

# *Yo no conocí a Stanislava* (A. Drewniak): reconstrucción documental y autoficción liminal en la escena de Córdoba del siglo XXI

*Yo no conocí a Stanislava* (A. Drewniak): Documentary  
Reconstruction and Liminal Autofiction in the Cordoba Scene  
of the 21<sup>st</sup> Century

**Germán Brignone**

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina  
german.brignone@unc.edu.ar

## Resumen

Desde comienzos del siglo actual vemos un amplio interés por indagaciones sobre los límites de lo real en todos los ámbitos de la cultura. Las artes escénicas acompañan esas búsquedas exhibiendo un número cada vez mayor de producciones que desafían los límites entre lo real y lo ficcional. En la ciudad de Córdoba, venimos observando un interés cada vez mayor por estas experimentaciones con lo real en el teatro, que se han multiplicado durante la segunda década del siglo XXI. En este contexto, analizamos el monólogo titulado *Yo no conocí a Stanislava*, una producción del Grupo Cafuné. La pieza constituye la materialización en espectáculo de un trabajo de licenciatura de la Universidad Nacional de Córdoba, lo que subraya su carácter investigativo y su búsqueda innovadora y experimental.

### Palabras clave:

Teatro documental - autoficción dramática - liminalidad - Córdoba - siglo XXI.

## Abstract

Since the beginning of the 21<sup>st</sup> century we have observed a broad interest in investigations into the limits of reality in all areas of culture. The performing arts accompany these searches by exhibiting an increasing number of productions that challenge the limits of fiction. In the city of Córdoba, we have been observing an increasing interest in these experimentations with reality in theatre since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, which have multiplied during the second decade. In this context, we analyse the monologue titled *Yo no conocí a Stanislava* (*I did not meet Stanislava*), a production by the Cafuné Group. The piece constitutes the materialization in performance of a bachelor's degree work from Universidad Nacional de Córdoba, which underlines its investigative nature and its innovative and experimental search.

### Keywords:

Documentary theatre - dramatic autofiction - liminality - Córdoba - 21<sup>st</sup> century.

La problemática sobre la relación y los entrecruzamientos entre realidad y ficción en el arte constituye un interrogante tan antiguo como el arte mismo. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI observamos un interés cada vez más amplio por diversas indagaciones en torno a los límites de lo real que se manifiesta en todos los ámbitos de la cultura (Sánchez 15). Esto no está desligado hoy de una serie de exámenes de la sociedad en todos sus niveles, acosada por el bombardeo de las realidades alternativas que se sustentan en las plataformas virtuales de Internet (Danan 22). Las artes escénicas acompañan esas búsquedas exhibiendo un número cada vez mayor de producciones que exploran, confunden y desafían los límites de lo real y lo ficcional, llegando a “amenazar” a la ficción dramática de la actualidad mediante la proliferación de “formas teatrales que podríamos llamar performativas” (Danan 19). Las poéticas que buscan desde la representación de la realidad hasta la irrupción de lo real en la escena (Brownell, *Proyecto biodrama* 30; Sánchez 16) no constituyen un fenómeno actual, sino que han mostrado continuidades evidentes respecto de las vanguardias de principios del siglo XX y la posvanguardia, durante la segunda mitad del siglo, e incluso se pueden rastrear filiaciones con el Realismo del siglo XIX (Brownell, “Teatro documental”). Las constantes (re)definiciones tanto de lo teatral y/o de la teatralidad como de lo que entendemos por lo real o la realidad durante todo ese tiempo y su vínculo con la noción de lo verdadero (Danan 26) también revisan, reinterpretan y redefinen esas búsquedas, marcando una diferencia con sus antecesores remotos e inmediatos, aunque encontremos elementos similares en lo procedimental. En este sentido, tomamos como punto de partida la teoría de la “liminalidad teatral” (Diéguez Caballero; Dubatti, *Teatro-Matriz, Teatro Liminal, Teatro y Territorialidad*), entendiendo las prácticas teatrales en el presente como un espacio heterogéneo que ya “no se hace sólo con modelos teatrales, se inspira en el cine, la literatura, la televisión, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, los manuales de buenas costumbres, los museos, la historieta, la fotografía” (Dubatti, *Teatro y Territorialidad* 171), en donde el espectáculo plantea desde el cuerpo un espacio del “entre”, fronterizo, liminal (Diéguez Caballero 16-17), que imbrica tanto al teatro (entendido en el sentido tradicional de “drama”) con otras artes, como también en donde se plantea un cruce entre arte y vida:

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/tecnovivio; etc. En su plano más abarcador, dramático/no dramático (Dubatti, *Teatro-Matriz, Teatro Liminal* 16).

