



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO

LA VULNERABILIDAD COMO FUERZA CREADORA:
RECONSTRUCCIÓN DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN DE LOLA ARIAS (A
PARTIR DE REGISTROS AUDIOVISUALES, TEXTUALES Y ENTREVISTAS) CON
ESPECIAL ATENCIÓN EN SU TRABAJO CON ACTORES NO PROFESIONALES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN TEATRO Y ACTUACIÓN

P R E S E N T A

MARISA ORTIZ MONASTERIO GIMÉNEZ CACHO

DIRECTOR DE TESIS

DR. JOSÉ RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ

MÉXICO, CDMX, 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Primero y sobretodo quiero agradecer a mi tutor, ahora amigo y colega, Rafael Mondragón. Esta tesis se la debo enteramente a él. No hubiera logrado este trabajo sin toda su enseñanza, empuje y generosidad.

En segundo lugar, quiero agradecer a mi madre por insistir hasta el cansancio para que hiciera este trabajo académico y por ser un ejemplo diario, por no rendirse ante la adversidad y salir adelante trabajando.

También quiero agradecer a Rodolfo Obregón, Ursula Pruneda, Diego Cristian Saldaña y Mario Espinosa por aceptar ser mis cuatro sinodales.

A Rodolfo Obregón le agradezco por presentarme en su clase el amplio, incluyente y diverso mundo del teatro; ahí fue donde por primera vez pensé y estudié los límites entre la ficción y la realidad, tema que me obsesionó y, años después, me llevó a realizar esta investigación.

A Úrsula Pruneda le agradezco por creer en mí y apoyarme desde que fue mi maestra en primer año de la carrera hasta la fecha; también por todas las carcajadas que hemos compartido (sin ellas no se podría ni completar una tesis ni vivir esta vida).

A Mario Espinosa le agradezco por su paciencia y, sobretodo, por el trabajo que hizo para que ahora los estudiantes del CUT podamos obtener el grado en licenciatura.

A Diego Cristian Saldaña le agradezco por los libros que me ha prestado y por hacer teatro conmigo.

Esta tesis fue realizada dentro del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM en el proyecto IN403220 "Las ciudades invisibles. La literatura como refugio en contextos de violencia".

Índice

Introducción	4
En búsqueda de un teatro que hable	4
La vulnerabilidad ante los ojos de todos	10
1. La artista y su teatro	13
1.1 ¿Quién es Lola Arias?	13
1.2 Primeras puestas en escena y la transición a un teatro más real	16
1.3 Los límites y el género	20
2. Antes de subir al escenario	31
2.1. ¿Cuáles son las temáticas de sus obras?	31
2.2 Actores y “no actores”	35
2.3 ¿Cómo llega a esas personas?	41
3. El camino de la creación	44
3.1 ¿Qué foros o espacios decide utilizar para sus obras?	44
3.2 ¿Qué elementos escenográficos decide utilizar?	50
3.3 ¿Cómo trabaja con actores no profesionales?	55
3.4 ¿Cómo es la convivencia entre estas personas?	60
3.5 ¿Qué tipo de representación busca de los actores?	67
3.6 ¿Quién escribe las obras?	71
4. Las repercusiones del arte	75
4.1 ¿Cómo la obra modifica al público?	75
4.2 ¿Qué rol juega el público?	81
Conclusiones	86
Bibliografía	90

Introducción

En búsqueda de un teatro que hable

En la carrera de actuación padecí constantemente la poca libertad creativa —sin mencionar la escasa formación teórica y de investigación— que se otorgaba a los estudiantes. La escuela de actuación está encaminada a convertir a los estudiantes en los mejores ejecutantes posibles. Se nos repite constantemente que el actor debe de ser “una *tabula rasa*”, un neutro a partir del cual surge un personaje con las características necesarias para ejecutar la creación genial de un director. Salir de la escuela me confirmó que el mundo profesional pedía lo mismo: actores peones.

Sin embargo, tras algunos años de experiencia profesional, no puedo evitar pensar que la “*tabula rasa*” no existe, es un absurdo. Los actores son seres vivos únicos e irrepetibles; no plastilina moldeable al gusto del productor, director o consumidor. Es imposible borrar sus rasgos físicos, etnia o edad; cambiar las formas de su cuerpo y quitar las marcas que les ha dejado la vida. Los actores, al igual que cualquier otra persona, son identidades llenas de recuerdos, vivencias y particularidades. A mi parecer, es ahí donde radica su riqueza y potencial expresivo. ¿Por qué el sistema de producción teatral, cinematográfico y televisivo promueve borrar las identidades de los actores? ¿Por qué las ideas de algunos son escuchadas y consideradas “arte” y las de otros son silenciadas? La particularidad forma parte de lo universal; todos somos uno mismo y conocer una parte permite conocer el todo.

Pocas veces en la carrera de actuación se nos impulsó a hacer creaciones con plena libertad, recuerdo bien una de mis primeras experiencias al crear y presentar algo mio. En aquellos tiempos de estudiante yo tenía un problema en mi vida cotidiana, un problema que no entendía y que no sabía cómo nombrar ni solucionar. Todas las noches iba a la cocina a escondidas y comía compulsivamente, sin poder parar. Una tarde, antes de la representación libre encomendada, me senté en la computadora para intentar idear algo para presentar pero había una fuerza que me jalaba a la cocina. Fui al refrigerador y empecé a proceder: una quesadilla, pan dulce, papas, otra quesadilla, etc. Mientras devoraba y derramaba todo en la barra de la cocina pensé: ¿Por qué hago esto? ¡Tengo una presentación que hacer! ¿Qué me pasa?

Era un problema oculto, y me parecía humillante. Nadie sabía que yo hacía aquellos actos en soledad. Me daba vergüenza este asunto incontrolable que consumía tanto tiempo y energía de mi vida. Dejé la cocina y fui a escribir lo que estaba sucediendo; era mi realidad, era de lo único que podía hablar en aquel momento. Decidí prender la cámara de la computadora para grabar porque no encontraba las palabras para expresarme. Empecé a verbalizar frente a la cámara lo que me estaba pasando, las lágrimas brotaron, me sentía ridícula pero no sabía qué más hacer en aquel momento. De pronto mi madre llegó a la casa, se dirigió a la cocina mientras yo seguía en el cuarto grabando. Entablamos una conversación acerca del desastre que se iba encontrando. Me regañó: ¿Qué es esto? ¿Por qué hay tantas hormigas aquí? Todo quedó grabado. Había hormigas en la cocina de mi casa porque desde hacía meses se alimentaban de todos los restos de comida que yo dejaba.

Al día siguiente hice mi representación: el video proyectado en grande, yo a mitad del escenario, atiborrándome de comida y ensuciando todo a mi alrededor. Cuando en el video mi mamá mencionaba a las hormigas, el asunto cambiaba del todo; me volvía la hormiga reina, me ponía alegre y llamaba a algunos compañeros, que actuaban de hormigas, para que me ayudaran a recoger el desastre al ritmo de una canción animada. Mis compañeros se quedaron impactados por la crudeza de mi performance pero también se conmovieron. Me preguntaron que cómo había hecho para que mi mamá quisiera actuar; no sabían si el video estaba escrito y ensayado. No me hicieron preguntas sobre mi vida privada. Tuve una buena respuesta de parte de mis compañeros espectadores pero no porque yo fuera un genio de la creación escénica, sino porque lo que vieron era una ficción de algo real, estaba vivo y hablaba, les hablaba.

Ahí me di cuenta que el teatro podía ser un medio de investigación para mi necesidad por entender la realidad. No es coincidencia que en uno de mis primeros esbozos de tesis (en julio de 2016) me hiciera preguntas como ¿la ficción puede ser una realidad liberadora?, ¿la ficción puede convertirse en la realidad?

A partir de entonces, durante la carrera; cuando se nos daba libertad de crear —y no sólo de ejecutar e interpretar las ideas y textos de alguien más— seguí experimentando sobre la realidad. Constantemente, de modo *amateur*, tomaba la cámara y salía a grabar situaciones y personas en la calle. Tenía la sensación de que indagar sobre lo que me rodeaba era mucho más trascendental que repetir un monólogo que se ha oído miles de veces de un autor que se ha leído y representado

incontables ocasiones. ¿Cuál era el objetivo de eso?, ¿conmover?, ¿llegar a una maestría formal?, ¿ejercitar mi histrionismo de actriz neutra listo para cualquier papel? No sé, pero ninguna de estas búsquedas me daba respuestas a las infinitas preguntas que puede tener una veinteañera sobre el bestial mundo en que vivimos. Me interesaba el mundo al que me enfrentaba y quería indagar en ahí para encontrar respuestas.

Estas inquietudes son las que me hicieron interesarme en la creación documental; en el límite que hay entre la realidad y la ficción. Pero también en los artistas performáticos que utilizan múltiples disciplinas, que son ejecutantes y creadores al mismo tiempo. Al final, yo estudiaba actuación, y aunque actuaba en mis presentaciones, también grababa videos, escribía y dirigía.

