

CUANDO THELMA FARDÍN
INTERPRETÓ A THELMA FARDÍN.
USOS DEL BIODRAMA COMO
CATEGORÍA ANALÍTICA
EN CIENCIAS SOCIALES

1

CUANDO THELMA FARDÍN INTERPRETÓ A THELMA FARDÍN. USOS DEL BIODRAMA COMO CATEGORÍA ANALÍTICA EN CIENCIAS SOCIALES

WHEN THELMA FARDÍN PLAYED THELMA FARDÍN.
USES OF BIODRAMA AS AN ANALYTICAL CATEGORY IN SOCIAL
SCIENCES

Leonardo Huici Capra*

Resumen

En un diálogo constante y a veces conflictivo, materialidades escénicas, variables artísticas y categorías sociológicas se pondrán en tensión una vez más para dialogar en clave interdisciplinar. A partir del caso: Thelma Fardín en el año 2018 y su denuncia de abuso sexual ocurrida en Nicaragua, cuando tenía tan solo 16 años, se reestructura y potencia en la esfera pública el movimiento Actrices Argentinas, quienes apoyan y forman red de contención a Thelma. Si poner en papel la experiencia personal es autoetnografía, poner en escena la experiencia vivida es: biodrama. Este procedimiento actoral estudiado por Vivi Tellas tensiona los intersticios liminales entre realidad/ficción, representación/presentación, mentira/verdad; apela a lo documental y biográfico como materialidad de comunicación y es en este punto donde nos centraremos para indagar la capacidad de agencia del procedimiento, no como entidad atómica, individual y esencialista, al contrario, como andamiaje situado en una escena feminista, sorora y de vínculos comunitarios, que impregna una vez más a reafirmar la biografía, íntima, (lo) personal, como (es) política.

Palabras clave: bio-drama - feminismos - biografía - agencia.

Abstract

In a constant and sometimes conflictive dialogue, scenic materialities, artistic variables and sociological categories will once again come into focus to dialogue in an interdisciplinary key. From the case: Thelma Fardín in 2018 and her complaint of sexual abuse that occurred in Nicaragua, when she was only 16 years old, the Argentine Actresses movement is restructured and strengthened in the public sphere, who support and form a support network for Thelma. If putting personal experience on paper is

* Departamento de Artes Dramáticas "Antonio Cunill Cabanellas", Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

autoethnography, staging lived experience is: biodrama. This acting procedure studied by Vivi Tellas stresses the liminal interstices between reality/fiction, representation/presentation, lie/truth; appeals to the documentary and biographical as materiality of communication and it is on this point where we will focus to investigate the capacity of agency of the procedure, not as an atomic, individual and essentialist entity, on the contrary, as scaffolding located in a feminist, sorority and community bonds, which permeates once again to reaffirm the biography, intimate, (the) personal, as (its) political.

Keywords: Bio-Drama - Feminisms - Biography - Agency.

Antecedentes, usos y posibilidades del biodrama

Con aproximaciones al documental, las propuestas escénicas latinoamericanas ya entrado el siglo XXI buscan dislocar las lógicas clásicas de representación y proponen un arraigo a la *comunitas*. Este tipo de procedimiento escénico propone un espacio donde lo público y lo privado, la realidad y la ficción conviven en bordes difusos; la experiencia, emotividad, afectividad personal se vuelve materialidad legítima de espectacularización.

Desde Bertolt Brecht, quien bucea en las posibilidades del teatro documental, intentando alejar al espectador del mero entretenimiento burgués, develando una conciencia y una responsabilidad en el público, ligando al teatro con la esfera política.

En nuestra región podemos destacar trabajos a partir de testimonios en Augusto Boal y su Teatro del Oprimido en Brasil, identificando asimetrías de poder en grupos sociales populares o las propuestas mexicanas de Vicente Leñero *-La gota de agua-* sobre problemáticas de escasez de agua en el país o Víctor Hugo Rascón Banda y los testimonios sobre contrabando.