En la ciudad de Córdoba, venimos observando un interés cada vez mayor por estas experimentaciones con lo real, manifiesto principalmente en el creciente número de obras que se pueden considerar dentro de las “nuevas teatralidades” (Dubatti, *Teatro y Territorialidad* 171)<sup>1</sup>,

1 “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, *Teatro y Territorialidad* 171).

y que exponen estas búsquedas desde principios del siglo XXI, acentuándose y multiplicándose durante la segunda década (Brignone, "Poéticas del 'entre'"). Particularmente, desde el año 2019 hasta el presente notamos un incremento notable de este tipo de propuestas; teniendo en cuenta el hiato del confinamiento, en este periodo reducido pero prolífico que abarca tres años y medio de actividad neta<sup>2</sup>, el número de estos espectáculos "se ha redoblado" (Brignone, "Poéticas del 'entre'") comparado con el periodo completo de la década inmediatamente anterior (2009-2018), en la cual contabilizamos "no más de cuatro o cinco espectáculos con estas características producidos en la ciudad" (Brignone, "Poéticas del 'entre'"). Asimismo, los cursos, talleres y demás instancias pedagógicas que anuncian estas búsquedas (muchos de ellos realizados por los mismos teatristas responsables de los espectáculos) dan señales de proyectar un crecimiento a futuro de este tipo de obras<sup>3</sup>. El grupo de estos espectáculos constituye un corpus de estudio heterogéneo en donde las poéticas se apropian, se mezclan, se interpelan y se complementan de modo diferente en cada caso, por lo cual, si bien algunos de los rótulos utilizados para definir estas obras remiten (sobre todo en el ámbito de nuestra ciudad) a procedimientos propios de "autores faro", referentes o "maestros" (Marín 356) que han investigado y propagado dichos conceptos (por ejemplo, Vivi Tellas en el caso del biodrama y Sergio Blanco en el de la autoficción dramática), también sabemos que, como en todo territorio, en Córdoba cada teatrista "va armando su propio altar de santos" (Marín 370) y cada micropoética funda "territorios de subjetividad alternativa a los grandes discursos de representación" (Dubatti, *Teatro y Territorialidad* 172).

En este contexto, a mediados de 2022 se estrenaba en el teatro La Nave Escénica de la Capital de Córdoba el monólogo de Abril Drewniak titulado *Yo no conocí a Stanislava*, una producción del Grupo Cafuné<sup>4</sup>. La pieza constituye un recorte cabal del panorama descripto, no solo por autodefinirse y proceder acorde a esas nuevas teatralidades, sino porque también constituye la exitosa materialización en espectáculo de un trabajo final de licenciatura de la Universidad Nacional de Córdoba<sup>5</sup>, lo que subraya su carácter investigativo, así como su búsqueda innovadora y experimental.

2 La actividad teatral de la ciudad fue suspendida durante todo 2020 y la primera mitad de 2021.

3 Como ejemplos de investigaciones que vinculan la praxis con la producción de conocimiento desde la escena, podemos mencionar los trabajos finales de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, una de las principales usinas de teatristas de la ciudad, como la tesina de M. Belén Gómez Gill, Paula Lapunzina y Ana Suárez, titulada "La construcción de verosimilitud del personaje en el teatro biográfico" (2021), o la de M. Herbas Loureiro "Procedimientos poéticos de una dramaturgia trans" (2021), así como los trabajos de Araceli Genovesio y Camilo Araya Araya, "Componer desde nuestras miserias: las posibilidades de creación escénica del biodrama y la autoficción" (2022) y de Pol Abregú "Tratar de irse: la autoficción en su dimensión performativa" (2022). Dentro de la actividad docente en el ámbito de las artes escénicas, podemos sumar a la lista el seminario "Pulverizar la biografía", impartido por María Palacios junto a Carla Pessolano de la UNA (CABA) en 2021, el "taller de actuación a partir de lo auto-biográfico" titulado "No soy yo" ofrecido desde marzo de 2023 por Ornella Falkiewicz, el taller de bio-escritura "Yo soy ese jardín", llevando a cabo desde abril del mismo año por E. Hadandoniou, mismo mes en que Joaquín Notar Francesco comenzaba su "taller integral para artistas sobre poéticas del yo" titulado "Buscando la singularidad".

4 En la Ficha artística que aparece en el dossier (2022), figuran Abril Drewniak como actriz y productora, Araceli Genovesio y Trinidad Pignatta en la codirección, Guadalupe Ochoa en la dramaturgia, Joaquín Piumetti en el diseño sonoro, Marita Bussalino en la voz en off y la Asesoría de investigación a cargo de Daniela Martín.

5 El trabajo final de licenciatura titulado "Actuación territorial. Arraigo, desarraigo y autoficción para la construcción de un unipersonal" de la propia Abril Drewniak fue presentado y defendido en la Facultad de Artes de la UNC en agosto de 2022, dirigido por la Dra. Daniela Martín.

## El desarraigo: destino común de dos mujeres como disparador Hacia el descubrimiento de la historia

Según comenta la autora, este espectáculo empezó siendo el desprendimiento de un monólogo anterior, realizado para un trabajo de la universidad, titulado *Calandria* (Drewniak cit. en Brignone, "Entrevista"), que tomaba como punto de partida una indagación sobre el concepto de desarraigo:

Yo soy de Santa Fe y me vine a estudiar a Córdoba. Mi abuelo es músico, como yo (tenemos eso en común) y yo quería hablar sobre mi abuelo, con quien tengo una relación hermosa, quería en principio hacer un homenaje a él. Por eso el río, el elemento río es muy importante porque él se fue desde la ciudad al campo, solo, a un lugar cerca del río, y para mí una imagen de él es el río (Drewniak cit. en Brignone, "Entrevista").