Tenía claro que mi tesis sería sobre el trabajo de alguna mujer artista; no porque estuviera buscando cualidades femeninas en sus creaciones, sino porque sentía necesario buscar ejemplos e inspiración de mujeres que han llegado lejos con su arte. Algunas de las mujeres que me inspiraban para escribir sobre ellas eran Lucrecia Martel (cineasta argentina), Guadalupe Nettel (mi escritora mexicana favorita), Maya Goded (fotógrafa y cineasta documental mexicana) y Marina Abramović (famosa *performer* yugoslava). Ninguna de estas mujeres tiene una carrera formal en el teatro, aunque las dos últimas tienen una búsqueda artística abierta donde diversas prácticas se combinan, y Abramovich ha hecho teatro en diversas ocasiones.

Mi primer esbozo de tesis fue investigar sobre el trabajo de Marina Abramović en su juventud. Me gustaba que, a pesar de ser una mujer joven y bella, usaba su cuerpo y todo su ser para dar vida a algo muy doloroso. Tenía entendido que el performance era como un hermano del teatro, pero al indagar un poco me di cuenta de que sus orígenes estaban mucho más ligados al arte plástico y a los museos que al arte escénico. Además, el performance y los *happenings* se generaron hace cincuenta años, en los setenta. Aunque me parecía interesante, tenía la sensación de que era un tema alejado, yo nací en los noventa y me formé en una escuela de teatro, no de artes plásticas.

Al conocer a Rafael Mondragón, mi tutor de tesis, e intercambiar ideas; me sugirió investigar a varios artistas que me podrían interesar. Busque a los autores que me había mencionado y quedé impactada, no podía creer que no conociera a Lola Arias desde antes; definitivamente era ella la persona sobre la que quería hacer mi tesis. Me di cuenta de que la obra de esta artista argentina se conecta a muchos niveles con mis intereses; podría ser una respuesta o guía a muchas

de las preguntas que me había hecho sobre el arte durante todos estos años. Incluso había sido mi influencia artística sin siquiera saberlo; su vida y su trabajo merecían una investigación a profundidad. ¿Quién era ella? ¿Por qué y cómo hace este teatro? Me entusiasmó que es una mujer joven; no es de una generación lejana, me lleva menos de veinte años; es latinoamericana; compartimos el castellano y, como dato curioso, las dos nacimos en diciembre.

Comprender la trayectoria de Lola Arias no es cosa sencilla; como todo buen artista contemporáneo sin miedo a la experimentación, su trabajo mezcla disciplinas y su temática se encamina a lugares muy peculiares. Arias es escritora, *performer* y directora de teatro y cine. Colabora con personas de distintos ámbitos (artistas de toda clase, veteranos de guerra, ex comunistas, gemelas, su propia madre, camaristas, adolescentes refugiados, etc.) en proyectos de teatro, literatura, música, cine y artes visuales. Una de las características más interesantes de su obra es la borrosa frontera que existe entre la ficción y la realidad.¹

El trabajo de Arias se ha presentado dos veces en México. En el año 2010 se presentó *Mi vida después* en el Teatro Benito Juárez. Y la segunda vez fue justo cuando me encontraba a mitad de la redacción de esta investigación. La obra *Campo minado* formó parte de la primera edición del Festival Internacional de Artes Escénicas, se presentó por única ocasión el sábado 17 de agosto del 2019 a las siete de la noche en el Teatro de la Ciudad, y tuve la oportunidad de verla en vivo. Esta tesis no indagará únicamente sobre *Campo minado*, pero sin duda alguna presenciar una de sus obra me permitió dimensionar y entender su trabajo de un modo que no hubiese sido posible a través de videos, fotos o textos. Su trabajo confirma que el teatro es un arte vivo y es sólo en escena donde cobra verdadero sentido.

Arias es bastante reconocida en el ámbito teórico del arte en Argentina, Europa e incluso Estados Unidos, pero en México se ha estudiado poco. Los escritos más relevantes que encontré son dos investigaciones —una de la Universidad Veracruzana² y otra de la Universidad de Sonora³— y el artículo “Tres obras hermanas” escrito por Arias para la revista *Paso de Gato*, publicado en un

¹ Lola Arias, “Biografía”, en *lolaarias.com*. Consultado en <http://lolaarias.com/bio>.

² Geraldine Lamadrid Guerrero, “Teatro de guerra, documental de Lola Arias”, en *Investigación Teatral*, vol. 10, n° 16, 2019. Consultado en < <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2611>>.

³ Fernanda Galindo y Diana Brenscheidt genannt Jost, “Teatro de guerra, documental de Lola Arias”, en *Arte entre paréntesis*, n° 10, junio 2020. Consultado en <https://arteentreparesis.unison.mx/revistas/articulos/27-rev_10_collage_y_simulacro.pdf>.

número sobre autoficción, biodrama y teatro documental.⁴ Una posible hipótesis, sobre la escasez de literatura al respecto en México es el tipo de educación impartida en las escuelas de actuación. Lamentablemente, las grandes escuelas de actuación se han enfocado en preparar a histriones, en todo el sentido de la palabra, excluyendo o minimizando el aspecto creador, interdisciplinario e investigador/teórico profundamente necesario en todo tipo de artista contemporáneo. Por lo tanto me parece muy pertinente hacer una investigación sobre una artista que además de ser actriz, directora y escritora incorpora a sus actores como creadores de las obras.

Para comenzar la investigación, indagué sobre la vida y contexto de esta artista. La búsqueda biográfica fue a partir de la revisión de numerosas entrevistas donde recuperé información íntima y detallada, que a primera instancia podría parecer nimia pero que me permitió entender los porqués sobre su modo de hacer arte: Siempre con la necesidad de escuchar las historias del otro. Estudié su formación académica, los maestros de teatro que tuvo en Argentina, así como sus cinco primeras puestas en escena (las cuales no forman parte del objeto de estudio pero las mencionaré para contextualizar).

Para la introducción, además de presentar la biografía de la artista, indagué sobre el teatro documental. Por razones de importancia teórica y por la resonancia que hacían con el trabajo de Arias, profundicé específicamente en los escritos y trabajo de Piscator, Boal y Weiss. No con la finalidad de encontrar la clasificación correcta para encasillar el teatro de la artista, sino con el objetivo de poner en la mesa las distintas manifestaciones de este teatro desde sus inicios hasta la actualidad; de observar su evolución y diferencias que siempre van en sintonía con el contexto político, social y tecnológico en que suceden.

Una vez introducido el teatro documental y el contexto para que el lector entienda los orígenes de la artista, decidí abarcar como tema de estudio los performances, los filmes y los proyectos de curaduría que Arias ha hecho desde el año 2007 a la fecha. Revisé diecinueve performances, dos filmes y dos proyectos curatoriales. Parto del 2007, porque fue entonces cuando la directora produjo por primera vez una intervención escénica, *Chácara paraíso*, que une la ficción y lo documental abordando biografías personales. A partir de esta escenificación el trabajo de Arias ha continuado en la línea ficción-documental con una evolución muy interesante. En algunos

⁴ Lola Arias, “Tres obras hermanas”, en *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, n° 76, enero-marzo 2019, pp. 44-47.

performances (por ejemplo, las obras representadas únicamente en Alemania) pude acceder a menos bibliografía a causa del idioma; para la mayoría de sus proyectos han tenido reconocimiento mundial y cuentan con bastante indagación académica.

Estudiar el *grosso* de su creación permitió no sólo observar su evolución artística y sus motores para hacer teatro y cine documentales, sino también entender su proceso creativo. Podría cuestionarse por qué agregar su trabajo de filmes y curaduría a la cantidad de creaciones escénicas que he decidido revisar. Me parecía necesario resaltar el aspecto interdisciplinario de Arias ya que no es simplemente una directora; es escritora, cantante, actriz, directora de teatro y cine y curadora de proyectos. Es una artista en todo el sentido de la palabra; al crear sus obras hace uso del conocimiento que tiene en todas estas áreas, sus proyectos expanden las fronteras de lo convencional.

Con sus trabajos curatoriales pude acercarme a panoramas actuales y amplios del performance, que no forzosamente se encuentran en sus obras. Además, descubrí un rasgo fundamental del trabajo de Arias: la colaboración con otros artistas. Decidí integrar el filme *Teatro de guerra*, porque es un proyecto que se originó en completa paridad con una de las obras de teatro más relevantes de la directora: *Campo minado*. Estudiar la película y la obra enriqueció enormemente mis nociones sobre la representación y la actoralidad en el documental teatral y cinematográfico.

