

La liminalidad realidad-ficción en la escena cordobesa actual.

Documentos, testimonios y memoria en Reconstrucción de una ausencia

GERMÁN BRIGNONE

Universidad Nacional
de Córdoba

RESUMEN

Una de las búsquedas más recurrentes en todos los ámbitos de la cultura actual es la de una tensión o confrontación de la ficción con lo real. El teatro no ha sido ajeno a estas búsquedas, y los replanteos de los problemas específicos de lo teatral en torno a su liminalidad con lo real se conjugan en el presente con la imbricación del teatro con otras artes y nuevas búsquedas estéticas. Venimos estudiando las diferentes formas de usos de lo real en prácticas escénicas de los últimos años dentro de la territorialidad de la ciudad de Córdoba. Dentro de este contexto, destacamos los dramas que parten de un trabajo de investigación y exponen informaciones que constituyen un anclaje directo con la realidad y/o lo real a través de diferentes documentos, y nos centramos en las particularidades del proceso creativo del unipersonal *Reconstrucción de una ausencia*, de Gonzalo Marull.

Palabras clave: teatro, liminal, realidad, documento, Córdoba

ABSTRACT

One of the most recurrent searches in all areas of current culture is that of a tension or confrontation between fiction and reality. Theatre has not been immune to these searches, and the reconsiderations of the specific problems of the theatre around its liminality with the real are combined in the present with the imbrication of theatre with other arts and new aesthetic searches. We have been studying the different forms of uses of reality in performing practices in recent years within the territoriality of the city of Córdoba. Within this context, we highlight the dramas that are based on a research work and expose information that constitutes a direct anchor with reality and/or the real through different documents, and we focus on the particularities of the creative process of the monologue *Reconstruction of an absence*, by Gonzalo Marull.

Keywords: theatre, liminal, reality, document, Córdoba

USOS DE LO REAL EN LA ESCENA ACTUAL.

LA TERRITORIALIDAD DE CÓRDOBA

Una de las búsquedas más recurrentes en todos los ámbitos de la cultura actual es la de diversas formas de tensión o confrontación del universo de la ficción con lo real (Sánchez, 2012, p. 15). Desde los “Reality shows” televisivos a los *biopics* seriales; desde el éxito de la no-ficción literaria a la autoficción, una de sus contraccaras; desde el crecimiento y la progresiva importancia adquirida por el género documental en el cine hasta los ecos del revolucionario “giro performativo” en las artes (Fischer-Lichte, 2011, p. 46), por mencionar algunos ejemplos, estos múltiples y heterogéneos mecanismos de apropiación de lo real manifiestan, a su vez, la tensión misma con la idea o el concepto de lo real y/o de la realidad en sí, exponiendo desde su discusión a su puesta en reflexión como uno de los signos inequívocos de nuestro tiempo¹. El teatro no ha sido ajeno a estos mecanismos de apropiación de lo real, siempre focalizando o tomando como punto de partida sus particularidades, y la actualidad demuestra una “amenaza” sobre la ficción dramática por la proliferación de “un yo biográfico en formas teatrales que podríamos llamar performativas” (Danan, 2021, p. 19). Asimismo, los replanteos de los problemas específicos de lo teatral en torno a su liminalidad respecto de lo real y lo ficcional se conjugan en el presente con la imbricación del teatro con otras artes y nuevas búsquedas estéticas.²

En nuestro caso, venimos estudiando las diferentes formas y/o procedimientos de usos de lo real en prácticas escénicas de los últimos años dentro de la territorialidad amplia, prolífica y heterogénea de la ciudad de Córdoba. Dentro de este contexto, destacamos en principio los dramas que parten de un trabajo previo de investigación y exponen informaciones que constituyen un anclaje directo con la realidad y/o lo real a través de diferentes *documentos* (Diéguez Caballero, 2007, p. 85). Si bien toda composición dramática comporta una parte de documentación, desde el teatro de Peter Weiss hasta la actualidad, el rótulo de “documental” ha sido empleado frecuentemente para redefinir prácticas diversas, muchas veces alejadas entre sí.³ Dichos cambios, naturalmente, van acompañados por los desplazamientos que sus componentes (teatro-realidad- documento) también han experimentado con el tiempo:

1. “Frente a la disociación de lo real —reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes—, en la década del noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta” (Sánchez, 2012, p.22-23).

2. “Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/ cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/ enunciación; constructo poético/construcción poética); representación/ no- representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/ teatralidad poética; convivio/tecnoconvivio; etc. En su plano más abarcador, dramático/ no dramático” (Dubatti, 2020, p. 81).

3. Podemos distinguir dos grandes momentos y modelos de este teatro (Brownell, 2018, pp. 45-46): un teatro documental canónico, con epicentro en los años 60'- 70', que utiliza las fuentes en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo (Pavis, 2008, p. 451), y un nuevo teatro documental que aparece en Alemania en los 90' y se encuentra en auge en diversas partes del mundo desde los primeros años dos mil (Brownell, 2018, p. 45), con variadas ramas y formas estéticas (Brus, 2009). En los dos momentos se observa una gran recepción productiva en toda Latinoamérica y, particularmente, en Argentina.