Así, se entretrejan en este monólogo la historia propia de la autora, su desarraigo al mudarse desde su Santa Fe natal hacia la ciudad de Córdoba para estudiar, con el desarraigo de su abuelo, quien también decidió separarse de la ciudad para irse a vivir solo al campo. Sin embargo, en el desarrollo de esta investigación dentro del ámbito familiar de Drewniak, que apuntaba inicialmente a su abuelo, apareció gradualmente una historia nueva y diferente, tan sugestiva y terrible que terminó por opacar las búsquedas anteriores, resultando en una materia narrativa "imposible de no aprovechar" (cit. en Brignone, "Entrevista"), tanto por su potencial dramático como por su identificación, en tanto su protagonista es una figura femenina: a principios de los años veinte del siglo pasado, y por el simple motivo de que "otra cosa no se podía hacer" (cit. en Brignone, "Entrevista"), la bisabuela de Abril, Stanislava Cyranowska, viajó desde su Polonia natal hacia Argentina para reunirse con su marido Jan Drewniak en una incipiente Entre Ríos que comenzaba a llenarse caóticamente de inmigrantes, como todas las ciudades y pueblos del país. Pese a cumplir con su rol de madre y mujer como lo dictaminaba la época, llegando a darle cinco hijos a su marido, el desarraigo de sus orígenes nunca dejó de hacerla infeliz<sup>6</sup> y, finalmente, decidió terminar con su vida de forma terrible:

Me enteré después [de] que se había suicidado, tirándose a las vías del tren, y eso me motivó a investigar, a tratar de buscar cómo había sido su vida, qué había pasado, y sobre todo tratar de entender por qué, por qué lo hizo (Drewniak cit. en Brignone, "Entrevista").

De este modo, el tópico del desarraigo aparece como el hilo conductor temático que une las historias de las dos mujeres; si bien con finales diferentes, el *pathos* por el común extrañamiento de haber sido desplazadas desde su lugar de origen y habitar un sitio al cual no se pertenece constituye el primer disparador tanto para la investigación personal, que abarcará el ámbito familiar, como para la búsqueda artística. La unión de estas dos historias estructura el drama desde el título: entre el "yo" que alude al "relato yoico" (Tossi 26) de la propia actriz y la mención de

6 "Me enteré por un tío que en la familia siempre se había comentado que Stanislava lloraba todas las tardes, encerrada sola en su habitación" (Drewniak cit. en Brignone, *Entrevista*).

Stanislava se explicita un desconocimiento (“no conocí”), un vacío que será completado en el transcurso del espectáculo con los elementos surgidos de esa investigación. Así, las dos historias, los dos desarraigos, estructuran el drama a partir de dos voces bien diferenciadas.

### **Dos voces, dos miradas, una historia**

El inicio de la obra muestra a la actriz en el centro del escenario cubierta de telas, a la manera de una crisálida que encierra a una oruga. Mientras va desenvolviéndose lentamente, marcando un nacimiento, o bien un cambio, un renacimiento, se oye de fondo el sonido de un tren. Luego de esta aparición, la primera secuencia narrativa está marcada por una voz en off leyendo cartas de Stanislava a su tía Eva, quien había quedado en Polonia:

EN OFF:

26 de Diciembre de 1927

Tía Eva:

¡Nació María! Finalmente es una niña. La verdad... es que fue un parto muy difícil. Doloroso. Pero lo importante es que es una criatura fuerte y sana. Siento que esto me va a ayudar para comenzar mi vida en Argentina. Quiero ser una madre alegre y cariñosa para ella, espero lograrlo. Sé que mamá en algún lugar, estaría orgullosa de su pequeña nieta.

Te saluda afectuosamente, Stanislava (Ochoa).

Mientras se oye esta voz pronunciando las palabras de Stanislava, la actriz ubica una soga a través del escenario de la cual irá colgando, casi a modo de una coreografía, las telas que envolvían su cuerpo entero hasta esconderla al inicio. Estas telas se encuentran “sublimadas y son documentos que pertenecen a Stanislava Cyranowska, inmigrante polaca” (Ochoa):

Las mira, se relaciona con ellas. Las roza y lee las telas a medida que las extiende sobre la soga. Los textos seguirán de fondo, en off. En orden colgará: la portada del pasaporte, libreta con sellos de nacimientos, primera página del pasaporte con sello del barco, libreta de familia de la parroquia, certificado procesal y certificado de aptitud laboral.

El recorte escogido muestra cómo desde el texto se explicita tanto la idea de presentación de documentos sobre la escena como la necesidad de su función de anclaje con lo real, a partir de su descripción precisa, que indica que debe ser reconocida por el espectador.

En la siguiente secuencia de la obra, la actriz toma la voz y, de frente al público, presenta al personaje histórico señalando las telas impresas, y se presenta con su nombre y apellido reales, además de explicitar el parentesco que las une: “Esa mujer se llamaba Stanislava Cyranowska y es mi bisabuela. “Stanisluava” para ser más precisos. Yo soy Abril Drewniak, su bisnieta” (Ochoa). Esta presentación encuentra su momento álgido con la narración por parte de la actriz del suicidio de su bisabuela: “También sé que un 26 de diciembre de 1952, exactamente el día del cumpleaños número 25 de su primera hija María, Stanislava se quita la vida bajo las vías del tren” (Ochoa). La imbricación de las dos mujeres comienza a materializarse cuando Abril “cami-

na detrás de las telas, ubicando el contorno de su rostro en la foto de Stanislava y sólo se verá su sombra" (Ochoa) y, hacia el final de la secuencia, se ubica detrás de la foto, colocándose como una máscara, la descuelga y avanza hacia el frente mientras "una luz puntual alumbraba la tela impresa" (Ochoa).

