después de la dictadura de Pinochet.

**Vivi:** La vida de tres profesores de la UBA, la historia de mi mamá y mi tía, dos amigos afros.

**Agnieska:** La vida de tres adolescentes con tendencias suicidas y un fotógrafo de quinceañeras.

**Vivi:** Biodrama.

**Lola:** Ficción documental.

**Agnieska:** Documental de amenazas.

*Vivi, Lola y Agnieska se acercan cada una a los objetos dispuestos en la escena. Lola se sienta en el asiento de carro, un Ford Falcon del 76. Agnieska se sienta en la canoa. Vivi se sienta en la mesa de centro.*



**Voz en off:** Vivi, Agnieszka, Lola. Saluden al público.

**Lola:** Hola.

**Agnieszka:** Buenos días a todos.

**Vivi:** Hola, ¿cómo están?

**Voz en off:** Imagínense, ahora, que están conduciendo.

*Vivi, Agnieszka y Lola simulan que están conduciendo desde los objetos donde están sentadas.*

**Voz en off:** Bienvenidos todos al espacio de la ficción [documental].

### Lo íntimo que se comparte

Planteo (des)Montaje de A/archivos para una escena biodramática/documental fundado en el trabajo de lo íntimo-habitable, para lo que doy cuenta del espacio de la intimidad que una persona está dispuesta a compartir, ese vector que va desde lo más profundo del sujeto y que se conjuga en su *afueridad* cuando es compartido. Lo íntimo-habitable aparece en primera instancia como un juego de riesgo en el que un testigo decide abrir su caja de Pandora y afrontar el peligro de desencontrar(se) y de compartir(se) frente a un *otro* que lo tiene bajo una lupa. Se parte de los afectos y de las sensibilidades y termina en una poetización autobiográfica de las vidas. Lo íntimo-habitable aparece como un secreto exteriorizado que se complejiza. No se trata de secretos en sí, sino de una intimidad inherente al ser, la parte individual donde nos reconocemos, pero que se mantiene oculta a los demás.

Se es refugio, pero se es peligro y riesgo, por lo que hacer habitable la intimidad implica trabajar desde los cuidados. Mientras el archivo personal desborda afectos, historias y fugacidades, la labor del investigador/dramaturgo documental es contener esas sensibilidades.

Lo íntimo-habitable deviene el espacio en el que las personas, cuyos testimonios despliegan investigaciones biodramáticas, están dispuestas a compartir con un público. Esos momentos liminales que se deciden mantener ocultos y lejos de la escritura son los que permiten pensar que no todos los espacios íntimos son habitables, incluso cuando son compartidos con los dramaturgos. La habitabilidad de ellos no depende del secreto que se comparte, sino del secreto –que aun compartido en una primera etapa de investigación– se decide cuidar de un público externo a ella. *Habitar lo íntimo* se vuelve un juego de cuidado, un pacto entre el testigo y el autor que trabaja con su historia, su archivo, y al final, su vida.

Los procesos biodramáticos implican acercamientos archivísticos, armar (co)laboratorios horizontales donde se pueda hacer revisiones de maneras más rigurosas de los archivos y Archivos, como si estos últimos fueran los que sirvieran de apoyo a

los archivos de la intimidad y no al revés; pensar archivos como testigos y documentos de su propia época que dan otras luces de su propio contexto. De la misma manera el testimonio como otra forma de documentar, el cuerpo como archivo de sus saberes, el cuerpo afectado, sus improntas, la piel como documento que subvierte. Procesualmente a partir del acercamiento y la revisión de los archivos, los testimonios, el ejercicio de la escucha que acompaña las fases de la investigación, se comienza a tejer la escena biodramática en todas sus formas. El espacio habitable deviene el archivo que se exterioriza y que se decide compartir: las fotografías, las historias, los objetos, lo que persiste frente a los otros.