Para el estudio de esta extensa obra artística, dividí la investigación en tres partes: antes de la creación, durante y después. La primera parte, el antes de la creación, indaga sobre lo que sucede previo a los ensayos. Puse sobre la mesa las distintas temáticas de sus obras e investigue a partir de dónde surgen. Este proceso previo a los ensayos es muy largo en los proyectos de Arias porque, a diferencia del teatro convencional donde se parte de una dramaturgia existente, ella empieza desde cero: Investiga un asunto que le inquieta y escoge a las personas que contarán esta realidad, con sus historias de vida. En esta primera sección se profundiza bastante en el proceso de selección de actores.

La segunda parte de la investigación es sobre el durante, es decir, sobre los ensayos y las distintas etapas creativas que se llevan a cabo antes de la presentación al público. Esta es la sección más amplia de la investigación por su complejidad en varios aspectos. Primero hablo de los

espacios donde se llevan a cabo las obras, haciendo especial énfasis en el proyecto *Ciudades paralelas*, donde el espacio es uno de los personajes principales. A partir de archivos de foto y video de sus obras pude hacer un recuento de la escenografía, la utilería y la música que conforman sus espectáculos. Profundicé en la convivencia, la colaboración y las distintas metodologías de creación que se llevan a cabo en el trabajo con los actores no profesionales; para esta parte me basé en entrevistas de la directora y testimonios de los protagonistas que hablan sobre su experiencia al hacer algo que nunca antes habían hecho en su vida: actuar.

Finalmente, en la tercera parte de esta investigación, hablo sobre el público y el rol activo que tiene en las obras de Arias, así como la manera en que este ha afectado y replanteado la ficción.

Sin decir más, finalizo esta introducción manifestando mi entusiasmo por el tema de estudio y mi convencimiento de la pertinencia del mismo en el contexto de la creación artística mexicana contemporánea.

La vulnerabilidad ante los ojos de todos

Hoy en día Lola Arias es una artista reconocida internacionalmente en las esferas del teatro, del cine y de las artes en general y en Argentina, desde hace más de 10 años, Lola Arias es una de las creadoras de teatro más llamativas de su generación.

Empezó a producir su obra, tanto teatral como literaria, en Buenos Aires en el año 2000. Sus primeras producciones recibieron atención moderada por parte de la crítica local. En el año 2007 —tras colaborar con Stefan Kaegi en *Chácara paraíso*; crear la trilogía teatral *Streaptease*, *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*, y, sobretodo, después de hacer *Mi vida después* en el ciclo Biodrama de Vivi Tellas— Arias se convirtió en una artista joven con una propuesta teatral fuerte. Tenía un futuro prometedor en Argentina pero también llamó la atención en Alemania; tras la colaboración con Kaegi, teatrero alemán, estableció lazos artísticos con este país que ha sido huésped de numerosas obras suyas a lo largo de su carrera. María Fernanda Pinta, doctora en historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires, es una de las estudiosas que ha seguido de cerca el trabajo de Arias desde sus inicios.⁵

⁵ María Fernanda Pinta, “Escenas de un discurso amoroso I: entrevista a Lola Arias”, en *Telón de Fondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 7, julio 2008, pp. 1-12. Consultado en

Los análisis a los que pude acceder, en torno a la obra de Arias, tienen diversas vertientes de estudio. *Mi vida después*, del año 2009, se convirtió en un punto referencial y de estudio para numerosos teóricos que indagan sobre los efectos de la dictadura argentina en el arte, específicamente en el teatro. Como dice Liliana Beatriz Lopez, “a partir de la recuperación de la democracia en 1983, el teatro, la literatura y el cine argentinos se ocuparon profunda y profusamente de revisar los años negros de la última dictadura militar”.⁶ Arias forma parte de esta generación de artistas nacidos en o después de la dictadura militar llamados “hijos críticos”.⁷ Aunque estos no vivieron su adultez en la dictadura militar, crecieron en ella y han heredado las memorias traumáticas que acarrearán este tipo de situaciones político-cívicas opresivas, como lo es una dictadura.⁸ La obra *Mi vida después* también inauguró un modo de hacer teatro que la artista mantendrá y profundizará a través de los años. Desde esta obra, su trabajo ha generado numerosas investigaciones en torno al “actuar la propia memoria”.⁹ También se ha estudiado el carácter más “formal” de su teatro, donde se indaga sobre el biodrama, el teatro documental, las memorias performáticas, la autoficción y el teatro autobiográfico en la escena contemporánea.¹⁰ Este teatro documental, o basado en hechos reales, lleva a un interesante cuestionamiento por parte los críticos

<<https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero7/articulo/149/escenas-de-un-discurso-amoroso-i-entrevista-a-lola-arias-.html>>.

⁶ Liliana Beatriz Lopez, “Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena teatral argentinas”, en *Mitologías hoy*, vol. 17, junio 2018, pp. 160-180. Consultado en <<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v17-lopez>>.

⁷ Vid. Maximiliano de la Puente, “170 explosiones por segundo: la (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias en las obras de los ‘hijos críticos’”, en *Anagnórisis Revista de Investigación Teatral*, n° 16, diciembre 2017, pp. 276-298. Consultado en <[http://anagnorisis.es/pdfs/n16/MaximilianodelaPuente\(276-298\)n16.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n16/MaximilianodelaPuente(276-298)n16.pdf)>.

⁸ Vid. Maximiliano de la Puente, *Nombrar el horror desde el teatro: las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2017, 465 pp. Consultado en <https://www.researchgate.net/publication/340033145_Nombrar_el_horror_desde_el_teatro_Las_obras_sobre_el_terrorismo_de_Estado_en_Argentina_en_el_periodo_1995-2015>.

⁹ Maximiliano Ignacio de la Puente, “Memorias performativas en el teatro político contemporáneo”, en *Aura*, n° 3, junio 2015, pp. 84-102. Consultado en <<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/243>>.

¹⁰ Vid. Ana Casas, “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”, en *Revista de literatura*, vol. 80, n° 159, 9 mayo 2018. Consultado en <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>>.

Cf. Jordana Blejmar, “Reescrituras del yo: apuntes sobre ‘Mi vida después’ de Lola Arias”, en *Revista Afuera*, n° 9, noviembre 2010, pp. 1-19. Consultado en <https://www.academia.edu/27984459/Reescrituras_del_Yo_Apuntes_sobre_Mi_vida_después_de_Lola_Arias>.

Cf. Susanna Nanni, “Post-memorias entre pasado y futuro: ‘Mi vida después’ de Lola Arias”, en *Orillas Rivista D’hispanica*, 10 junio del 2019. Consultado en <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/08_15nanni_arribos/>.

sobre el carácter fronterizo entre la ficción y la realidad en el arte. Existen, en esta línea, múltiples escritos que indagan la dislocación de las categorías de lo real, la realidad, la verdad y la ficción.

En el último siglo el teatro documental se ha desarrollado en todo el mundo y, por cuestiones de necesidad, ha sido prolífico en América Latina. Por lo tanto, el trabajo de Arias es un referente contemporáneo al que se acude en repetidas ocasiones para estudiar este asunto.¹¹ Específicamente en Argentina —con Vivi Tellas encabezando el movimiento— existe desde hace años una fuerte corriente de teatro documental; las investigaciones de Pamela Brownell al respecto han sido una fuente fundamental para analizar sus formas y manifestaciones. Además de *Mi vida después*, *Campo minado* (2016) es de las obras más emblemáticas de Arias; ha tenido mucho reconocimiento y ha suscitado numerosos ensayos y artículos.

Arias es considerada por los críticos como un ejemplo de artista que utiliza el trauma y la vulnerabilidad para crear una ficción que podría ser una realidad transformadora. Esto no solo se aplica para las obras que ha hecho sobre los hijos de la dictadura militar en América Latina, *Mi vida después* y *El año en que nació*, y la obra de los ex veteranos de guerra, *Campo minado*, sino para el *grosso* de su trabajo; que solo refiriéndonos a las artes escénicas, está formado por 24 performances.

¹¹ Vid. Julie Ann Ward, *Self, Esteemed: Contemporary Auto/biographical Theatre in Latin America*, (tesis de doctorado) Berkeley, University of California, 2013, p. 107. Consultado en <<https://escholarship.org/uc/item/42k5q3kd>>.

1. La artista y su teatro

1.1 ¿Quién es Lola Arias?

Para entender la obra de cualquier artista es fundamental conocer el contexto en el que este se desarrolló. Lola Arias nació el 3 de diciembre de 1976 en Buenos Aires, Argentina.¹² Yo nunca he ido a este país pero es de conocimiento popular, para los mexicanos teatreros, que en Argentina el teatro es una actividad muy fecunda y apreciada por la sociedad. Así como el psicoanálisis, los asados y el fútbol; el teatro es algo que se les da como por naturaleza y por necesidad. Gracias a esta investigación he podido indagar un poco sobre el rico universo teatral que existe en Argentina desde hace muchos años.