La última secuencia narrativa de la obra comienza con un caos de "luces estroboscópicas" (Ochoa), superposición de música de los años 20 con voces de mujeres en un idioma polaco y el ruido cada vez más fuerte de un tren, en paralelo a los movimientos salvajes de danza por parte de la actriz, elementos que representan poéticamente el suicidio "Los movimientos irán perdiendo la forma. Deberá dar cuenta de estar lanzándose al abismo una y otra vez" (Ochoa) y acomodan el lapso onírico ("EN OFF: -¿Qué pasa, Stanislava? Fue una pesadilla, ya pasó, no tengas miedo") cuyo despertar resulta en el monólogo final de la actriz que une las dos historias, las dos miradas, las dos vidas desde su perspectiva:

Yo no conocí a mi bisabuela pero llevo en mi sangre la suya. Nunca voy a saber qué color tenía su voz, cómo era el brillo de sus ojos pardos cuando hablaba de lo que le gustaba. No voy a sentir cómo eran sus abrazos o escuchar la música de su risa. Sostengo una foto en blanco y negro y veo que mi pelo y mi frente se parecen. Me encuentro con su mirada y la entiendo. Quizás era inquieta y curiosa como yo. A lo mejor sus miedos eran los mismos que los míos... no lo sé (Ochoa).

El *pathos* resulta de la imposibilidad de saber, la imposibilidad de conocer, pese a la investigación y el rastreo; resignarse a tejer hipótesis y a nunca saber la verdad desde la propia voz de su bisabuela, su propio cuerpo, tanto de lo íntimo que las une como de los motivos de su suicidio. Pero la narración y la puesta en cuerpo de su historia, además del vínculo entre ambas, que va desde lo sanguíneo hasta la mutua condición de mujer en desarraigo, se resuelven en un gesto catártico de comprensión y sororidad que ayuda a desplazar a la actriz hacia un reencuentro con su identidad, como forma de anagnórisis y de redención de ambas mediante la memoria:

En este ciclo inagotable, constante y circular que es la vida hay dolores que arrastramos por años, de generación en generación. Algunos, los metemos en una valija para que los cargue el tren. Y a otros, se los lleva el agua (Ochoa).

Así, el río desplaza al tren, cuyo sonido escuchamos al inicio del espectáculo y que ahora, luego del relato del suicidio, adquiere una significación particular. Ese río que vence a la maquinaria de la rutina y de la muerte, se materializa en las telas que envolvían inicialmente a la actriz y que luego sirvieron de soporte a las telas sublimadas, dispuestas en el piso como atrezo que produce ondulaciones mediante un sistema de ventilación y luces. Ese río que la identifica y que la une con sus raíces más profundas del litoral, familiares y culturales, cuestión que se subraya cuando "comienza a tararear la canción litoraleña *Gurisito costero* hasta convertirse en un canto" (Ochoa) y que se explicita en las palabras finales a partir de una nueva intervención de lo autorreferencial:

El río me escucha. Paciente pone su oído a mi entera disposición mientras yo vociferaba mis anhelos, susurro mis lamentos. Vio mis lágrimas fundirse con las suyas y yo lo vi crecer. Enturbiarse, aclararse, mecerse, vengarse. Pienso que yo soy un poco como él. Que dentro mío corre su caudal turbio y

agitado pero también calmo y sereno. Dentro mío fluye el torrente de mil ríos. El Salado me vio nacer y me pregunto si en Polonia habrá un río que se le parezca, tan mío, tan ajeno (Ochoa).

Cada una de estas secuencias en que dividimos el espectáculo revela una serie de procedimientos de vinculación con lo real extraescénico que se van entrecruzando y complementando de forma particular. Observamos que la obra demuestra un trabajo previo de investigación documental y una posterior traducción escénica de dichos documentos, momentos que resultan reveladores en tanto reconstrucción del proceso creativo en sus particularidades, lo cual requiere un análisis puntualizado de dichas formas y/o usos de lo real en el proceso para luego poder observar con mayor detenimiento y precisión los vínculos establecidos entre las mismas sobre la escena.

### **El proceso de documentación y su traducción dramática: la posibilidad liminal de un “documental apócrifo”**

Los datos y objetos recopilados en la investigación sobre la bisabuela de Abril, en tanto “documentos” que se piensan como tales<sup>7</sup>, proveen una serie de datos que se materializan de varios modos como parte integral del espectáculo —además de ser fundamentales para la reconstrucción de la historia—. La irrupción de los documentos originales sobre la escena conduce a una “memoria situada” (Larios 109).

Una memoria local, encarnada, no objetivable —más bien indócil— deconstructiva más que sistemática, posicionada, vinculativa, que a veces para explicarse atiende a tropos implícitos en la materia . . . Prácticas de una memoria que se sabe viva e inconmensurable . . . La memoria situada del objeto junto a la memoria situada del cuerpo que lo acoge, visibiliza tanto la diversidad de los tipos de memorias, como las posibles memorias en conflictos que pueden asomarse en cada repertorio (109).