4. La unidad de periodización de estos años de Postdictadura puede dividirse internamente en sub-unidades, “de acuerdo con dos coordenadas” (Dubatti, 2015, p. 1). Por un lado, “los cambios internacionales que aporta la sincronización de la Argentina con el mundo: el debate Modernidad-Posmodernidad, la crisis de la izquierda

Si tomamos una definición mínima de teatro documental como podría ser la reelaboración escénica de la realidad a partir de documentos, veremos que se ha modificado lo que entendemos por cada uno de sus términos: la concepción de lo que es posible hacer en la escena se ha ampliado y las fronteras entre las distintas artes se han vuelto totalmente flexibles, mientras que la realidad aparece como una esquiwa construcción cambiante y la noción de documento se ha modificado radicalmente a partir de los abordajes de la nueva historiografía. (Brownell, 2018, p. 45)

En la actualidad, estas prácticas presentan una diversidad que impide circunscribirlas a una corriente con objetivos y procedimientos claramente delineados, aunque comparten algunos rasgos, como el interés por nuevos tratamientos del material documental sobre la escena, la inclinación hacia lo biográfico y/o autobiográfico, la generación de propuestas específicas para cada lugar y el enfoque hacia la experiencia de lo cotidiano (Brownell, 2018, p. 46). En sintonía y en paralelo con la importancia adquirida por el testimonio como forma de “prueba” o material de verdad documentado desde la segunda mitad del siglo XX, las nuevas formas de politicidad del arte contemporáneo (Danan, 2021; Brownell, 2018, p.44; Diéguez Caballero, 2007, p. 11), así como la ya mencionada distinción entre las nociones de “representación de la realidad” e “irrupción de lo real” ofrecen un campo sustancioso para la experimentación del drama, en cualquiera de sus facetas o momentos de lo que llamamos proceso de producción. Junto a estas nuevas concepciones se produce la coincidencia y —en muchos casos— la imbricación de estas prácticas con el desarrollo del “teatro post en todas sus (discutibles) denominaciones —posmoderno, posdramático” (Trastoy y Zayas de Lima, 2006, p. 258) que, dentro de la territorialidad del teatro argentino, se identifica con lo agrupado dentro del teatro de posdictadura (Dubatti, 2015, p. 1), el cual “no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural” a pesar de su necesaria sub-periodización.⁴ De modo que los presupuestos del espacio discursivo fragmentado, compartido, problematizado (De Toro, 2008, p. 314) donde, muchas veces, la alternancia de diálogos y monólogos “depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan” (Trastoy, 2013,

p. 17) y, sobre todo, del “desplazamiento de la representación hacia la presentación” (Trastoy, 2012, p. 233) devienen en una disolución de la noción tradicional de personaje que da como resultado una serie de prácticas liminales con un fuerte acento en lo performático (Brownell, 2018, p. 46), en su dimensión procesual y material, e independiente de la idea del teatro vinculada a un mundo ficticio cerrado (Brownell, 2013, p. 75). En algunos casos, la relación de estas nociones con lo documental- testimonial y lo (auto)biográfico lleva a la experimentación con “intérpretes no profesionales” (Acosta-Brownell en Tellas, 2018, p. 22), o a la concepción de persona como archivo.⁵ En los teatros argentinos estos tópicos serán apropiados mediante una “cohesión profunda [con] el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura”, la cual se presenta “como continuidad y como trauma” (Dubatti, 2015, p. 2).

Las dramaturgias cordobesas del siglo XXI reformulan y actualizan elementos reconocibles en las “nuevas teatralidades” (Dubatti, 2020, p. 171).⁶ Entre estos elementos, se puede observar en forma recurrente la ya mencionada liminalidad entre disciplinas, lenguajes y/o praxis artísticas, la metareflexión sobre la propia praxis y una redefinición de la teatralidad que otorga protagonismo a la interacción entre arte y vida, desdibujando la frontera entre escena, sala y calle. En tales procedimientos se destaca la tensión entre ficción y realidad, actor- actriz/sujetos sociales y figuras/ personajes, así como entre lo individual y lo colectivo. Los usos y/o apropiaciones de lo real en la escena cordobesa actual presentan una heterogeneidad de formas, orientaciones, estéticas y sentidos que hace dificultoso dar un panorama en pocas líneas. Desde el trabajo de archivo realizado por Jorge Villegas para su teatro histórico “documentado” (en Villegas, 2019, p. 107) a las construcciones o “ediciones” biográficas de M. Belén Pistone, vinculadas a un trabajo sociológico, desde las investigaciones en torno al concepto de biodrama (Tellas, 2018) realizadas por M. Palacios, que culminaron en espectáculos como *Carnes tolendas. Retrato escénico de una travesti* (2009- 2022) y algunos trabajos puntuales, como *Bio/logía* (2015), de E. Hadandoniou, quien trabajó con elementos autobiográficos de los actores, desde el reciente “docudrama ficcional” *Mal-tratada* (2022, Monasterolo- Yukelson) a los experimentos con el espacio y el tecnovivio realizados por Bineural Monokultur, entre tantísimos