Arias no creció en una familia de teatreros, es hija de padre arquitecto y madre maestra de literatura.¹³ Desde la infancia estuvo muy conectada con la literatura; la escritura fue su primer acercamiento a la creación. En una entrevista para un periódico argentino, en 2011, la directora cuenta la anécdota de que a los diez años escribió y presentó, en un contexto muy doméstico, su primera obra de teatro, donde los protagonistas eran ella y un huevo. Sus padres, los únicos espectadores, se quedaron dormidos.¹⁴ Definitivamente, este suceso infantil no fue motivo para renunciar a la vocación de contar historias. Años más tarde, decidió estudiar letras en la Universidad de Buenos Aires.

A los 24 años hizo su primera publicación: *Las impúdicas en el paraíso*. En una *master class* vía Zoom, en mayo del 2020, época de confinamiento a causa de la Covid-19, Arias cuenta: “En el 2000 hice un libro, hace veinte años, de poemas que se llamó *Las impúdicas en el paraíso* y esa fue la primera vez que hice algo en el mundo... en el mundo de la literatura”.¹⁵ Desde

¹² Fundación Konex, “Lola Arias”, en *fundacionkonex.org*. Consultado en <<https://www.fundacionkonex.org/b4667-lola-arias>>.

¹³ Ana Wajszczuk, “Las provocaciones poéticas de Lola Arias”, en *La Nación*, 11 septiembre 2016. Consultado en <<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/las-provocaciones-poeticas-de-lola-arias-nid1935550>>.

¹⁴ Silvina Frieri, “La experiencia de la ciudad es vivir entre fantasmas”, en *Página 12*, 8 agosto 2011. Consultado en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22535-2011-08-08.html>>.

¹⁵ A causa del cierre de teatros por la pandemia de la Covid-19, el Centro Dramático Nacional (un centro de producción y creación teatral público de España) decidió lanzar una programación alternativa *online*. Dentro de esta distintos autores impartieron *master class*, entre ellos Lola Arias. *Vid.* Centro Dramático Nacional, “Master class con Lola Arias: ‘Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado’”, en *Youtube*, 12 mayo 2020, 89 min. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=BW8J9z8aJOA>>.

entonces ha generado 18 publicaciones que van desde obras de teatro, cuentos, poesía y relatos, hasta artículos para revistas. A pesar de no ser el eje central de su creación, su escritura se ha mantenido constante. En una entrevista hecha en el 2011, la artista habla sobre por qué escribe. A la pregunta del reportero “¿qué es lo que te atrae de la literatura?” ella responde:

Escribir es mi manera de entender el mundo. No podría entender al mundo si no lo escribiera, no podría reflexionar sobre las cosas si no las escribiera, no podría tener una opinión si no pasara por la escritura. La escritura es la forma que tengo de conceptualizar lo que me pasa, lo que observo, mis opiniones sobre las cosas. Eso es la literatura: una forma de entender el mundo. Si no escribiera no entendería nada.¹⁶

Todavía no he hablado sobre el teatro de Arias, pero estas palabras dicen mucho sobre su modo de creación y su rol como directora. Esta artista hace obras de teatro a partir de eventos sociales y personales que realmente han sucedido. Pareciera que, al igual que con la escritura, ella toma la realidad y la convierte en una obra para poder así entender lo que la rodea. Gracias al carácter comunitario del teatro, tanto sus compañeros creadores como el público colaboran en este nuevo modo de relatar y entender la vida. La realidad está ahí para todos, eso es un hecho, pero lo que hacen los artistas es tomar esa realidad y convertirla en algo más, en arte. Sus montajes son narraciones que ella construye sobre la realidad que la rodea, al igual que en la escritura; solo que además de servirse de las palabras trabaja con otros humanos y utiliza varios medios (video, música, movimiento corporal, elementos escenográficos) para narrar. Sus creaciones no son ficciones que hablan de reyes y reinas de tiempos antiguos, ni de incesto, profecías y oráculos. La creación de esta directora gira en torno a sucesos de la realidad, memorias del presente, vivencias actuales y temas que acechan a las sociedades contemporáneas. Si el incesto o los reyes formaran parte de esa realidad, que no es el caso, serían incorporados.

Una vez que terminó la carrera de literatura, Arias decidió estudiar la carrera de dramaturgia en la misma universidad en Buenos Aires. La artista ve la escritura como una necesidad pero ¿por qué decide dar un salto a la dramaturgia, al mundo del teatro? Según sus propias palabras:

¹⁶ Patricio Zunini, “Lola Arias habla de los cuentos de los Posnucleares”, en *Eterna Cadencia*, 27 noviembre 2011. Consultado en <https://www.eteracadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-mirada-de-los-otros.html>.

Cuando empecé a escribir teatro tenía que ver con que me parecía una forma de hacer circular mis propios textos. Yo escribía y quería que esa escritura no quedara en el papel, sino que tuviera una vida en el mundo. Era una forma de poner esos textos en el mundo. Que se escucharan, se pensarán, estuvieran ahí. A veces la tarea del escritor es un poco solitaria y enloquecedora porque se está mucho tiempo sólo escribiendo, no se sabe bien para quién, no se sabe bien para cuándo, ni cuándo va a ser publicado. Y de alguna manera el teatro es algo inmediato que permite sacar el texto de la soledad del papel y hacer que circule, se discuta y se piense.¹⁷

Su razón para trasladarse de la literatura al teatro es evitar la soledad del escritor. El teatro es una actividad que solo sucede grupalmente pero, aún así, me parece que esta decisión no se tomaría tan claramente en todas partes del mundo. Hay sociedades modernas donde existe poca cultura teatral y es una actividad poco concurrida. Esto habla del universo teatral argentino, el teatro es un lugar de congregación para una parte significativa de la sociedad.

Esta necesidad de diálogo con el otro es el motor que se ha mantenido como base en su búsqueda artística. Definitivamente, Arias no se traslada de la literatura a la dramaturgia para profundizar en otro género literario. Su búsqueda no es la de ordenar de distinto modo las palabras en las páginas; ni que su elocuencia poética y retórica sea aplaudida por un público en vivo. Más bien, hay una urgencia de contacto real con las personas, con los otros; cosa que en el oficio del escritor casi no existe. Es decir, hay excepciones como los periodistas pero, es verdad que los escritores trabajan mayoritariamente solos. Para Arias, observar, investigar, confrontar, dialogar y convivir con más personas es una necesidad artística. Esta inquietud es la que la llevó a crear un teatro tan peculiar, con historias personales pero con un gran factor social; con profundidad pero con mucho humor; con artefactos artísticos pero siempre con honestidad.

Al finalizar la carrera de dramaturgia en Buenos Aires, Arias siguió sus estudios de dramaturgia en Europa. Estudió, primero, en el Royal Court Theater en Inglaterra y, después, en Casa de América en España. A pesar de que Londres es “la cuna teatral del mundo”, en la entrevista de radio español hecha por Jordi Batallé, la escritora afirma que sus creaciones se han visto mucho más influenciadas por otras líneas de trabajo, como la corriente performática y documental del teatro alemán.¹⁸

¹⁷ Radio France Internationale, “La directora de teatro Lola Arias con Jordi Batallé en RFI”, en *Youtube*, 28 febrero 2017, 28 min. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=JmGzdqCMq3o&t=242s>>.

¹⁸ *Idem*.

El perfil de Arias no es enteramente intelectual y dedicado a las letras, al contrario, tiene una parte bastante lúdica. De pequeña cantó en una banda de *blues* y tomó clases de danza contemporánea, natación y piano. Más tarde; junto a Ulises Conti, músico y compositor argentino con el que también colabora en el teatro; Arias creó un proyecto musical que ha sacado dos *LP's*. Este conocimiento y sensibilidad musical se ve reflejado en el fuerte papel que juega la música en sus obras, la cual la mayoría de las veces es tocada en vivo por los propios actores. Arias también tomó diversos talleres de actuación y teatro con exponentes locales: Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Mauricio Kartún, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd y Vivi Tellas. A diferencia de otros directores de teatro, y me atrevo a decir que de la mayoría, Arias se interesó por la actuación no como una herramienta para “entender” a los actores y poder ejercer su poder más efectivamente sobre ellos, sino porque le interesaba actuar. Me parece que ella buscaba modos de expresión y la actuación es un utensilio más.

1.2 Primeras puestas en escena y la transición a un teatro más real

Las primeras puestas en escena de Lola Arias son las más tradicionales en términos de respetar la cuarta pared, basarse en una dramaturgia (escrita por ella o no), trabajar con actores profesionales y presentarse en espacios dedicados al teatro. En esta investigación analizaré su obra un poco más tardía, sin hacer tanto hincapié en estos primeros trabajos. Sin embargo, me parece importante hacer un rápido recorrido por estas obras para entender a la artista joven y el desarrollo que tuvo su propuesta teatral.