En primer lugar, el disparador documental fundamental son los pasaportes de los bisabuelos, cuya búsqueda por parte de la actriz para la realización de su nacionalidad polaca la llevó al descubrimiento del triste final de Stanislava (cit. en Brignone, “Entrevista”). A partir de allí, Abril comenzó a acumular testimonios de los familiares que tuviesen datos u objetos de la bisabuela, llegando a descubrir la historia que se volvió la columna vertebral de la narrativa del drama. Finalmente, estas entrevistas con familiares (tíos, primos, parientes más o menos lejanos) la llevaron a obtener algunos objetos fundamentales, como otros documentos y una serie de cartas y postales escritas de puño y letra por Stanislava en idioma polaco, que en principio testimoniaban la voluntad de la bisabuela de mantener su lengua natal<sup>8</sup>.

La traducción de estos materiales en un resultante espectáculo dramático, en tanto proceso creativo, revela las particularidades de su uso. Como ya mencionamos, el pasaporte de Stanislava, con su foto y su firma originales, aparece con otros documentos en la imagen sublimada sobre una de las telas que envuelven a la actriz al comienzo del drama, ampliada a una dimensión lo

7 En el mismo dossier los objetos son llamados de este modo (Cafuné).

8 “Ella nunca habló en castellano, nunca quiso abandonar su lengua” (Drewniak cit. en Brignone, “Entrevista”).

suficientemente grande para ser percibido por todos los espectadores una vez que es colgada con broches en una soga, como parte de la escenografía que acompañará el resto de las acciones durante toda la secuencia. Asimismo, dispuestas en una mesa con velas ubicada en la antesala, “donde predominan colores blancos, flores naturales, muchas fotos impresas en blanco y negro, velas de soja dentro de frascos de vidrio altos” (Cafuné) se encuentran las réplicas de las cartas y postales, documentos que invitan a la mirada del espectador para ser participante en el proceso previo de investigación que continuará en el espectáculo. Los diversos documentos sublimados sobre telas, en tanto irrupción de lo real, constituyen así el primer desplazamiento del pacto convivial con el espectador hacia lo real extraescénico (Brownell, *Proyecto biodrama* 46); si bien de una forma poética, artística, con su intervención se produce un principio del corrimiento del tipo de convivio tradicional del teatro hacia un pacto ambiguo; se desplaza al espectador hacia un posicionamiento híbrido “al no poder distinguir si lo observado tiene referencialidad en el mundo real o ha sido creado para su representación escénica, rompiendo con el principio rector del pacto escénico, la denegación teatral en su concepción tradicional” (De la Torre Espinosa 57), es decir, se entrelaza la ficción del drama con la realidad extraescénica, se busca la exploración de un lugar “entre” que nos permite leerlo desde la perspectiva de lo liminal. Pero, también, muchos de estos documentos exhibidos de diversas formas sobre la escena (y afuera, en el límite en que está ubicado el altar) obedecen al mundo ficcional. Como se describe en el Dossier realizado por el grupo Cafuné, el dispositivo incluye documentos ficcionales que son estratégicamente exhibidos a los espectadores:

Cuando los espectadores ingresan al lugar, se les entrega una carta (ficcional) escrita por Stanislava, develando la primera información. Detrás de la misma está el título de la obra y la ficha técnica. Luego, al encontrarse con el altar, a través de un cartel se le da la consigna opcional al espectador de escribir en un papel que simula ser antiguo (teñido en café) a quiénes tampoco conocieron y quieren sumar a ese altar.

Asimismo, como nos lo ha manifestado su autora (cit. en Brignone, “Entrevista”), las cartas leídas por la voz en off, que constituyen uno de los momentos narrativos más importantes del drama, también son ficticias (Drewniak cit. en Brignone, “Entrevista”). Si bien las mencionadas entrevistas le dieron algunos tópicos para su escritura, es decir, parten de ciertos relatos tomados de la realidad, todas las cartas leídas por la voz de Stanislava y que cuentan su historia pertenecen al ámbito de la ficción; las cartas en polaco que la actriz pudo rescatar en sus investigaciones nunca fueron traducidas, aunque sus réplicas también se encuentran entremezcladas con las cartas ficticias en castellano, en la mesa de la antesala.

Esta combinación de documentos reales y ficticios nos permite observar una intersección entre una forma documental que “realiza una performatividad del objeto al documento” (Larios 69) mezclados con una serie de documentos ficticios o “falsos” que quedan “al mismo nivel” de realidad, configurando una intersección entre lo real y lo ficticio; la liminalidad realidad-ficción se muestra desde el mismo proceso de identificación-selección documental hasta en la decisión de su integración con documentos apócrifos en la poetización escénica. En ese sentido, se busca en la expectación un movimiento paradójico: si bien ese desplazamiento referido hace que durante la función todos los documentos se interpreten como reales, una vez que muchos de esos



datos se revelan como ficticios, al drama le queda mejor la definición de “falso documental” o “documental apócrifo”. Por otra parte, el carácter de “reales” que adquieren los documentos exhibidos en la obra de Drewniak se sostiene por el cuerpo de la actriz, que se presenta con su identidad real; lo performativo “no se da tanto en la materia en sí sino en la materialización de posibilidades” (Larios 69). Al ser el propio cuerpo humano su mediación, todos los documentos “se transfiguran en una suerte de ‘memoria encarnada’” (70) que absorbe y pone a un mismo nivel de realidad (paradójicamente, por medio de la narración, del relato) a todos los objetos presentados como documentos (incluso los apócrifos). Pero esta presentación de la actriz con su identidad real también está intervenida por una serie de elementos liminales o fronterizos que van desde lo procedimental-genético hasta el dispositivo escénico, en una sumatoria de elementos que nos permiten observar una forma particular de autoficción dramática.