y la hegemonía del capitalismo, las tensiones entre globalización y localización, el incremento de la mediatización (la construcción de la realidad social en los medios: televisión, diarios, radio) y el avance de la tecnologización informática y la digitalización, con el consecuente pasaje de las relaciones socioespaciales (sustentadas en la territorialidad) a las sociocomunicacionales (fenómeno de la desterritorialización generado por internet), la sociedad del espectáculo y la trans-teatralización (esto es, la diseminación y extensión de los recursos teatrales a la totalidad del orbe social, con especial concentración en el accionar de los políticos, los pastores, los periodistas). Por otro, las reglas de juego intranacionales que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y transformaciones en los contratos sociales” (2015, p. 1). Es decir, desde el período de gobierno de

Raúl Alfonsín, concluido antes de tiempo, hasta el de los últimos gobiernos y el actual.

5. Esta concepción coincide directamente con la ampliación de la idea de documento: “Históricamente, los documentos han sido preferentemente de tipo textual. Los registros escritos han sido desde la antigüedad los documentos más familiares: libros, manuscritos, diarios, revistas y miles de papeles de carácter público o privado. (...) En el siglo XIX (...) la tecnología de la Revolución industrial generó múltiples formas informativas. Si los bibliógrafos fueron conscientes de los límites estrechos de la información fijada sólo en impresos, sus sucesores documentalistas entendían como documento cualquier modo de información registrada y apta para la recuperación. (...) De inmediato, la amplitud del concepto pasó a limitarse contextualmente en dependencia de una observación voluntaria y metódica (...) De esta forma se consideró

ejemplos, el campo de exploración del “entre” realidad/ ficción plantea una diversidad de búsquedas y vertientes amplia y heterogénea.

En nuestro estudio, nos interesa remarcar particularmente el proceso de investigación o producción pre-espectacular o *genética*, que se tiene en cuenta en muy pocos casos y que revela una faceta interesante del artista-investigador, en tanto modos de involucrar lo real en el universo dramático; es decir, consideramos el estudio de los procedimientos por medio de los cuales los autores buscan involucrarse con lo real para la creación de una dramaturgia (en cualquiera de sus formas) tanto como las formas estético- políticas de su resolución como espectáculo.

EL PROCESO DOCUMENTAL PARA LA ESCRITURA DE “RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUSENCIA”: LO PÚBLICO Y LO PRIVADO COMO DISPARADOR

En el procedimiento inicial de composición del espectáculo *Reconstrucción de una ausencia* (2017) de Gonzalo Marull⁷, esto es, su proceso de escritura⁸, los elementos personales involucrados se imbrican y se confunden con el mismo proceso de documentación del drama. La obra transita momentos de la desdichada vida de Jorge Barón Biza (1942- 2001), escritor de culto, periodista, docente universitario y crítico de arte. Estos recorridos lo obligan, ineludiblemente, a repasar momentos claves de la vida de su familia, de su padre Raúl, famoso y polémico escritor y político, de su madre Clotilde, de la trágica y violenta historia que los separó y que empujó a toda la familia a la desgracia y a una serie de suicidios análogos, hasta el del propio Jorge.⁹ Pero también a otros momentos que lo exploran como persona, como amigo, como amante, que indagan en otras profundidades de su máscara e intentan apropiarse de otras realidades sensibles, solapadas en las historias que lo reconstruyen. Cabe destacar en este punto que la relación entre el dramaturgo y el personaje en quien está centrada la obra también abarca un plano personal: Jorge Barón Biza fue un íntimo amigo del padre de Gonzalo, y ambos (Gonzalo y Jorge) llegaron a conocerse personalmente, cuestión expresada desde el recuerdo de la dedicatoria “A Jorge, amigo entrañable de mi padre./ Te recuerdo, Jorge, con el brazo enyesado, en aquella navidad tan triste” (2017, p. 81).

Como el mismo dramaturgo lo explica (Brignone, 2021), esta historia de Jorge Barón Biza partió de un amplio trabajo de lecturas y de

una recopilación, edición y organización de una gran variedad de materiales. Entre las lecturas, Marull menciona tanto los textos de Christian Ferrer sobre la vida y la obra de Raul Barón Biza —*El inmoralista*, de 2007, y *Barón Biza: el secreto mejor guardado de la Argentina*, de 2012— así como algunas de las novelas de Raúl —*El derecho de matar* (1933) y *Punto final* (1942). A estas lecturas iniciales se le sumaron algunas obras de Jorge, como las recopilaciones de su labor periodística —*Al rescate de lo bello* (1997) o *Por dentro todo está permitido* (publicada en 2010)— y, principalmente, su novela cumbre *El desierto y su semilla* (1998), que algunos críticos han tomado como una biografía familiar encubierta y que le dará a Marull los momentos fundamentales de la historia y algunos elementos formales para su drama. Además de las lecturas, el dramaturgo incorporó una serie de documentos audiovisuales, como fotos, entrevistas y videos caseros en VHS “de toda la etapa previa a la muerte de Jorge, los últimos años en los que él y mi padre se volvieron a encontrar” (Marull, en Brignone, 2021, p. 3). Estos elementos involucran en el procedimiento de escritura lo individual, lo personal o íntimo del propio autor, que pasa por la memoria y la narración de su padre al entrar en contacto con dichos documentos:

El secreto era ponerle fotos a mi viejo y que éste narrara; una de las mayores fuentes del relato fueron las narraciones de mi papá mientras le mostraba fotos de Raúl, Clotilde, Jorge (...) Todo lo que yo podía obtener de *El desierto y su semilla*, si no pasaba por el proceso de las narraciones de mi padre, se me hacía difícil. (Brignone, 2021, pp. 3- 4)

De este modo, la memoria y la emotividad del padre, con las distancias de los tiempos y sus pérdidas, sus ausencias, se constituye en el disparador principal, junto a la novela de Jorge, del motor dramático de la obra, involucrando lo privado desde su inicio y llegando hasta el punto de lo personal o íntimo, cuestión que se va a completar con la memoria del propio autor como fuente:

Y, finalmente, mi propio recuerdo, mi vínculo con Jorge, que se establece en esa última etapa, cuando Jorge empieza a ir al teatro con mi viejo y cuando hablamos sobre hacer algo artístico (teatral o cinematográfico) con *El desierto*... El primero en tener la idea fue él. (...) Siempre me quedó su idea humilde de que le gustaría que alguien hiciera algo sobre este libro. (Brignone, 2021, p. 4)

como portadores de información documental incluso a los seres vivos, con la condición de que fuesen objetos de descripción y de estudio. Pasó así a entenderse como documento toda indicación concreta o simbólica, preservada o grabada, para reconstruir o probar un fenómeno, ya sea físico o mental” (Moreiro González, 2006, pp. 46-7).

6. “La posdramática, las poéticas de lo real, el teatro de la transteatralización, el teatro de estados, la escena neotecnológica, teatro performativo, nuevo teatro documental, biodrama y teatro (auto)biográfico y autoficción, teatro aplicado, “theatre brut”, teatro étnico” (Dubatti, 2020, p. 171).

7. Gonzalo Marull (Córdoba, 1975) Licenciado en Teatro por la UNC, es profesor, dramaturgo y director teatral. Ha realizado cursos con Mauricio Kartún, Marco Antonio De la Parra, José Sanchis Sinisterra, Sergio Blanco y Vivi Tellas. Ha recibido los premios Cabeza de Vaca a las Artes Escénicas 2004 (Córdoba), Estímulo a Jóvenes Creadores 2005,

Joven Sobresaliente del 2010 (Córdoba), Fepi Oro 2010 (Mendoza), Ojo Iberoamericano de Bronce 2010 (Buenos Aires), Premio Provincial de Teatro 2015. Entre sus obras se destacan *¿Yo maté a Mozart?* (2001), *Tantalegría* (2002), *Quinotos al Rhum* (2002), *Pelotero* (2003), *La gran Fleita* (2003), *W invasión extraterrestre* (2008), *Medieval* (2009), *Amor de vaca* (2010), *Escenas de penitencias y autopsias* (2010), *Comedia cordobesa* (2011), *Se debería llamar elogio del amor* (2017).

8. *Reconstrucción de una ausencia* fue primero un escrito publicado en el año 2017 en la antología *Monólogos-Páginas-Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (Editorial Papeles Teatrales, UNC). Recién fue estrenada en la ciudad de Córdoba en 2022 con la dirección del mismo Marull y la actuación de Carlos Possentini. En el 2019 se realizó una puesta en Buenos Aires, con la dirección de Marcelo Moncarz y la actuación de Jorge Gentile.

9. Raúl Barón Biza, escritor “maldito” de las primeras décadas del siglo XX, se casó

Las mutuas contaminaciones entre lo real y lo ficcional pueden observarse, entonces, desde las mismas fuentes. Las novelas de Raúl Barón Biza, que pertenecen al ámbito de la ficción, una ficción “maldita”, plagada de pornografía, blasfemias e irreverencia, sirven aquí para configurar su perfil de inmoral, caprichoso, provocador y violento, es decir, para construir la imagen de un sujeto social cuya realidad se transformó en la “leyenda negra” que eclipsó a sus ficciones.¹⁰ De igual modo, los textos referidos de Ferrer son definidos por su autor como ensayos conscientes de la imposibilidad de lo biográfico.¹¹ En este sentido, la novela de Jorge *El desierto y su semilla*, base de la obra, resulta un caso paradigmático; si bien se sabe que en la novela el autor cuenta su historia familiar (cambiando los nombres o etiquetas de los personajes), la misma es presentada como una ficción. De hecho, sabemos que Jorge la concebía como una ficción, aunque Marull admita haberla tomado como un documento, es decir, como una autobiografía o autoficción:

[Jorge] siempre hablaba de *El desierto y su semilla* como una ficción; yo la tomé (como muchos) como una autobiografía o bien como una autoficción, porque siempre están en duda muchos de los momentos que se mencionan, por ejemplo, el noviazgo con la italiana. (Brignone, 2021, p. 5)

Asimismo, al pasar por el filtro de la memoria y el relato del propio autor y de su padre, los otros documentos (fotografías y videos) también presentan, desde su propia reconstrucción, una forma ficcional. En otras palabras, si bien podemos concebir, de acuerdo con la expansión del término, a las personas como “archivos”, tampoco podemos asegurarnos, desde la propia puesta en relato, una construcción libre de elementos pertenecientes a la ficción, ya que “el pudor, la modestia, la vanidad, la cortesía, el temor y otras pasiones son las que pueden llevar a tener una versión distorsionada de los hechos (...) y a omitirlos, suavizarlos o exagerarlos en sus dichos” (Vera, 2017, p. 9).

Con todo este material, el autor escoge para la construcción de su drama la forma del monólogo. En primer lugar, se podría justificar esta elección a partir de la forma presentada en *El desierto y su semilla*, del personaje Mario Gageac, alter ego de Jorge, que oficia de narrador en primera persona, como lo ha aclarado el mismo

dramaturgo.¹² Pero también un monólogo para un solo personaje, realizado para mirar de frente al espectador, podría interpretarse como la expresión más patente posible de la manifestación de un yo solitario que, tanto en la novela fuente como en el drama, se conecta, se confunde y se completa a sí mismo y a su historia con las historias de los demás personajes, a la vez que mediante esa misma palabra se justifica en esa entrega ante el lector- espectador.

El monólogo abarca momentos que van desde el tristemente célebre en que Raúl, frente a los abogados que preparaban su divorcio, le arroja ácido en la cara a Clotilde, su esposa, para luego suicidarse, hasta el suicidio final de Jorge, muchos años más tarde. El inicio de la obra podría cotejarse con el de *El desierto y su semilla*, si bien Barón Biza inicia su novela “En los momentos que siguieron a la agresión” (2013, p. 19). Asimismo, se pueden reconocer algunos breves pasajes extrapolados de la novela, como en la descripción de la progresiva desintegración del rostro de la madre:

Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encresparon las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día, a pesar de sus cuarenta y siete años y de una respingada cirugía estética juvenil que le había acortado la nariz. (Barón Biza, 2013, p. 19)

Está todavía rosada y simétrica./ Pero minuto a minuto se le encrespan los músculos de la cara. (Marull, 2017, p. 86)

La estructura del monólogo está signada por lo fragmentario. Los cinco actos o secuencias en que se divide la obra, etiquetados en los subtítulos como tres reconstrucciones y dos caídas (Reconstrucción uno– Buenos Aires; Reconstrucción dos–Milan; Reconstrucción tres–Córdoba; Caída uno–Buenos Aires y Caída Final–Córdoba) expresan una historia contada en diferentes momentos concretos, con hiatos temporales en el medio, muestran el tránsito por diferentes lugares, pero también buscan exhibir al lector- espectador la historia a partir de diferentes imágenes fugaces que van adquiriendo sentido con el transcurrir dramático. Esta forma fragmentaria, de imágenes sueltas que se van ordenando por medio del relato, y que adquieren sentido en el conjunto, está directamente relacionada con la fotografía y los elementos documentales audiovisuales (como videos) imprescindibles en la reconstrucción del drama, que también le dan

con Clotilde Sabattini (hija de 16 años de su amigo, el Gobernador Amadeo Sabattini). Del escandaloso matrimonio nacieron Jorge (protagonista de la obra de Marull) y María Cristina. El matrimonio estuvo signado por la violencia, hasta que el 16 de agosto de 1964, cuando se encontraron en presencia de los abogados de las dos partes para arreglar el divorcio, Raúl tomó un vaso de whisky que había llenado previamente con ácido sulfúrico y se lo arrojó a su mujer en el rostro, deformándola para siempre. El escritor se suicidó esa misma noche. Más adelante siguieron los suicidios de la misma Clotilde, en 1978 y de María Cristina, en 1988. Jorge, ya convertido en un escritor de culto, disfracó de ficción la historia familiar en la novela *El desierto y su semilla*, publicada en 1998, pocos años antes de quitarse la vida, en septiembre del 2001, en la ciudad de Córdoba (en E. Anguita y D. Cecchini, 2020).

10. “Su acto final, su muerte por mano propia después de arrojarle ácido en la cara a su segunda mujer, Clotilde Sabattini, lo vuelve un ser imperdonable. Lo transformó en un escritor infame. Así que todo lo que está asociado a su nombre quedó tocado por esa leyenda negra” (Ferrer, en Blanc, 2016, párr. 1).