De los 24 a los 28 años Arias escribió y dirigió *La escuálida familia* (2001), *Estudios sobre la memoria amorosa* (2003), *Poses para dormir* (2004) y *Temporariamente agotado* (2005). La crítica periodística y la difusión de su trabajo en estos primeros años es escasa. Entonces era una artista muy joven, apenas comenzaba su carrera; no se había convertido la artista mundialmente reconocida que es hoy. Su primera obra, *La escuálida familia*, consta de un texto y un montaje efectivamente tradicionales; es decir, es un relato ficticio con personajes ficticios en un entorno ficticio. Se puede ver, a través de las fotografías de la obra, que la propuesta de dirección también

buscaba de cierto modo perpetuar el teatro convencional.¹⁹ No rompen la cuarta pared ni involucran al público.

En su segunda obra, *Estudios sobre la memoria amorosa*, hecha dos años más tarde, la artista hizo exploraciones —consciente o inconscientemente— sobre un tema que será un eje rector de su creación subsecuente: la memoria; no como un recuento de la realidad de los hechos sucedidos, sino como una ficción inevitable.²⁰ Este ensayo performático, inspirado en *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, consta de tres escenas: un profesor y su alumna intentan reconstruir la noche que pasaron juntos; una madre le cuenta a su hija un sueño mientras lava su ropa interior, y dos mujeres ancianas reconstruyen la primera vez que se acostaron con alguien. El formato espacial de la obra, en este caso, no es tan convencional; Arias hace una instalación en el subsuelo del Teatro Colón,²¹ donde el público es guiado en pequeños grupos para recorrer recovecos de las galerías del subsuelo y encontrarse con las diferentes escenas.²²

En el 2004 creó *Poses para dormir*, una obra de ciencia ficción que explora dos temas: la pornografía y la revolución. La obra trata de los enamoramientos y los enredos de una pareja, y de un padre y su hija que habitan en el mismo edificio. El periódico argentino *La Nación* escribió un pequeño artículo sobre la obra, la reseña de la obra dice:

Arias, la misma que dirigió "La escuálida familia", apenas usa unos tubos que delimitan la volumetría de los cuartos. La idea es interesante pero, quizás, hubiera requerido de un escenario de mayor tamaño. Más que en la historia en sí misma lo fuerte del montaje radica en las situaciones, en los cruces, en el humor y en los trabajos actorales, aspecto clave de esta interesante obra.²³

El autor de esta reseña, Alejandro Cruz, reconoce los trabajos actorales y las situaciones, pero por su juicio da la sensación que es una obra no muy bien lograda. Además de la brevedad del

¹⁹ Lola Arias, "La escuálida familia", en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/the-squalid-family/>>.

²⁰ Profundizaré en las temáticas del trabajo de Arias en el capítulo III.

²¹ El Teatro Colón es el gran teatro de ópera de la ciudad de Buenos Aires, un edificio monumental y suntuoso ubicado en el centro de la ciudad porteña. En el subsuelo del Teatro Colón se encuentra el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) que tiene una sala propia donde se presentan teatro y *performances*.

²² Lola Arias, "Estudios sobre la memoria amorosa", en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/studies-of-loving-memory/>>.

²³ Alejandro Cruz, "La comunidad, según Lola Arias", en *La Nación*, 23 septiembre 2004. Consultado en <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-comunidad-segun-lola-arias-nid638634>>.

artículo, con estos comentarios se ve, por una parte, que Arias estaba en proceso de desarrollo artístico con perfeccionamiento por delante y, por otra, que sus propuestas escénicas no habían llegado a ser lo suficientemente impactantes para que los críticos la tomaran en serio.

Temporariamente agotado; no fue escrita por la artista sino por Hubert Colás, director y dramaturgo francés contemporáneo y se mantiene también en este eje de obras ficticias con personajes interpretados por actores profesionales. La obra enlaza los monólogos interiores de los personajes con acordes de Syd Barret y movimiento escénico.²⁴

Tras estas cinco primeras obras, a sus 28 años, ya había conseguido cierto reconocimiento y se perfilaba como una directora y dramaturga prometedora en la escena teatral argentina. Sin embargo, en el 2007 las cosas tomaron un rumbo muy interesante. Lola Arias creó, junto a cuatro artistas argentinos, una compañía teatral llamada la Compañía Postnuclear. La característica fundamental de esta compañía es que está conformada por artistas de distintas disciplinas: Ulises Conti (músico), Alejo Moguillansqui (cineasta), Leandro Tartaglia (artista visual), Luciana Acuña (coreógrafa) y Lola Arias (directora y escritora). En una entrevista hecha en el 2008 Arias comenta:

La idea de tener cinco artistas de mi generación que producen tiene que ver con dejar que las otras artes tomen también su espacio en la performance. La música es independiente y tiene tanto valor como el texto, como la coreografía, como la imagen. Es un interés por una mayor contaminación de las artes, de mayor fricción, de menos predominio del relato... Me interesa buscar más en el borde del teatro. El trabajo con lo real y la incomodidad del espectador tiene que ver también con una invasión de territorios.²⁵

En estas palabras se ve que Arias ya tiene una idea muy bien formada del tipo de escenificación que le interesa; una que conjugue múltiples artes y que trabaje con los límites y con lo real. Esta idea de teatro, donde el relato no predomina, puede resultar común en las creaciones contemporáneas de hoy en día, pero hay que entender que lo que propone la artista está situado en el 2008, hace ya más de 10 años.

La trilogía de obras hechas en el 2007, *Streaptease*, *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*, fue sin duda un punto decisivo de cambio en su trabajo al agregar el factor de “realidad” al escenario. En este estudio en tres partes sobre el amor comenzó a jugar con los

²⁴ Lola.Arias, “Proyectos”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/category/projects/>>.

²⁵ Pinta, “Escenas de un discurso...”, *op cit.*, p. 9.

espectadores. En *Sueño con revolver* toda la obra sucede en la oscuridad, apenas se puede ver a los actores. En *El amor es un francotirador* hay una banda de rock tocando en vivo y los finales son aleatorios. Esta trilogía de obras fue interpretada por actores profesionales; es muy interesante lo que dice Arias respecto a ellos en una entrevista hecha por Maria Fernanda Pinta en el 2008:

Cuando elegí a los actores para trabajar, quise trabajar también sobre ellos, incorporar elementos de su biografía. Vos decís que no todos pueden saberlo, yo creo que el espectador lo percibe, que sucede algo extraño cuando un actor está trabajando con la ficción y lo real, cuando se mueve en ese límite, que el espectador sabe que está hablando de cosas de su biografía y que, por más que no se vea, sabe que proviene de una biografía real; en la escena se intuye algo más. Por lo menos yo lo percibo, trabajando con actores, cada vez me interesa más la experiencia del actor, no porque siempre vaya a trabajar con su propia vida, sino por incluir determinados elementos que lo coloquen en un lugar de mayor vulnerabilidad, de menos distancia, de más presencia, de más exposición de sí mismo.²⁶

La artista menciona que está interesada en la vulnerabilidad y la experiencia real de los actores, lo cual es un elemento esencial en sus creaciones subsecuentes. En esta obra son sutiles los elementos autobiográficos, por ejemplo, los personajes se llaman igual que los actores. Proyecto tras proyecto este interés y la confianza de incluir este tipo de referencias crecerán hasta llegar a hacer un teatro donde los límites de la ficción y la realidad quedan casi completamente desdibujados.

Striptease es probablemente la obra más radical de la trilogía en términos de llevar la realidad al escenario: Arias decide integrar un bebé a escena. Durante toda la obra una pareja mantiene una conversación telefónica; en un extremo del escenario está el hombre, en el otro la mujer y en el centro está el bebé, el protagonista. El bebé entra y sale de la cuna, llora y deja de llorar, bebe leche del biberón, gatea hacia la madre. Todo esto obliga a los actores a improvisar el marcaje y atenerse a lo que está sucediendo en el momento. En la *master class* vía Zoom Arias no habla de todas las puestas en escena que ha hecho, sin embargo escoge esta y dice:

En esta obra, en realidad, lo que me interesaba mostrar es como la aparición del bebé implica un cambio en mi trabajo. Por que significa trabajar con lo impredecible, con el accidente, con lo real, con una relación existente entre una madre y un hijo... y una hija en

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

este caso. Y abrir mi trabajo que hasta ese momento era un trabajo plenamente ficcional donde los actores representaban una serie de personajes en un espacio que representaba otro espacio... y empieza a aparecer también la performance en el sentido de lo vivo y el aquí y ahora. Cuando el bebé lloraba en la función, o se acercaba a su madre, o interactuaba con los espectadores el presente de la representación era realmente único cada función era diferente. En el teatro siempre se dice que cada función es diferente pero en este caso la presencia del bebé hacía que fuera completamente diferente lo que pasaba.²⁷

En esta trilogía y específicamente en esta obra se puede ver que para Arias la vitalidad del presente, lograda por la realidad de lo que acontece, es uno de los aspectos que más le interesan. Desde entonces comenzó una búsqueda de un arte y un teatro menos representacional y ficcional, y más cercano a la realidad.