### **La inserción de la autoficción: entre lo propio y lo ajeno, desde el *pathos* a la sanación**

Como señalamos en apartados anteriores, el cuerpo que monologa en el drama se autoconstruye con el nombre de la misma actriz: “Yo soy Abril Drewniak” (Ochoa), identidad que coincide con el nombre que figura en el programa de mano, elemento extraescénico que le aporta la veracidad comprobable, junto con la posibilidad de otras “condiciones de enunciación” previas (Trastoy 267)<sup>9</sup>. La autoconstrucción con el nombre real de la actriz, además de ser susceptible de interpretarse como un *insert* performático dentro del drama (la actriz se presenta como ella misma, sin máscara, con su identidad verdadera, sin el desdoblamiento propio de la poiesis corporal —si esto fuera posible), reafirma lo real de las dos historias que comienzan a entrelazarse en la escena. En otras palabras, dicha construcción es el principal elemento que dirige el desplazamiento del pacto convivial escénico hacia su intersección con lo real. Si bien este movimiento actúa principalmente en tanto desplazamiento hacia lo que podríamos denominar como intervención de una *performance*, el “relato yoico” de esta obra es cotejable con el método de la autoficción dramática, categoría que, además, la misma actriz reconoce haber utilizado como parte de su trabajo de investigación para la Licenciatura (cit. en Brignone, “Entrevista”)<sup>10</sup>. La autoficción dramática constituye una categoría que aparece en los últimos años con fuerza en todos los teatros del mundo (y con una notable recurrencia y particular éxito en la ciudad de Córdoba), siendo una de las formas más utilizadas y/o referidas de estas nuevas teatralidades que exploran los límites entre realidad y ficción en la escena actual. El artista-investigador Sergio Blanco se ha convertido en su máximo exponente y referente, tanto desde la teorización y la docencia como desde la praxis artística. El autor parte, naturalmente, del “neologismo acuñado en los 70 por Serge Doubrovsky para designar su novela *Fils*” (Blanco 21), es decir, de la autoficción literaria,

9 “Anuncio en la cartelera teatral de diarios, revistas y ciertas páginas de Internet” (Trastoy 267), a lo cual también podemos sumarle otros paratextos y/o cualquier otra información previa al espectáculo que puedan tener los espectadores.

10 En el trabajo final de licenciatura, el método de Blanco aparece como la resolución para la aplicación del concepto de “rizoma”, de E. Coccia: “Busco en la autoficción una herramienta para la construcción dramaturgica de la obra, ya que si un cuerpo (humano, vegetal, animal) existe sucediéndose en otro cuerpo infinitamente, pasaría lo mismo con las historias de vida. Palabras, experiencias, miradas, dolores se transmitirían en ese cuerpo que muta y se transforma” (Drewniak 17).

que se define como “una ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Blanco 21). Esta idea de “intersección, de encrucijada, de confluencia entre lo que es real y no lo es” (Blanco 22) constituye entonces el primer aspecto que resalta el autor que, junto con el “pacto con la mentira”, segundo aspecto resaltado, permiten concebir a la autoficción dramática desde un punto de vista diferente, como una superación de la autobiografía:

Una tarde se me ocurrió pensar que finalmente en la autoficción, por oposición a la autobiografía, hay un *pacto de mentira*. Es en este sentido que me gusta afirmar que la autoficción de alguna manera es el lado oscuro –u oculto– de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento (Blanco 23-24).

El tercer aspecto señalado por Blanco tiene que ver con “encontrar al otro o a los otros” mediante un “camino de apertura” hacia los demás: “de esta forma, la autoficción propondrá siempre ese juego ambiguo, difuso, entre el *uno* y el *otro*, entre el *yo* y la *alteridad*” (24).

Lo primero que se puede observar en *Yo no conocí a Stanislava* es cómo el “pacto con la mentira” planteado por Blanco, que toma como punto de partida un hecho o documento real para contar su propia historia expandiéndola o invadiéndola a conciencia de elementos ficticios, se ha utilizado más con los objetos-documentos pertenecientes a la historia de Stanislava que con la historia propia de la actriz, conformando un dispositivo que le permite trascender la anécdota documentada e incorporar, como vimos, elementos apócrifos. Esto sucede porque en el drama, la verdadera protagonista de la historia es la bisabuela; lo poco que puede reconstruirse o inventarse de su historia se enfoca narrativamente en un primer plano en la reconstrucción de la historia de Stanislava, incluso en el relato de la misma actriz. Esto convierte al monólogo de Drewniak en una *rara avis* dentro de las posibilidades y/o formas de la autoficción dramática; el procedimiento de introspección de la actriz que, además, aquí se encuentra reforzado por la performatividad del cuerpo “real”, no hace foco en sí misma, sino que se escuda en la búsqueda de una identidad alternativa. La historia y la identidad propia se producen, se construyen y se completan a partir de la búsqueda en una historia ajena, de modo que los elementos autobiográficos se escamotean detrás de una reconstrucción histórico-biográfica —o bien, su imposibilidad— a partir de los elementos comunes: el desarraigo y la condición de mujer. Por otra parte, al ser realizada como camino para la reconstrucción de una historia tan dolorosa que involucra tanto la empatía desde lo familiar como la propia sororidad por parte de la actriz, la puesta en relato logró que el espectáculo tuviera un “efecto de sanación en toda la familia” (cit. en Brignone, “Entrevista”). La sanación es el último de los tópicos que conforman el decálogo de la autoficción de Blanco<sup>11</sup>; pero esta sanación también excede a la persona de la actriz, extendiéndose a todo su grupo familiar.