Todas estas propuestas, afirma Paulina Sabugal Paz, “son vehículo comunicacional que no solo generan ficciones, sino que son capaces de reinventar la realidad y, por ende, de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia, entendiendo la reinención como una nueva forma (...) de reflexión” (2016: 117). Lo hace Lola Arias cuando pone en escena ex combatientes de Malvinas a dialogar. Aquí soldados británicos y argentinos, dan testimonio, reflexionan, lloran, ríen, danzan, no representan, sino que se presentan. Señala Arias: “Es documental, porque los actores no están sobre el escenario para representar a otros, sino para contar su propia vida” (cit. en Sabugal Paz, 2018: 118).

En esta búsqueda provocadora entre representación y realidad es Vivi Tellas quien da origen y conceptualización al concepto de *biodrama*. La directora teatral propone problematizar el borde ficcional/biográfico, suplantando textos previos, por narrativas personales. Es de este modo que el crudo testimonio de Thelma Fardín puede ser analizado en clave biodramática. Esta categoría -por momentos inasible- nos propone poner a andar, como sugiere Óscar Cornago, “la variedad de maneras de confrontar la ficción con la realidad, la escena con la vida o el personaje con la persona, las distintas posibilidades para citar la realidad desde la escena, para abrir el espacio a eso que llamamos vida” (2005: 7).

La propuesta de denuncia que lleva adelante Thelma, acompañada por el colectivo de Actrices Argentinas, es un video documental, un relato de su brutal abuso, sentada en una cama, con iluminación tenue, lágrimas en los ojos, y una voz quebradiza, y se inicia así:

Durante nueve años lo anulé, para poder seguir adelante. Hasta que hace unos meses escuché a otra chica acusar a la misma persona. Eso fue un cachetazo para mí. En el año 2009 estaba de gira con un programa infantil muy exitoso. Tenía 16 años, era una nena... el único actor adulto que viajaba con nosotros tenía 45 años. Una noche comenzó a besarme el cuello, y yo le dije que no. Me agarró la mano, me hizo que lo tocara, me dijo “mirá como me ponés”, haciéndome sentir su erección. Yo seguía diciendo que no. (*El País*, 2018)

Como grito de denuncia Thelma se inscribe en la difícil tarea de presentar a Thelma. Un relato lleno de emociones que nos permiten comprender la otredad. El procedimiento biodramático trae al campo analítico nuevos lentes de reflexividad. Siguiendo a Susana Rogstagnol, hay “una relación entre autobiografía personal y proceso de conocimiento (...) en tanto la intersubjetividad signa la construcción del relato, se observa la relación entre el antropólogo y los informantes, y especialmente el papel de las emociones en dicho proceso” (2011: 1).

Poner de manifiesto la potencia estética del relato biográfico, lejos de negar sus estatus de verdad, impulsa nuevos modos de ser, estar y sentir mundos escénicos, y por lo tanto, sociales posibles.

Distanciándonos de operaciones positivistas que obturan, bajo la supuesta objetividad y neutralidad científicista, el dispositivo bio-dramático es un procedimiento valioso para analizar y conocer parcialidades. Si la autoetnografía habilita a lxs antropólogxs a instituirse a partir de su propio instrumento corpóreo y analítico, es en la propia biografía, el guión personal y político lo que la configura en un bio-drama.

Esta perspectiva relacional disloca la idea instrumentalista de la obra de arte como mero corpus de ejemplificaciones sobre el cual trabajar, derivando en nuevos procedimientos, aún frágiles, que se animan a interceptar los dominantes binomios: público/privado, íntimo/comunitario, emotividad/racionalidad.

Son los flujos gestuales, acciones, movimientos, sonidos... que fusionan el escenario artístico y social, un aquí y ahora “real”, ya que intenta sobrepasar lo que la misma Vivi Tellas llamó el U.M.F. (Umbral Mínimo de Ficción);¹ donde no se intentaba representar la realidad sino “producir verdad en sus innumerables formas. ... encontrar verdad porque ella es siempre revolucionaria” (Tellas, cit. en Cornago, 2005: 25).