1.3 Los límites y el género

Ya expuse un poco sobre los orígenes de la Arias, su crianza, estudios, los maestros de los que aprendió y los países en los que estudió. Entendí un poco el perfil de esta mujer: una artista interesada en la conjunción de disciplinas, el diálogo con el otro y sobretodo en la realidad que la rodea. Ahora hablaré sobre cómo es el tipo de teatro que hace, de ahora en adelante cuando mencione sus obras me referiré a las que fueron hechas a partir del 2007. Aunque las intervenciones escénicas utilizadas en la presente investigación son de muy variada temática todas comparten, según los estudiosos del tema, un denominador común: el teatro documental.

Dicho esto, es momento de entrar en una zona borrascosa que intentaré librar de la manera más gentil posible: el mundo de los géneros, las etiquetas y las clasificaciones. Al buscar la definición de teatro documento aparece lo siguiente: “Teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo”.²⁸ Aunque correcta, esta definición —como muchas definiciones en el campo del arte— acota y restringe los amplios tipos de teatro documental que existen en la posmodernidad. Esta definición se basa, más bien, en lo que fue el teatro documental en sus orígenes. Por ello, haré

²⁷ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

²⁸ Patrice Pavis, “Teatro documento”, en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

un repaso general de la historia de este género teatral —evidentemente, este será un acercamiento muy básico— para después profundizar en el caso específico del teatro que hace Arias.

Para entender el teatro documental actual es indispensable retroceder en el tiempo y observar ciertos contextos históricos y los artistas que surgieron de estos. En la Alemania de principios del siglo pasado, varios creadores propusieron un teatro que acompañase el proceso de revolución social, demanda política y revisión histórica de Europa, tras la Primera y Segunda Guerra Mundial.

El primer personaje de esta escena revolucionaria al que hay que prestar atención es Erwin Piscator (1893-1966). Lejos del arte y la política, Piscator se crió en el seno de una familia alemana cristiana tradicional. En su juventud decidió ser actor pero, impulsado por sus pares, rápidamente se enlistó en el servicio militar. Sirvió al ejército durante varios años durante la Primera Guerra Mundial. En su libro *Teatro Político* relata lo sucedido un día en el campo de batalla, cuando le preguntan sobre su verdadera profesión:

Al tiempo mismo de proferir la palabra actor, a la vista de aquel reventar de granadas, se me apareció este oficio, por el que había luchado cuanto había podido —y todo el arte en general, que antes me parecía lo más excelso—, tan comediante, tan tonto, tan ridículo, de una mendicidad tan grotesca, en una palabra, tan poco conveniente a la situación, tan poco adecuado a mi vida, a la vida de este tiempo y de este mundo, que sentía ahora más vergüenza de este oficio que miedo a las granadas.²⁹

Esta revelación no sólo cambió el rumbo de su vida, sino el de la historia del teatro. Tras vivir esta dura experiencia en el campo de batalla y en un contexto sumamente politizado —influenciado por Rusia y los ideales comunistas— Piscator decidió seguir haciendo teatro pero con el objetivo de cambiar la sociedad y la realidad atroz que los humanos nos generamos. En aquella época, los teatros importantes de Berlín, como la Volksbühne (escena del pueblo), se encontraban muy lejos de cuestionar las injusticias, la política y los problemas de la clase obrera. El teatro político de Piscator —en sus inicios llamado teatro del proletariado— comenzó de modo marginal, pero fue evolucionando hasta presentarse en las principales salas de la capital alemana.

²⁹ Erwin Piscator, *Teatro Político*, (trad. Salvador Vila; pról. Alfonso Sastre), Madrid, Editorial Ayuso, 1976, p. 15.

En 1924 Piscator trabajó, en la Volksbühne con la obra *Banderas*, una adaptación teatral de la novela de Alfons Paquet; en esta el director decidió interrumpir el flujo dramático para dar comentarios críticos a través de proyecciones y discursos directos al público. La incorporación de tecnología fue crucial para lograr su nueva propuesta teatral; por primera vez en la historia se presenció el uso de proyecciones y filmaciones en obras de teatro. Las proyecciones que utilizaba eran tomas auténticas de manifestaciones, de la guerra con montones de cuerpos despedazados, de ciudades incendiadas contrastando con los desfiles de todas las dinastías reales de Europa. Para su nueva propuesta dramaturgica, la cual denominó “drama documental”, este director consideró fundamental sustituir la fábula teatral por material documental y disminuir la importancia de las reacciones emotivas y agregar un nuevo elemento: la pedagogía. *A pesar de todo!* es la primera obra cuyo único objetivo literario y escénico fue la presentación de un documento político. Refiriéndose a ella Piscator escribió:

El profundo efecto causado por la película mostró, por encima de todas las teorías, que era acertado, no sólo se trataba de poner de manifiesto la mutua relación de ciertos acontecimientos políticos y sociales, esto es, respecto al contenido, sino también a la forma. Incluso el mismo momento de sorpresa producido por la alternativa de cine y teatro produjo un notable efecto. Pero más fuerte aún se reveló la tensión dramática que cine y teatro se prestaban mutuamente. Ambos crecían con el efecto recíproco, llegando a lograrse en ciertos momentos un *furioso* de la acción, como muy pocas veces lo he vivido en el teatro.³⁰

La conjunción de cine y teatro según Piscator — y apoyo este parecer— crea un efecto de suma potencia en las obras. El uso del proyector en escena, incorporado al teatro por primera vez, buscaba sustituir el decorado artístico por un dispositivo teatral capaz de exponer los documentos de la realidad. Hasta la fecha ha sido utilizado como un elemento casi necesario en el teatro documental. Por algo Piscator es considerado el padre del teatro documental. La desaparición de la cuarta pared, conocida como Piscator Bühne, es también una de las técnicas que implementó este artista en su teatro y que ocasiona el extrañamiento de los espectadores.

El efecto de extrañamiento remite inmediatamente al teatro del famoso escritor, director y teórico teatral Bertolt Brecht (1898-1956), reconocido por su virtuosismo para poner en palabras y

³⁰ *Ibid.*, p. 82.

escena el sufrimiento humano en el mundo capitalista. En efecto, Brecht y Piscator fueron contemporáneos. En el teatro de Brecht también hay una respuesta a la tumultuosa situación política que se vivía en la época. En 1927 Brecht formó parte del colectivo de dramaturgia de Piscator; este último fue su principal influencia para hacer un teatro políticamente comprometido. Brecht incorporó, con su propio estilo, muchas de las innovaciones disruptivas y de integración de la realidad que Piscator había creado para la escena. Por ejemplo, en lugar de las proyecciones los actores comentaban desde la ficción situaciones históricas y geográficamente distintas a Alemania para llevar al público a cuestionarse, comparar situaciones y buscar soluciones.³¹ A pesar de sus diferencias estilísticas, el objetivo de Brecht y Piscator era el mismo: no interpretar la realidad del mundo, sino cambiarla.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el gobierno alemán se dio a la tarea de reconstruir las ciudades y la economía de la Alemania capitalista, para dejar de lado el oscuro pasado reciente del nazismo; pero los intelectuales, como Theodor W. Adorno, se negaron a olvidar. En 1962 Piscator presentó la obra *El vicario*, con texto de Rolf Hochhuth, que acusa al papa Pío XII de no haber tomado acción, ni una posición clara, en contra del holocausto. Tres años más tarde se presentó *La indagación* de Weiss y creó un impacto aún más grande.

Peter Weiss (1916-1982) es una de las voces más trascendentales del teatro documento. Fue un famoso escritor y cineasta experimental de origen alemán y familia judía, vivió una juventud sumamente complicada debido a la Segunda Guerra Mundial. En 1963, después de años de trabajo literario fértil, Weiss escribió la obra de teatro *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*, conocida popularmente como *Marat-Sade*. En resumen, esta obra habla sobre el conflicto entre las masas que buscan el cambio y las fuerzas opresoras que no lo permiten. Además de contar con múltiples traducciones y montajes alrededor del mundo, fue llevada al teatro y cine por el inglés Peter Brook.

En 1965 Weiss escribió la obra de teatro *La indagación* en ella acentúa la necesidad de alejarse de la ficción y acercarse a lo factual para poder hablar de lo irrepresentable. Creó esta obra,

³¹ Meg Mumford, *Bertolt Brecht*, Londres, Routledge, 2018. Consultado en <https://books.google.com.mx/books/about/Bertolt_Brecht.html?id=2s1JDwAAOBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>.

según sus palabras, “del modo más objetivo posible”, tras asistir diariamente a las sesiones públicas del juicio contra los autores de los crímenes de Auschwitz, a partir de las declaraciones de testigos, inculpados, fiscal, juez y defensores.³² Peter Weiss definió el teatro documento del siguiente modo:

Es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El Teatro Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido[...]. El Teatro Documento solo es posible cuando existe como grupo de trabajo estable, adoctrinado política y sociológicamente, y es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo[...]. El Teatro Documento aboga por la alternativa de que la realidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles.³³

Esta descripción tan determinante sobre el teatro documento evidentemente surge como una necesidad de manifestación y lucha política tras la situación inhumana que vivió Europa en la Segunda Guerra Mundial; no debe olvidarse que Weiss fue un judío nacido en Alemania. La realidad superó a cualquier ficción, es lógico que los artistas se volcaron en ella como material de creación.