Otra cuestión que particulariza a este drama en tanto autoficción dramática puede observarse desde el proceso de escritura. Sabemos que lo más común en el caso de las autoficciones (sobre todo con el proceso realizado y difundido por Sergio Blanco) tiene que ver con un proceso que comienza con la escritura del autor, al ser una forma de creación que le queda “cómoda”

11 “Esta función de la *sanación* es aquella que consistiría en reestablecernos por medio de la puesta en relato: autoficcionalme de alguna manera sería una forma de *curarme*” (Blanco 101).

a la introspección propia de lo “yoico”. Lo auto (de o por sí mismo) se manifiesta así desde la escritura hasta la construcción de un personaje que tiene la misma identidad y/o rasgos del escribiente, quien también figurará como autor de la obra o firmante. Como observamos en las obras autoficcionales de Blanco, no hay necesidad de una coincidencia entre el actor y el “personaje Sergio Blanco” (la gran mayoría de las veces son otros quienes actúan de Sergio Blanco), mucho menos entre director, actor y/o personaje (sus obras se representan por el mundo y en varios idiomas), pero sí parece resultar excluyente la coincidencia en la identidad entre el autor y el personaje<sup>12</sup>. En este caso, si bien el texto de la obra nació de “escritos sueltos” realizados por la actriz en ensayos (cit. en Brignone, “Entrevista”), luego fueron “ensamblados” u organizados por Guadalupe Ochoa, quien figura como dramaturga en el dossier (Cafuné). Resulta llamativo que, al tratarse de una autoficción, no coincidan el nombre del/la dramaturgo/a (casi siempre considerado como “autor/a” dentro de las convenciones teatrales) con el de la protagonista, elemento *sine qua non* de la autoficción dramática (Barrientos 193-207) aunque, desde luego, el procedimiento también puede considerarse como una escritura “a cuatro manos”, es decir, en colaboración. En cualquiera de los casos, la escritura también marca un espacio fronterizo entre lo propio y lo ajeno, incluso desde la misma materialidad procedimental de lo escrito. Asimismo, la actriz tampoco figura como directora (en el dossier figura una codirección entre Araceli Genovesio y Trinidad Pignata) de modo que el drama reafirma su particularidad en tanto autoficción, resultando en un híbrido o cruce con otro tipo de procedimientos en donde se resalta más el valor del cuerpo “real” en escena, como el biodrama de Vivi Tellas u otros tipos de teatro performativo.

### **La búsqueda de los lugares “entre”: diferentes niveles y formas de liminalidad en el espectáculo**

El punto de vista de lo liminal en el teatro es tomado de la antropología, que lo utiliza para el estudio de los ritos de paso, en donde señala el estado en el lugar de “paso” entre una cosa y la otra; el candidato a un cambio iniciático, al transitar las pruebas que lo conducen de un estado a otro de la vida, se encuentra en un lugar “entre”, que no está en ninguno de los dos estados del principio o el final (no es el joven que partió al camino de la iniciación, ni el adulto que regresa iniciado), sino que está en un lugar *en medio de*<sup>13</sup>. Este enfoque nos permite observar los cruces y/o espacios de tránsito, fronterizos, entre muchos campos ontológicos pensados o preconcebidos como opuestos o contrarios que aparecen en diferentes niveles del espectáculo *Yo no conocí a Stanislava*.

12 “La fórmula [Autor=Actor=personaje] se nos encoge hasta quedar en la identidad (aproximada) entre Autor y Personaje [Au=Per] o sea, decae la exigencia de que el autor dé la cara como actor, aunque se cumpla en ocasiones, como en las casos de Dario Fo, (...) Angélica Lidell, el uruguayo Iván Solarich, etc.” (García Barrientos 203).

13 “Victor Turner, en *La selva de los símbolos* (1980) lo desarrolla ampliamente a través del estudio de los rituales de iniciación entre los *ndembu*, un grupo del noroeste de Zambia. Aunque Turner se centra en el período liminal dentro de los ritos de iniciación, propone que es aplicable a los estudios de rituales que marquen el proceso de un estado a otro, o bien a la aplicación de procesos transitorios aunque éstos no estén ritualizados” (Del Valle 8).

Desde antes de comenzar la obra se reafirma en el imaginario del espectador el señalamiento de un tránsito “entre”, principalmente, a partir de elementos que sugieren la construcción de un lugar entre dos lugares. La disposición misma de los espacios de la representación (y su división respecto de los espacios de lo real) plantean una búsqueda liminal en el espectáculo. Así, la mencionada mesa o “altar” (Cafuné) que contiene las cartas y postales de Stanislava está ubicado en la puerta de entrada de la sala, en ese filo entre el afuera y el adentro, subrayando la idea del límite, del espacio que marca un tránsito entre un lugar y otro. Pero, también, las mismas cartas y postales dispuestas sobre el altar marcan una liminalidad entre lo real y lo ficcional, en este caso, a partir del entrecruzamiento entre lo apócrifo y lo verdadero, ya que las postales en polaco son reales, pero las cartas escritas en castellano son apócrifas. Esta liminalidad generada con el material documental se extiende hasta el interior de la obra; mientras el documento (pasaporte) real aparece sublimado como parte de la escenografía, las cartas que se leen en off son ficticias.