Thelma concluye, no sólo a través de la palabra, sino de la mirada, la postura y su propia respiración, diciendo:

Me metió en la cama, me corrió el shortcito y empezó a practicarle sexo oral. Yo seguía diciendo que no. Me metió los dedos... yo seguía diciendo que no. Le dije, tus hijos tienen mi edad. No le importó. Se subió encima mío y me penetró. En ese momento, alguien tocó la puerta y pude salir de esa habitación. Gracias a que alguien habló, yo, hoy puedo hablar. Y cuando lo dije, me encontré rodeada de personas que estaban dispuestas a acompañarme, a cuidarme y, sobre todo, a darme mucho amor. (*El País*, 2018).

¹ El UMF es el momento máximo donde queda expuesta la teatralidad fuera del teatro, la ficción fuera de la representación.

Un relatar personal, que finaliza resonando con los rostros de la comunidad artística nacional, bajo el lema: “Mira cómo nos ponemos”, configuran una red en el decir, el estar y sostener; creando una trama de solidaridad y de entendimientos que se masifica. Una apuesta que no intenta hacer ficción, pero que en el abordaje bio-dramático, como procedimiento escénico, permite (de)construir un relato personal como puente hacia alianzas posibles y potentes. Como afirma Bourgois, no se vuelve exótico al otrx “cuando el hallazgo (...) de estudio está cerca de casa” (2010: 44).

Biodrama, agencia y estructura

La tensión permanente sobre la primacía de las estructuras o la agencia a la hora de moldear el comportamiento humano es un debate complejo, el cual referenciaremos para analizar algunos procedimientos del bio-drama como entidad de agencia.

En principio la estructura remite a las pautas relativamente estables y recurrentes que influncian o limitan las elecciones y oportunidades disponibles, como el patriarcado. Mientras que la agencia interpela al individuo para actuar independientemente y hacer sus elecciones propias de modo autónomo.

Según Sherry Ortner, “la agencia, nunca es un objeto en sí, sino que siempre forma parte de un proceso de lo que Giddens denomina estructuración, es decir la configuración y reconfiguración de formaciones sociales y culturales más amplias” (2016: 157). Buscando un punto de inflexión entre las corrientes estructuralistas y subjetivistas, Anthony Giddens definirá agencia en cuanto “corrientes de intervenciones causales reales o posibles de seres corpóreos en el proceso continuo de eventos en el mundo” (2007: 78).

Sin perder de vista, entonces, la capacidad de los sujetos de desear, formar intenciones, coordinar acciones con otrxs y actuar de manera creativa, incluso en relaciones de subordinación guardaremos algunos resguardos para el análisis bio-dramático de Thelma Fardín: condensando la experiencia particular, personal y biográfica ligada a un contexto histórico y un territorio determinado; evitar la idea “los seres humanos pueden dominar el contexto por medio de la voluntad”(Ortner, 2016: 155); releer el entramado de las fuerzas colectivas que son co-creadoras de biografía, es decir, el Colectivo de Actrices Argentinas, y admitiendo posibles consecuencias no intencionadas, como esgrime Ortner: “ni los individuos, ni las fuerzas sociales tienen preponderancia, sino que hay una relación dinámica, potente y a veces transformadora, entre las prácticas de las personas reales y las estructuras de la sociedad, la cultura y la historia” (2016: 155).

Existieron dos momentos interesantes para indagar en términos de agencia, sin tender a visiones esencialistas o restringidas a operaciones entre dominantes/dominados, sino en los “juegos serios” propuestos por Ortner (2016: 151) que implican poder y proyectos.

En principio, el uso creativo de las posibilidades disponibles para alcanzar el objetivo, es decir, el dispositivo biodramático como lenguaje nativo de la actriz para comunicar una denuncia, que activa -como ya hemos mencionado- no solo su voz, sus gestos, sino su cuerpo y su respiración. Pero, a su vez, la construcción en red con el colectivo de actrices, ya que “la agencia puede ser tanto colectiva como individual (...) es la capacidad de coordinar las acciones propias con las de los demás, para llevar a cabo proyectos colectivos” (Ortner, 2016: 157). Existe un pasaje de la “intención” y el “deseo” individual al espectro colectivo, que potencia a futuro y despierta el pasado. Pensemos en los testimonios que se reactivaron como las denuncias de Anita Co y Calu Rivero o el acompañamiento al momento de la denuncia, aquel 11 de diciembre del 2018, en el Multiteatro, acompañada por (entre otras) Dolores Fonzi, Julieta Ortega, Nancy Dupla,

Carla Peterson, Cecilia Roth, Lali Espósito. Y por su abogada, figura emblemática del feminismo, Sabrina Cartabia.