Pedro Bravo Elizondo, catedrático de origen chileno, define este teatro de un modo sintético y sumamente acertado: “el teatro documental tenía dos objetivos básicos: entregar los resultados de una investigación histórica hecha por el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio”.³⁴ El teatro documental alemán ha seguido produciéndose y transformándose. Actualmente los principales exponentes de este arte teatral en el país germano son Hans Werner Kroesinger y el grupo Rimini Protokoll.³⁵

³² Francisco Fuster Ruiz, “Peter Weiss, en Albacete, ‘En busca del tiempo perdido’ de las Brigadas Internacionales”, en *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, n° 1, 1996, p. 92. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/121148>>.

³³ Peter Weiss, “Notas sobre el Teatro-Documento”, en *Revista Conjunto*, n° 185, p. 2.

³⁴ Pedro Bravo Elizondo, “La realidad latinoamericana y el teatro documental”, en *Texto Crítico*, n° 14, julio-septiembre 1979, p. 204.

³⁵ Arno Gimber “El teatro documento de Piskator a Rimini protokoll: Constantes y variantes de un género Político en la escena Alemana”, en *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, n°37, diciembre 2016. Consultado en <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/118>>.

En Latinoamérica el origen del teatro documental tiene diversas causas. Por un lado está unido a la aparición del teatro nacional americano. Una especie de consecuencia natural, ya que hacia finales del siglo XIX no existía un teatro en América que hablase de la sociedad mestiza (las diferentes etnias: europea, africana y nativa). En las regiones apartadas se mantenían las formas teatrales prehispánicas y en las grandes ciudades la burguesía europeizada imponía los estándares del teatro europeo. El teatro nacional se manifestó en Argentina con el “teatro gauchesco”, en Cuba con el “teatro bufo”, y en México, Perú, Chile y Brasil con el “teatro costumbrista”; surgió de la necesidad de cuestionar la identidad e idiosincrasia de las sociedades latinoamericanas.³⁶ Gracias al teatro nacional cada pueblo comenzó a hacer su propia dramaturgia hablando de la especificidad de su situación social, pero siempre bajo la línea realista y naturalista.

En el contexto teatral latinoamericano, la influencia alemana, aquella que proponía la creación colectiva y dirigirse a las masas, se hace presente desde los años treinta. Era acorde con las ideas revolucionarias del momento, se construía a partir del contenido político y social y su objetivo principal era influir en la realidad. Está de más hablar de las carencias, las injusticias sociales y la profunda necesidad de cambios estructurales que han existido en Latinoamérica, no solo a principios del siglo pasado sino desde la colonización. Y a finales de los años sesenta el teatro documental ya había cobrado verdadera importancia en el centro y sur del continente americano por la necesidad de un teatro incluyente y combativo que cuestionara las injusticias de los sistemas opresivos del poder.

Cada nación —Nicaragua, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Guatemala, Panamá— vivió distintas manifestaciones de teatro documental. En México se ha considerado, durante mucho tiempo, al novelista Vicente Leñero como pionero del teatro documental con obras como *Pueblo rechazado* y *Los hijos de Sánchez* y en Argentina reconocen como precursor al director de cine Jorge Goldenberg.

En Brasil el gran teórico, teatrero, educador y activista político Augusto Boal creó el teatro del oprimido. Mientras había una crisis racial y de pobreza en este país, en 1956, proliferaba un teatro convencional donde la élite de actores de clase alta y empresarios se aferraba a sus ideas aspiracionales de ser una nación europeizada. Por ello, en el Teatro Arena de Sao Paulo, Brasil, el

³⁶ Bravo Elizondo, *op. cit.*, pp. 200-210.

público y los creadores de clase media o del proletariado crearon un teatro realista que hablase de la vida en Brasil: el Teatro nacionalista. Existía la necesidad no solo de mostrar la realidad, sino de cambiarla; por ello Boal y sus contemporáneos decidieron hacer una revolución teatral. Durante los siguientes 50 años Boal desarrolló el método del teatro del oprimido, que utilizó para evidenciar las injusticias sociales —y así luchar por los derechos humanos esenciales de ciertos grupos— implementando elementos estilísticos radicales que rompían con todas las normas teatrales.

Resulta importante hacer una pequeña revisión histórica del teatro documental para identificar cuáles han sido los posibles orígenes del tipo de teatro que hace Arias. Sin embargo, el teatro documental es un género vivo que se ha ido transformando con el tiempo y en las distintas culturas; encontrar una definición precisa de este me parece una tarea fútil. Me gustaría más bien tomar el fragmento con el que el estudioso César de Vicente termina su escrito “El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento”:

Casi un siglo después de sus primeras realizaciones escénicas y montajes, el teatro documento cuenta con un extenso número de conceptos teóricos, con una experiencia escénica notable y una amplia problemática estética e ideológica. En sus empeños por desligarse de otras experiencias teatrales no hay ninguna pretensión de distinción moral sino categorial. El teatro documento sigue funcionando en el teatro actual como una irreductible marca de nuestra radical naturaleza histórica, continúa haciendo agujeros en la mordaza artística que ha segregado la ideología dominante del capitalismo tardío, mantiene en pie la denuncia contra lo que acostumbramos a entender por el mundo y que procede, precisamente del abandono del discurso crítico y analítico.³⁷

Sin más, me acercaré al teatro documental contemporáneo que estudiaré en esta investigación, como el de Vivi Tellas y el de Lola Arias. En estos casos las autoras, más que tomar una postura política radical frente a los hechos históricos, cuestionan lo sucedido desde muchos puntos de vista y exponen la subjetividad de “la realidad” a través de las diferentes voces de los testigos; examinan la veracidad de los documentos e incluso toman la memoria como una posible ficción.

³⁷ César de Vicente, “El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento”, en *Revista Artescena*, n° 2, 2016, p. 44. Consultado en <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf>.

Las obras de Arias se basan en biografías personales; pero además de documentos históricos y públicos integra documentos íntimos como correspondencia de cartas, fotos familiares y recuerdos. La artista propone un teatro que integre el documento histórico pero no se basa únicamente en él, sino que se construye a partir del testimonio —como podría ser en el caso del teatro de Peter Weiss, pero a diferencia de este el testimonio es presencial—. Muchas veces, Arias trata en sus obras temas sociales y políticos, como dictaduras, guerras y migraciones; en otras ocasiones trata temas más personales, como el modo de percibir la vida de unas hermanas gemelas. Cuando le preguntan a la artista su opinión sobre el teatro documental responde:

Hay muchos malentendidos en relación a qué es el teatro documental. En el cine también es una categoría problemática pero ya establecida a lo largo de muchos años. Yo creo que en el teatro como es algo “teóricamente nuevo” hay muchas formas de hacer teatro documental. Hay gente que hace teatro documental, que quiere decir que investiga sobre un determinado tema y luego lo pone en escena con actores... Hay otros que trabajan directamente con los protagonistas. Hay algunos que hacen un trabajo de escritura enorme y otros que trabajan más sobre improvisaciones. Yo creo que el trabajo con el archivo también es un trabajo que algunos, por ejemplo, trabajan desde una manera más como en forma de “lecture performance” o de trabajo más de análisis y otros más performáticos. Yo creo que el teatro documental es algo que abarca muchas formas y muchos artistas diferentes.³⁸

No voy a concentrarme en poner las etiquetas adecuadas en este estudio. Esta tesis, más que analizar desde un punto de vista de teoría de géneros teatrales, ve aspectos específicos de la obra de Arias. En 2010 en una entrevista que le hizo Pamela Brownell, Arias dice sobre su propia creación:

Yo creo que pensar el teatro como documental genera una categoría —en realidad, retoma una categoría vieja— que no se adapta, por lo menos, a lo que yo pienso que es el teatro que estoy haciendo ahora y que genera una división, como si hubiera un teatro de la ficción y un teatro de lo documental como cosas separadas. [...] Para mí no es interesante generar esa división porque me parece que el arte avanza hacia un lugar, tanto en el cine como en el teatro, de ampliación de fronteras y donde hay una necesidad del teatro de actualizarse, de hablar de lo que pasa en el presente, de dejar de revivir el pasado. [...] Por eso, para mí, algo de traer la vida de los performers tiene que ver con que sea un acto verdaderamente contemporáneo y no un arte del pasado.³⁹

³⁸ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

³⁹ Pamela Brownell, “El teatro antes del futuro: sobre ‘Mi vida después’ de Lola Arias”, en *Telón de fondo*, nº 10, diciembre 2009, p. 9.