### **Anarchivismos biodramáticos latinoamericanos. Subvirtiendo el orden desde los microarchivos (o archivos de la intimidad)**

Un anarchivismo biodramático es un archivo situado que cuestiona y desafía las estructuras tradicionales del archivo, pero sobre todo que sirve como un catalizador de nuevos sentidos y memorias que refiguran el presente desde espacios escénicos. El teatro como espacio de/para la subversión adquiere en la praxis biodramática su máxima expresión política. De este se despliega un archivo que se piensa a disposición de la escena, pero también de la historia, y que se va fortaleciendo dentro de los márgenes de la ficción. Dentro de una espacialidad-temporalidad específica el archivo comienza a maquinarse para subvertir el orden de lo común. Los archivos estatales comienzan a tambalear mientras en salas pequeñas de los teatros se presenta una obra biodramática.

Situar esta praxis en América Latina y el Caribe resulta fundamental para pensar las aproximaciones poéticas y políticas al territorio desde archivos personales que estructuralmente han sido deslegitimados por los Archivos estatales. (des)Montar los archivos latinoamericanos para una escena biodramática/documental se vuelve una práctica de resistencia que pone de manifiesto narrativas contrahegemónicas y voces marginalizadas que han sido eliminadas de la historia. Es por ello que los biodramas de autoras como Vivi Tellas, Lola Arias y Agnieszka Hernández trabajan archivos de la dictadura, la migración, la violencia, las disidencias, desde la experiencia individual, que manifiestan las problemáticas políticas y sociales que atraviesan nuestros territorios, y que inciden en la construcción de archivos en común<sup>7</sup>. El biodrama es, en ese sentido, una postura política frente al control de la información, incluso cuando se despliega del archivo propio de las dramaturgas –como sucede en *Mi mamá y mi tía* de Tellas– que maquina nuevas formas de vida, y que excede los límites de lo teatral.

En este contexto, lo que lleva a los artistas a agregar lo político a su investigación poética es el hecho de que los regímenes autoritarios entonces vigentes en sus paí-

---

<sup>7</sup> El trabajo de Agnieszka, por ejemplo, tiene un enfoque de género muy importante. Se trabajan archivos femeninos desde la prostitución, la violencia, los espacios domésticos; la madre, la esposa, la hija.

ses inciden en sus cuerpos de manera especialmente aguda, ya que afectan su propio quehacer, lo que los lleva a vivir el autoritarismo en la médula de su actividad creadora. (Rolnik 2008: 14)

Biodramáticamente se está (an)archivando todo el tiempo. Desde el trabajo con los microarchivos o archivos de la intimidad se comienza a subvertir el orden político y social. Leer, por ejemplo, *El año en que nací* o *Mi vida después* de Lola Arias es adentrarnos a un archivo que subvierte el orden desde el teatro y desde el lenguaje. Ambas son el archivo de una intimidad que se comparte, lo íntimo-habitable de historias pre-in-pos dictatoriales latinoamericanas, que si bien se construyen como biodramas –es decir, como biografías que son llevadas a escena– son una muestra de la historia que, a partir de la ficción documental, están rebelándose contra el orden actual. La historia que se revela (y se rebela) en la escena subvierte el orden de la historia que se ha estatificado, y deja al descubierto otras experiencias –afectivas, corporales, políticas– de los impactos de las dictaduras latinoamericanas a nivel generacional.

El archivo dentro de lógicas biodramáticas es un ejercicio en resistencia que deviene archivo-macro situado en espacios íntimos y personales, y comienza a maquinarse contra el archivo estatal. Se desmienten muchos relatos; la historia y el archivo entran en tensión.

Otro Archivo de América Latina se construye inevitablemente a la par de los archivos de la intimidad de los actores biodramáticos. Archivos y archivos detonan fugacidades de la memoria y ponen en tensión lo que se ha preservado, comenzando a maquinarse como otras formas de legitimar el conocimiento y la historia. Es de esa manera que, desde los archivos de la intimidad, se subvierte el orden de todo lo viviente. Los microarchivos se apilan, dialogan entre sí, se comienzan a tejer intersecciones de la ficción, de la memoria que se encuentra en un convivio alterado. El nuevo archivo biodramático quiebra lo establecido, lo que se reconoce, lo legitimado, el orden social.