Estos acontecimientos comienzan a generar esa concatenación necesaria que supera la “intención” individual, “muchos proyectos son verdaderos *juegos serios* en los que sujetos con múltiples posiciones juegan intensamente, mientras persiguen objetivos culturales en una matriz de desigualdades locales y diferenciales de poder” (Ortner, 2016:167). La sororidad emprende la bandera colectiva, Buenos Aires, Managua, la Unidad Fiscal Especializada en Violencia contra las Mujeres (UFEM), alianzas, contactos y vínculos, Damaris Ruiz (Coordinadora de Derechos de las Mujeres en Latinoamérica y el Caribe de Oxfam), articulaciones con Programa Regional Feminista de la Corriente y el Centro Nicaragüense de Derechos Humanos.

Por último, una segunda construcción colectiva en la circulación de la palabra en espacios marginados, “tele basura, prensa sucia, vidriera de miserias” (Justo von Luzer, 2017: 2), que forman escenografía de los acontecimientos biográficos de diferentes miembros de la farándula nacional que, en muchas oportunidades, “esos argumentos llegaron, tal como el debate del aborto, a un público amplio de la mano de la cultura de masas y muchas mujeres se animaron a sacar a la luz situaciones de violencia sufridas a lo largo de sus vidas”, afirman Carolina Borda y Libertad Spataro (2018: 7) en relación al espacio que generó *Intrusos*, el programa de Jorge Rial, en estas redes de relaciones resultantes al poner en agenda la biografía.

Para concluir esta operatoria biodramática como aporte de análisis a la agencia, puede estar investida en lo individual o en los grupos “el tema de la agencia grupal es menos problemática de lo que aparenta. Si bien los grupos no poseen agencia en sentido psicológico (como los individuos), sí tienen proyectos y poder” (Ortner, 2016: 175), existen solidaridades, redes, puentes, mediaciones, como pudimos analizar, que nos distancian del “agente libre” dispuestos a operar en el vacío social. Por el contrario, como seres sociales, las lógicas de acción son relacionales, en poder o no, juegos de cultura e ideología; en la reproducción o transformación de la estructura.

La tensión liminal entre realidad/ficción que presenta/representa Thelma en su relato, emplazada en su voz, su cuerpo y sus gestos, lejos de supeditarse a la banalización mediática, implica una práctica de expresión, empoderamiento y sororidad. Insistiendo, como abordaremos en el último apartado, que las capacidades de agencia y bio-drama, son producto, y al mismo tiempo, generadoras de relaciones de poder.

¿Biografías que importan?

Como hemos podido distinguir, el plano personal individual/íntimo o como venimos indagando *-biodramático-* lejos de obturar el individualismo, es marco de referencia analítica. Esta puesta en relieve entre las conexiones personales y las grandes estructuras sociales y políticas, fueron desarrolladas por feministas de las décadas de 1960 y 1970 bajo el lema “lo personal es político”.

El feminismo es territorio de acción para la propuesta biodramática de Thelma, pero aún quedan luchas para que todas las biografías puedan ser contadas. bell hooks propone “un feminismo visionario y radical que debe analizar las experiencias personales desde la posición de cada uno, desde nuestros lugares de sexo, raza, clase para que entendamos con claridad nuestro lugar dentro del patriarcado capitalista supremacista blanco” (2017: 19), es decir, una propuesta que supere las lógicas del reformismo. Que se cuestione con profundidad las variables nombradas anteriormente, lucha contra el sexismo y la opresión, sumando a todos, todas y todes.