El sentido de lo liminal se puede ver, asimismo, desde los temas o ejes de sentido dramático. En el mismo tópico disparador de la obra, la temática del desarraigo, se puede establecer una estrecha relación con la idea de un tránsito, un lugar de paso, de un espacio “entre”. El vínculo del concepto del desarraigo con lo liminal se ve reforzado por los elementos simbólicos que abren y cierran la obra y que, a su vez, pueden concebirse dentro del relato como opuestos complementarios: en primer lugar, el tren, espacio de tránsito y movimiento, cuyo sonido aparece al inicio de la obra, y cuya mención posterior lo resignifica como el elemento de la muerte —y la liberación— de Stanislava. En segundo lugar, el río, sitio de tránsito, un espacio que marca el paso de un lugar hacia otro y que cambia la muerte de Stanislava por el elemento de la memoria propia de la actriz, que le permite reconocer su identidad en el extrañamiento del desarraigo como toma de conciencia del propio paso de un estado a otro.

La misma idea de autoría en el drama revela varias formas liminales de un tránsito “entre”. En primer lugar, en el monólogo se entrelazan dos relatos: uno conformado por la historia de Stanislava, es decir, una búsqueda histórico-biográfica, y la historia del yo que se encarga de reconstruirla, cuestión que se ve desde el mismo título: *Yo no conocí a Stanislava*. Pero la forma de escritura (a cargo de Ochoa) y dirección de la obra (realizada por Genovesio y Pignata) también van desde lo propio, personal e íntimo de la actriz a lo plural, lo grupal, mediante la intervención directa en el espectáculo de la/s escritura/s y mirada/s de el/los otro/s. Así, también, en el programa de mano se utiliza en nombre de la actriz como modo de anclaje con lo real extraescénico, pero en el Dossier el espectáculo es presentado como perteneciente (en términos de autoría) al Grupo Cafuné. De este modo, se erige en el juego dramático un espacio liminal o fronterizo, que asimila y vincula en el espectáculo esa idea de indagación sobre los límites tanto entre lo real y lo ficcional como entre lo propio y lo ajeno.

El teatro es un arte liminal que se fundamenta en una reunión donde se expone la condición utópica entre el ser y el no ser. En *Yo no conocí a Stanislava*, la reconstrucción documental y el relato autoficcional asumen de manera singular la búsqueda de una verdad mediante ese tránsito entre el afuera y el adentro, entre el arte y la vida, así como entre el pasado y el presente; poniendo el acento en los intersticios entre lo individual y lo colectivo, el drama traduce un acto sacrificial en el que la única verdad solo puede encontrarse a partir de una invocación a la pluralidad.

## Obras citadas

- Blanco, Sergio. *Autoficción, una anatomía del yo*. Madrid: Punto de vista, 2018. Impreso.
- Brignone, Germán. "Entrevista: El proceso creativo de *Yo no conocí a Stanislava*. Génesis documental y procedimiento autoficcional. Entrevista con Abril Drewniak". s/e [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). Mayo de 2023. En prensa. [2024].
- Brownell, Pamela. "Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales". III Congreso Internacional de cuestiones críticas. Rosario, Argentina, abril de 2013. Recurso electrónico. 18 junio 2024.
- . *Proyecto biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Buenos Aires: Antítesis, 2021. Impreso.
- Cafuné. *Dossier: Yo no conocí a Stanislava*. s/e [2022].
- Danan, Joseph. *¿Es necesaria la ficción? Politicidad del teatro performativo*. Buenos Aires: Artes del sur, 2021. Impreso.
- De La Torre Espinosa, Mario. "Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell". *Revista Telón de Fondo* 20 (2014): 53- 67. Impreso.
- Del Valle, Teresa. "La liminalidad y su aplicación al estudio de la cultura vasca". *Revista Kobie* (Serie Antropología cultural) 2 (1987): 7-12. Impreso.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Drewniak, Abril. "Actuación territorial. Arraigo, desarraigo y autoficción para la construcción de un unipersonal". Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Teatro con Orientación en Actuación. Facultad de Artes de la UNC. Córdoba, Argentina, 2022.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, 2016. Impreso.
- . *Teatro y territorialidad. Perspectiva de Filosofía del teatro y teatro comparado*. Barcelona: Gedisa, 2021. Impreso.
- García Barrientos, José Luis. *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017. Impreso.
- Larios, Shaday. *Teatro de Objetos Documentales*. Segovia: La Uña Rota, 2022. Impreso.
- Ochoa, Guadalupe. *Yo no conocí a Stanislava*. s/e. [2022].
- Marín, Fwala-Lo. "La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba." *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20 (2019): 354-380. Recurso electrónico. 18 junio 2024.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012. Impreso.
- Tossi, Mauricio. "Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos". *Revista Panambí* 8 (2019): 23-33. Recurso electrónico. 18 junio 2024.
- Trastoy, Beatriz. *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto, 2018. Impreso.