Frente a un Archivo que se ha mantenido inalterable con el tiempo, sin cuestionamientos críticos, los microarchivos o archivos de la intimidad llegan para dinamitarlo todo. Lola Arias no es la única, Vivi Tellas escribe *Dos amigos afros*, una obra que no solo subvierte el orden a nivel de archivo y memoria, sino también desde los alcances de la lengua, la subversión idiomática en un lenguaje migrante que lucha por no perderse. Agnieszka Hernández escribe *El deseo Macbeth* como un ejercicio que radicaliza, desde la escritura, el poder estatal y las incidencias dictatoriales del gobierno en Cuba. Todas, como posicionamientos políticos frente al poder y al orden generan impactos importantes a nivel político, social y cultural.

Biodramáticamente se construye un archivo alternativo o anarchivo de la memoria de Latinoamérica y el Caribe que se (des)monta para cuestionar las estructuras jerarquizadas que ordenan nuestra región. Los archivos íntimos se vuelven así mecanismos que desmienten narrativas oficiales; no son rígidos, sino que están abiertos a memorias que se han mantenido marginalizadas, así como al error, al olvido, a la ficción. El biodrama se vuelve un anarchivo situado, expandido, afectivo, pero también político, donde a partir

del (des)montaje de archivos íntimos se comienza a construir un Archivo latinoamericano paralelo más horizontal con las personas. Reconocer la legitimidad de los archivos personales y a las personas como creadores de archivos cuestiona las lógicas de poder desde las que se oficializa la historia. El (des)montaje de archivos personales deviene así ejercicio anarquista que desestabiliza el discurso historiográfico y que se vuelve urgente para seguir construyendo un Archivo libre, abierto y descentralizado del territorio que habitamos y de la(s) historia(s) que lo constituyen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias, L. (2019). "Mi vida después". En *Hablar desde el yo. Voces de teatro documental argentino*. La Habana: Ediciones Alarcos. 69-111.
- Arias, L. (2019). "El animal mutante de Lola Arias". (Entrevista por I. González). <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/el-animal-mutante-de-lola-arias/>
- Arias, L. (2009). Suplemento las 12. (L. Rosso, Entrevistadora) <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4788-2009-03-13.html>
- Cruz, A. (2009). "Vidas marcadas, vidas contadas". *La nación*, 22 de marzo del 2009.
- Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne: INA Editions.
- Hernández, A. (2016). "Ensayo sobre la escapada *glam* (cartas y entrevistas)". En *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*. La Habana: Ediciones Alarcos. 161-181.
- Hernández, Y. (2016). "Vergüenza del cuerpo y la palabra. Reflexiones para un teatro falso documental. Reflexiones para posibles dramaturgias" [prólogo]. En A. Hernández, *Documental de amenazas. Posibles dramaturgias*. La Habana: Ediciones Alarcos. 8-17.
- Larios, S. (2018). "22 premisas para pensar los objetos documentales en escena". En *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México, México: Paso de Gato. 245-248.
- Sánchez, J. A. (2016). "Ficción y dolor". En *Ética y representación*. México DF: Paso de Gato. 179-186.
- Rolnik, S. (2008). "Furor de archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, num.18-19, 9-22.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* (A. A. Thayer, Ed.). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Tellas, V. (2019). "Soy como una editora biográfica: Puedo editar tu vida". (R. Biscia, Entrevistador) <https://www.infobae.com/cultura/2019/01/27/vivi-tellas-soy-como-una-editora-biografica-puedo-editar-tu-vida/>

Tellas, V. (2019). “Aprender de Grandes #069”. (G. Garbulsky, Entrevistador)  
<https://aprenderdegrandes.com/episodios/vivi>

Tellas, V. (2017). “Tres filósofos con bigote.” En *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Editorial Filosofía y Humanidades. 87-109.