La sororidad fue un clivaje, que abordamos anteriormente, y queda expuesto en las redes iniciadas por Actrices Argentinas, pero debemos rever: “las visiones utópicas de sororidad que se basan únicamente en la conciencia del hecho de que todas las mujeres eran de alguna manera víctimas de dominación masculina se vieron afectadas por los debates de clase y raza” (hooks, 2017: 23).

A partir de irrupciones como la de Thelma, el feminismo no sólo sale de los espacios académicos, sino que crea espacios de debate horizontales, comprometidos; que en muchos casos los medios de comunicación los expanden y visibilizan. Tales como el #NiUnaMenos, #MiraComoNosPonemos, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto, o la línea 144 las 24 hs. Estos mecanismos “ponen al famoso/a en un movimiento de demanda existente y hace pública sus exigencias posicionándose como sujeto de ese derecho (...), el testimonio funciona como articulador de un debate público de actualidad y puede pensarse como un modo de incidencia política deliberado en procesos de debate parlamentario” (Justo von Luzer, 2017: 34). El dispositivo biográfico, por su carácter íntimo, personal, y a su vez densamente semiotizado activa el “esto que me pasa te está pasando a vos” (Justo von Luzer, 2017: 46).

El título: ¿Biografías que importan? trae nuevamente la incomodidad que refiere Judith Butler (2010). ¿Cuáles y cómo son/están/narran lxs cuerpxs que no importan? ¿Cómo se construye la línea divisoria que separa a los sujetos que importan en la sociedad de lxs rechazadxs? Los/las/les marginadxs y sus inscripciones corporales otras.

Existen mujeres privilegiadas, sostiene bell hooks “(muchas de las cuales, aunque no todas, son blancas) han contribuido a que se mantenga la subordinación de la clase trabajadora y de las mujeres pobres” (hooks, 2017: 142). En el ambiente “mediático” podríamos referirnos al caso Natacha Jaitt,² quien puso en tensión al colectivo de actrices, o en los últimos años a la extremadamente violentada mediática Zulma Lobato, quien fue abusada y golpeada brutalmente³. Sus biografías formaron y forman parte de un común denominador, denunciaron y denuncian violencia, pero aún la *tele realidad* no permite (o permitió) que sus biodramas sean considerados.

Imprimimos los supuestos de hooks (2017) de “feminismo para todo el mundo”, amplio, con varones y masculinidades, la comunidad LGBTIQ+, que cruce relaciones de poder, territorio, grupos etarios, etnias, religiones, que esté en los libros escolares, en las bibliotecas, en los medios. Trazar puentes para erradicar la dominación androcéntrica y vivir en paz, donde todas las biografías sean incluidas.

² La mediática acusó al colectivo Actrices Argentinas: “Thelma Fardín, Calu Rivero, Dolores Fonzi y Griselda Siciliani nunca me respondieron ni siquiera para mentirme vía WhatsApp. Ahí tienen la verdad. Solo fui un comunicado por escrito, no un ser humano” (Jaitt, 2019), aunque, luego aclaró que desde el colectivo sí se contactaron con ella. Tras su muerte (aún sin esclarecer) y en un contexto de exposición y morbo de fotografías, el Colectivo de Actrices emitió un comunicado exigiendo respuestas.

³ Zulma Lobato fue el centro de burlas y caricaturización mediática más relevante de las últimas décadas, desde sus inicios mediáticos en el canal Crónica TV. El pasado 27 de julio del 2020, su representante vía redes sociales comunica: “Indignado. Así dejaron a Zulma Lobato [muestra cuatro imágenes de Zulma sangrando] (...) encima de robarle, la lastiman y la dejan casi desnuda. Zulma no jode a nadie, vive en su mundo. ¿Por qué tanta maldad? Basta de aprovecharse de la vulnerabilidad de los grandes” (Reyes, 2020). La repercusión (que no fue mediática, en los espacios que vieron nacer a Zulma) sí tuvo una gran reacción en “red” y solidaria, colectivos LGBTQ+, organizaciones de diversidad, el Bachillerato Popular Mocha Celis de la Ciudad de Buenos Aires, hicieron colectas y acciones en su ayuda. Hasta el medio social EAMEO, quien utilizaba como imagen la cara de Zulma, posteó en esos días una imagen de Zulma llena de heridas, fue cuestionado: “Usás la imagen de Zulma, y te reís, acaso le pagan a Zulma por usar su imagen” “Esos es transodio, no es humor” (algunos comentarios a la imagen, que posteriormente fue eliminada), hoy el logo de sus redes es diferente.