11. El libro está escrito como un ensayo. No es exactamente una biografía. Primero, porque las vidas de las personas son cápsulas misteriosas: nadie puede ingresar en ellas con absoluta legitimidad. Además, porque es la forma que me resulta más amable para narrar una historia. Pero todo ensayo debe estar basado en una investigación. (Blanc, 2016, párr. 9)

12. “Yo elijo ese camino, que es el mismo camino de *El desierto...*” (Marull, en Brignone, 2021, p. 5).

su forma estructural. El fragmentarismo propio de lo fotográfico también puede observarse dentro del mismo discurso del personaje, conformado en gran parte por oraciones cortas, concretas, directas y contundentes, como un intento de plasmar una imagen y un sentido sobre el otro constantemente en el imaginario del lector- espectador:

Escuchen el tiro. Escuchen los gritos. / Escuchen la piel del rostro de mi madre. / Pliegues. / Abismos en las mejillas. / Arroyo de sangre. / Borbotón de colores. / Escuchen, porque yo no escucho nada. (2017, p. 84)

Asimismo, el discurso fragmentario y su relación con lo fotográfico evocan, desde el inicio del drama, la metodología de documentación de lo audiovisual, es decir, traducen la documentación de lo audiovisual mediante la intermediación del relato:

Él es Raúl. Es mi padre. Y está muerto. (...)

Ella es Clotilde. Es mi madre. Joven militante. Hija de gobernador radical. (2017, p. 82)

Este uso del presente indicativo involucra directamente la forma del discurso aludido por Marull en la entrevista, la narración de su padre frente a las fotos. Se produce entonces una imbricación de la primera persona de Jorge (que parte de la construcción realizada por el sujeto social Jorge Barón Biza en *El desierto y su semilla* a partir de su alter ego “Mario Gageac”), con lo formal del discurso del padre frente a las fotos. En este sentido, en el procedimiento de escritura, el *yo* hablante del drama produce una imbricación de la mirada de Jorge y el relato de su padre con la mirada propia del dramaturgo. En otras palabras, el autor también tuvo que ponerse en la piel de Jorge, “vampirizar” su construcción, tanto como el discurso de su padre, para escribir desde allí. Resulta llamativo, en este sentido, cómo en algunos pasajes de la obra el autor se mira y se construye a sí mismo como un personaje *ausente* (mencionado pero invisible en el escenario) desde la perspectiva del personaje hablante Jorge, pero a partir de los recuerdos propios:

Él es Alberto. Amigo de la infancia y juventud ruidosa. / Él formó una familia feliz. / Él hizo todo bien. / Yo hice todo mal. / Me vino a visitar. / La última vez que nos vimos, hace un año, fuimos al teatro. / Vimos *La más fuerte*, de Strindberg. / Su hijo era

iluminador y boletero./ Una sala de teatro independiente con pocos espectadores. (2017, pp. 107-8)

Como observamos, el personaje del “hijo de Alberto”, que identificamos como la máscara del mismo autor del drama, meramente aludido en un recuerdo, ni siquiera mencionado por su nombre, aparece junto a su padre que, si bien también es un personaje ausente corporalmente sobre el escenario, sí es construido desde su nombre o etiqueta en un presente indicativo, y hasta en una breve descripción de la infancia compartida con el yo hablante y de su vida posterior. En este punto, es ineludible el vínculo padre-hijo y la comparación, implícita y constante, con lo propio del personaje:

Al final padre e hijo se abrazan./ Padre e hijo y ningún whisky de por medio. / Y ninguna joya de por medio./ Y ninguna institutriz de por medio./ (...) Sin barbitúricos. / Sin ácido./ Sin balcones./ Padre e hijo./ Fundidos en un abrazo eterno (2017, p. 108)

Así, la relación de Jorge con su padre Raúl, marcada claramente en la última frase del segundo acto “El fantasma de Raúl me acompaña cada vez más intensamente” (2017, p. 98), un vínculo signado por la destrucción, que se extiende como una maldición a toda la familia, es enfrentada con el espejo antitético del vínculo de Alberto con su hijo, alusiones o “guiños” del autor a sí mismo y a su padre, quienes a su vez han sido actores fundamentales para la reconstrucción de la historia. Esa antítesis se encuentra claramente marcada desde la contraposición “Él hizo todo bien./ Yo hice todo mal”. Asimismo, ese contrapunto repite con los mismos términos la frase del paratexto de la dedicatoria inicial “A los que hacen todo bien. A los que hacen todo mal” (2017, p. 81), es decir, reverbera fuera y dentro de la obra, en el ámbito intra y extradramático del texto. A su vez, este despliegue hacia lo real, expuesto políticamente a un tácito “todos” en la dedicatoria pública de Marull, tiene también su correspondencia con el ámbito íntimo, privado, que constituye una de las vértebras del drama, el disparador de la escritura, según sus propias palabras:

Pasó su última Navidad en casa. Tiempo después, cuando la curiosidad llegó a mi vida y comencé a conversar amorosamente con mi padre, supe que su amigo era Jorge Barón Biza y que su historia era similar a una mochila repleta de plomo o un vaso de ácido sulfúrico. Y que mi padre lo había querido mucho. Busqué

en la mesa de luz de mi padre su novela, la abrí y vi la dedicatoria: “Para Alberto Marull, amigo desde hace 40 años. Yo hice todo mal, él hizo todo bien. Por eso lo admiro”. Lloré desconsoladamente, y en ese instante supe que debía escribir una obra, que debía reconstruir esa ausencia. (Marull, 2019, párr. 1)

LA PUESTA EN ESCENA: UNA RESOLUCIÓN POR LA FICCIÓN

El exhaustivo trabajo documental de Marull para la escritura del monólogo así como la forma en que está escrito ofrecen la posibilidad de una puesta en la que el actor interactúe con los mismos documentos utilizados, como prueba de contacto con la realidad extra-escénica (Brownell, 2021, p. 46), o “afirmación de veracidad que puede ser de diverso grado, pero que predispone a los espectadores de un modo particular” (2021, p. 50), es decir, produzca lo que hemos definido como “un desplazamiento del convivio tradicional hacia el establecimiento de un pacto ambiguo o liminal con el espectador” (Brignone, 2023, p. 3) propia de las nuevas teatralidades y las exploraciones escénicas de los límites de lo real; de hecho, la misma escritura de Marull para este drama comenzó en un curso de Vivi Tellas, autora faro en Argentina y referente de los cruces experimentales entre realidad y ficción a partir de su Proyecto Biodrama.¹³

13. Sobre el trabajo de esta autora se pueden consultar sus obras y estudios en *Biodrama. Proyecto archivos* (2018) y la Tesis Doctoral de P. Brownell (2021)

Desde el trabajo de investigación con sus fuentes, podríamos definir a *Reconstrucción de una ausencia* como un drama histórico-biográfico que, para su (re)construcción, parte de una investigación documental, pero nunca deja de ser consciente de las ficciones impregnadas en cada una de las realidades que lo configuran. En este sentido, la puesta escogida por Marull durante el 2022 y 2023 presenta un espacio vacío, con el actor Carlos Possentini dándole voz al texto, pero desprovisto de cualquier soporte documental que constituya un anclaje fáctico con lo extra-escénico, por lo que se aleja de la experimentación liminal con lo real sobre la escena observada en otros espectáculos de la ciudad. En este caso, quizás podemos señalar la conciencia y la utilización por parte del dramaturgo de lo que definimos, junto con B. Trastoy (2017, p. 267), como “condiciones de enunciación” previas, ampliando la idea de la información obtenida previamente al espectáculo en “anuncio[s] en la[s] cartelera[s] teatral[es] de diarios, revistas y ciertas páginas de Internet” (B. Trastoy, 2017, p. 267), a toda la información anterior

al espectáculo que pueda tener el espectador, lo que permite sumarle desde otros paratextos, como el programa de mano, hasta los conocimientos generales que se puedan llegar a tener sobre el hecho en cuestión, muchas veces estrictamente ligados a la territorialidad del espectáculo. Así, siendo la historia de la familia Barón Biza (particularmente la de Jorge) cercana y reconocida por el grueso de los espectadores de la ciudad de Córdoba, la puesta de Marull se permite obviar la exposición de las pruebas documentales que, además de demostrar una verdad reconocible por la enorme mayoría, exponen en muchos casos su intimidad familiar, y se distancia por medio de la ficción como resolución de su relato. Resulta interesante marcar en este punto que en la ya referida puesta realizada en Buenos Aires con dirección de Moncarz durante los años 2019, 2021 y 2022, el actor Jorge Lavelli interactuaba con imágenes proyectadas en una pantalla, y muchas de ellas contenían fotos de los personajes históricos “reales” (como Raúl Barón Biza o Clotilde), es decir, documentos que acompañaban el relato y lo unían con la realidad extra-escénica, lo cual podría estudiarse en términos de teatro documental, pero esta puesta excede la territorialidad de la ciudad —y también de nuestro enfoque.

La liminalidad, en tanto espacio de experimentación entre lo real y lo ficcional, no irrumpe en este espectáculo con la urgencia performativa (Danan, 2021) de una demostración o documentación que dé cuenta de su veracidad, ya sea por el aprovechamiento de las condiciones previas de enunciación, que aseguran un reconocimiento por parte del espectador cordobés de los personajes históricos mencionados como reales, ya sea por la intención estética de su autor. La realidad es para Marull un punto de partida en el proceso de escritura, es decir, en una puesta en relato que, inevitablemente, constituye de por sí un artificio, una ficción. La misma, a su vez, está conformada tanto por un “entre” que reúne documentos “reales” (cartas, videos) con otras ficciones que, asimismo, se imbrican de algún modo con lo real (como las novelas de Raúl o Jorge Barón Biza). Pero todo este material está focalizado en el relato del padre, es decir, en la reconstrucción de una memoria “real” que, como toda memoria, también es un relato lleno de hiatos y manipulaciones, y que asume la voz propia y las voces ajenas que lo habitan de una forma fragmentaria. La liminalidad entre lo real y