A modo de cierre

La contribución propuesta atendió a la necesidad interdisciplinar entre categorías propias del arte escénico, la teoría social y el feminismo. Entrecruzar diferentes escuelas de pensamiento, enfoques y metodologías enriquecen un diálogo cada vez más denso y necesario.

La puesta en valor de categorías como el documental (cinematográfico) o el biodrama, con anclaje escénico-teatral yergan categorías analíticas que pueden ser puestas a dialogar con otras, propias de las ciencias sociales: la investigación etnográfica, la autoetnografía, las tensiones entre agencia y estructura, o los territorios de género, sexualidades y feminismos.

Thelma interpreta a Thelma. Lo biográfico es compartido, se distancian las acciones de autonomía individualista, creando redes colectivas de *sostén* co-creador junto a otras actrices, *silencios* como rítmicas de lo narrado y *pausas* en cada respiración del relato, dislocando una presunta linealidad temporal.

El procedimiento biodramático en Thelma Fardín problematiza, entonces, un sinfín de posibilidades para la revisión teórica y metodológica, pero al mismo tiempo advierte la imperiosa alarma del escuchar, mirar, empatizar, investigar, situarnos colectivamente, en red, para incluir en una perspectiva amplia, interseccional, donde todas las biografías importen.

Recibido: 16 de junio de 2022

Aceptado: 16 de octubre de 2022

Referencias Bibliográficas

- Bourgois, Philippe (2010). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Siglo XXI.
- Butler, Judith (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Cardoso de Oliveira, Roberto (1996). El trabajo del antropólogo. Mirar, escuchar, escribir. *Revista de Antropología* vol. 39, N° 1, pp. 13-17.
- Cornago, Óscar (2005). Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review*, vol. 39, n°1, pp. 5-28. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1515>
- El País* (2018, 11 de diciembre). *Así es el video de la actriz Thelma Fardín en el que denuncia a su abusador.* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=y3lgIVZALg4>
- Giddens, Anthony (2007). *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías comprensivas*. Amorrortu.
- hooks, bell (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficante de sueños.
- Jaïtt, Natacha [@NatachaJaïtt] (2019, 22 de enero). *Thelma Fardín, Calu Rivero, Dolores Fonzi y Griselda Siciliani nunca me respondieron ni siquiera para mentirme vía WhatsApp.* [Tweet]. Twitter.
- Justo von Lurzer, Carolina (2017). Esto le puede servir a alguien. Demandas de derechos en el espectáculo televisivo contemporáneo en Argentina. *Revista Estudos em Comunicação* n° 25, vol. 1, 23-52. <https://doi.org/10.20287/ec.n25.v1.a03>.
- Ortner, Sherry B. (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. UNSAM EDITA.
- Reyes, Lautaro [@ReyesLautaroMdq] (2020 27 de julio). *Indignado. Así dejaron a Zulma Lobato.* [Tweet]. Twitter.
- Rostagnol, Susana (2011). Trabajo de campo en entornos diversos. Reflexiones sobre las estrategias de conocimiento. *Gazeta de Antropología*, n° 27, vol. 1. <http://hdl.handle.net/10481/15685>
- Sabugal Paz, Paulina (2016). Teatro documental: entre la realidad y la ficción. *Investigación Teatral* Vols. 6-7, Núms. 10-11. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2533/4415>
- Silba, Malvina (2017, 9 de marzo). ¿Se puede ser feminista y escuchar cumbia? *La Diaria*, <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/se-puede-ser-feminista-y-escuchar-cumbia/>
- Spataro, Carolina y Borda, Libertad (2018). El chisme menos pensado: el debate sobre aborto en Intrusos en el espectáculo. *Sociales en Debate*, n° 14. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/97213/CONICET_Digital_Nro.7090e917-73a6-465f-ba9b-d711b220d0a5_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