lo ficcional en el drama de Marull se encuentra, así, supeditada a la relación entre lo personal, lo íntimo, lo privado, lo familiar del autor, y su vínculo de apertura a lo público, lo político, lo asambleario propio del arte dramático, que marca su triunfo en esta tensión con la resolución de la puesta. La decisión de un monólogo despojado, elemental, desprovisto de cualquier apoyo escénico en lo real extra-escénico, pero provisto de lo único indispensable para el hecho dramático, un actor frente un público espectador, asume la Historia como puesta en relato y al teatro como el medio más fiel de expresar lo efímero y lo inmortal de la memoria.

La historia de Jorge Barón Biza revela aquí la conciencia de que el único acceso a lo real es a través de fragmentos que se escapan rápidamente y se pierden en la memoria propia y la de los otros. La reconstrucción de esta ausencia, tanto en su escritura como en su puesta, expresa una realidad que se diluye constantemente, como las huellas de esa memoria, como las formas del rostro quemado por el ácido. Desde el trabajo documental previo hasta el proceso de la escritura de esta obra, la decisión de conjugar lo real y lo ficcional vinculando desde su génesis lo público y lo privado aparecen en un principio como un intento utópico por recuperar y preservar de alguna forma esos fragmentos invaluable que no merecen perderse en el olvido, incluso sabiendo que ya constituyen partes de una nueva ficción, de otra forma que abarca la “leyenda negra”. Pero también son un íntimo gesto de amor y de amistad que, desde lo individual, lo silencioso y lo personal de la escritura, retorna y busca abrirse ante todos en la asamblea teatral.

REFERENCIAS

- Anguita, E. y Cecchini, D. (14 de marzo 2020). La trágica saga de los Barón Biza: un escritor millonario que desfiguró con ácido a su mujer y cuatro suicidios. *INFOBAE*. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/03/14/la-tragica-saga-de-los-baron-biza-un-escriptor-millonario-que-desfiguro-con-acido-a-su-mujer-y-cuatro-suicidios/>
- Barón Biza, J. (2013). *El desierto y su semilla*. Eterna Cadencia Editores.
- Blanc, N. (17 de marzo 2016). Christian Ferrer: “Ya me despido de Barón Biza; no es un personaje agradable”. *Diario La Nación on line*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/christian-ferrer-ya-me-despido-de-baron-biza-no-es-un-personaje-agradable-nid1880385/>
- Brownell, P. (2013). Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico. *III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro - IUNA (CD)*. https://www.academia.edu/39894478/Multiples_concepciones_de_lo_real_en_el_teatro_biogr%C3%A1fico
- Brownell, P. (2018). Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, 52(1), 43-64.
- Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Antítesis.
- Brignone, G. (2021). *Las fuentes documentales para la escritura de Reconstrucción de una ausencia. Entrevista a Gonzalo Marull*. Inédita.
- Brignone, G. (2023). Poéticas del ‘entre’. Formas, sentidos y búsquedas liminales en la escena cordobesa del siglo XXI. *Actas de las XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y crítica teatral (Aincrit)*. En prensa.
- Brus, R. (2009). El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades. *UNCiencia*: <http://m.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>

- Danan, J. (2021). ¿Es necesaria la ficción? *Politicidad del teatro performativo*. Artes del sur.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (22), 1-12.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectiva de Filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Marull, G. (2017). Reconstrucción de una ausencia. *Monólogos-páginas-escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. UNC.
- Marull, G. (2019). Palabras del autor de Reconstrucción de una ausencia. *Alternativa teatral* <http://www.alternativateatral.com/obra66718-reconstruccion-de-una-ausencia>
- Moreiro González, J. (2006). *Conceptos Introductorios al Estudio de la Información Documental*. Fondo editorial de la Universidad de Perú.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Paidós.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Tellas, V. (2018). *Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. P. Brownell y P. Hernández (comp. y coord.). Editorial Colección Papeles Teatrales. FFyH, UNC.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Trastoy, B. (2012). Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 231-248. <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223>
- Trastoy, B. (2013). Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica. *Boletín GEC*, (17), 15-24.

Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Libretto.

Vera, D. (2017). Prólogo. En S. Anderlini. *La vida como alegoría. Consideraciones antijetivas de la escritura autobiográfica* (pp. 8-15). Alción Editora.

Recepción: 31/05/2024

Aceptación: 03/07/2024

Cómo citar este

artículo: Brignone, G. (2024). La liminalidad realidad-ficción en la escena cordobesa actual. Documentos, testimonios y memoria en Reconstrucción de una ausencia (G. Marull, 2017). *Teatro*, (11), 97-112. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76760>