A pesar de haber dicho esto hace diez años es importante tener en cuenta que la artista no identifica su arte como un arte que venga del pasado. Es inevitable buscar referencias históricas, orígenes y definiciones al hablar de teatro documental, pero es importante reconocer que más que un teatro de ficción o un teatro documental puro, hay teatros que oscilan y su característica principal es la ambigüedad entre la realidad o la ficción.

Mi vida después es la obra de teatro que marca un antes y después, no solo en la creación artística de Arias, también en la escena del teatro contemporáneo Latinoamericano. Esta obra nació en el ciclo de *Biodramas* creado por Tellas. Como mencioné anteriormente, Vivi Tellas fué una de las maestras y tutoras de Arias y es una de las directoras de teatro más influyentes en la escena argentina de las últimas décadas. Nacida en 1955, Tellas estudió artes visuales y después puesta en escena. Pertenece a la generación que vivió la dictadura militar argentina en su juventud. Tiene una vasta creación y curaduría de performances, y es reconocida por su carácter experimental en búsqueda de nuevos modos de hacer las cosas. Pamela Brownell y Paola Hernández escriben sobre el modo teatral de ver el arte de Tellas:

La síntesis de esta mirada teatral se expresa en su identificación de lo que, en sus palabras, es el ‘Umbral Mínimo de Ficción’ (UMF): una unidad de medida poética que ella crea para señalar esos momentos en los que “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro” (Tellas, 2007). El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por *buscar la teatralidad fuera del teatro* —expresión que utiliza para describir el motor de esta etapa de su trabajo— saliendo de la dicotomía ficción-no ficción y adentrándose en espacios de cruce e indefinición para explorar lo que constituye el centro de su atención: las personas y sus mundos.⁴⁰

Aunque la carrera de Tellas se había desarrollado principalmente en el quehacer artístico como directora de obras, en el año 2002 comenzó a ejercer como directora y gestora del Teatro Sarmiento de Buenos Aires, uno de los más famosos teatros de la capital. Durante su gestión, del 2001 al 2009, el Teatro Sarmiento se convirtió en el lugar más importante de experimentación

⁴⁰ Vivi Tellas, *Biodrama. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*, (coord. y comp. Pamela Brownell y Paola Hernández), Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2017, pp. 9.

escénica de la ciudad porteña y dio vida a proyectos de teatro biográfico/documental que han cambiado el modo de pensar y nombrar el teatro internacionalmente.

Como parte fundamental de la indagación que existió durante estos años, Tellas creó, curó y coordinó dos proyectos que bautizó bajo el nombre de *Biodrama* (ideando el término) y *Archivos*; ambos tienen como eje rector la indagación en biografías reales. Hay que saber que en aquellos momentos, principios del 2000, la expresión “teatro documental” todavía no se usaba en Argentina y Tellas la trajo a la mesa. En *Archivos*, que consta de seis obras, la artista Vivi Tellas dirigió sus propios biodramas. Pero en *Biodrama* fungió como coordinadora invitando a otros artistas a crear a partir de la misma premisa: un teatro basado en la vida real de alguien. El siguiente texto fue leído en el estreno del primer espectáculo de *Biodrama*:

Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de sujetos, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con él en persona, conocer su historia de primera mano. Es posible trabajar con él en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etcétera, o bien combinar ese universo real con mundos de acción más “teatrales” (actores, texto dramático).⁴¹

El ciclo de *Biodrama* constó de 15 piezas. La amplitud de campo que tenían los artistas al elegir a los sujetos de las obras hizo de este un proyecto con una gran diversidad temática. Stefan Kaegi, el director alemán con el que Arias trabajaría más adelante, fue el autor de la cuarta obra de este ciclo, llamada *¡Sentate!*, donde los protagonistas eran mascotas (una iguana, una perra, un conejo) y sus dueños.⁴²

Lola Arias también formó parte de *Biodrama* y creó la obra *Mi vida después* donde seis jóvenes reconstruyen la vida de sus padres durante la dictadura militar argentina, fue una obra muy

⁴¹ María Fernanda Pinta, “Puesta en escena, puesta en serie: prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo”, en *Investigación Teatral*, vol. 4, nº 7-8, agosto 2015, p. 80. Consultado en <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1783>>.

⁴² Rimini Protokoll, “Personaje: Stefan Kaegi”, en *rimini-protokoll.de*. Consultado en <<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/personaje-stefan-kaegi>>.

elogiada por la crítica y con la que el ciclo finalizó.⁴³ A partir de esta representación Arias comienza su larga carrera de escribir y trabajar a partir de vidas ajenas.

⁴³ *Vid.* Pinta, “Puesta en escena...”, *op. cit.*, pp. 79-81.

2. Antes de subir al escenario

2.1. ¿Cuáles son las temáticas de sus obras?

A lo largo de sus numerosos performances y dos filmes, la artista ha abordado problemáticas de muy variada índole —siempre construyendo ficciones a través de experiencias reales de personas—. A primera vista pareciera que sus obras no tratan de temas similares. ¿Qué tienen en común un grupo de jóvenes hijos de la dictadura argentina con vagabundos y prostitutas alemanas? En una entrevista hecha en el 2011 Arias dice:

Trabajo con lo vulnerable, con lo emocionalmente complejo, con poner al otro en una posición en la que no va a estar cómodo. Porque esa vulnerabilidad que me interesa ver está en la vida. Mucho del teatro que se veía y me rodeaba tenía más que ver con la idea de mostrar la potencia, el virtuosismo, la fuerza. ¿Qué pasa si hacemos el teatro de los débiles, de los frágiles, de los que están a punto de caerse del escenario? Están ahí, porque tampoco se caen, todavía se pueden sostener. Pero es un teatro o una zona difícil del arte, que implica mucho para todos los que lo hacen porque requiere una manera radical de involucrarse.⁴⁴

Han pasado nueve años desde esta entrevista y el interés de la artista por lo frágil se ha mantenido vigente; de un modo muy curioso la vulnerabilidad de sus protagonistas siempre se convierte en fuerza. La temática de sus obras, en algunos casos, surge como una búsqueda personal sobre asuntos que le interesan; pero en otros casos son la consecuencia de sus propias piezas que, ya hechas, dialogan con el mundo. Tras la trilogía de *Sueño con revolver*, *El amor es un francotirador* y *Striptease*, la directora se embarcó en un proyecto mucho más inclinado hacia el teatro de lo real: La trilogía *Mi vida después* (2009), *El año en el que nací* (2012) y *Manifestaciones y melancolía* (2012). Aunque realizadas con años de diferencia, son tres obras con temáticas hermanas, que se enlazan sin previa planificación, pero donde definitivamente cada obra fue causando la creación de la siguiente.

Mi vida después se estrenó en el 2008 en el Teatro Sarmiento y es la obra progenitora de esta trilogía. En resumen, trata sobre un grupo de jóvenes argentinos, nacidos en los setentas y ochentas, que a través de las historias de sus padres recrean el pasado. La obra comienza con una

⁴⁴ Frieira, *op. cit.*

cascada de ropa cayendo al escenario, una mujer toma unos *jeans* y dice: “Encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado”.⁴⁵ En este arranque se manifiesta claramente la situación que plantea *Mi vida después*: Los hijos se ponen en los pantalones de sus padres para investigar y entender sus vidas. En una entrevista hecha en el 2011 para el canal de espectáculos de la Televisión Pública Argentina se ve a una Arias muy joven y ante la pregunta de cómo surge esta obra Arias responde:

A mí me apareció la idea de hacer una obra sobre mi generación. Y yo pensé, bueno ¿Qué es lo más marcante para mi generación? Yo nací en 1976. Y empecé a pensar, bueno... Somos una generación que nació en la dictadura y que pasamos nuestra infancia bajo esa nube. Y empecé a buscar historias de otras personas, de otros actores, que pudieran reconstruir la vida de sus padres y así contar un poco cómo había sido nuestra infancia y cómo nosotros pensábamos el pasado ¿Qué cosas nos contaron del pasado? ¿Qué cosas sabemos? ¿Qué fragmentos fueron quedando en nuestros álbumes familiares? La obra es mucho más sobre cómo nuestra generación que reconstruye el pasado que sobre el pasado mismo.⁴⁶

En *Mi vida después* la artista no pretende investigar sobre la dictadura militar *per se*, quiere indagar sobre las historias que les fueron relatadas a estos niños que ahora son adultos. Cuando dice que su generación pasó su infancia bajo la nube de la dictadura, la artista habla del trauma que quedó impreso en ellos. No les tocó vivir la dictadura, pero sí les tocó crecer en un ambiente completamente afectado por ella. Esta obra expone la necesidad de estos adultos de hacer una búsqueda al pasado para entender su realidad presente.

En su libro *Mi vida después y otros textos*⁴⁷ la artista cuenta una historia, que concierne a esta trilogía, sobre su amistad con Macarena Teké, una actriz chilena de la misma edad que la directora. Arias y Teké se conocieron en el 2007 al hacer un remontaje en Chile de la obra *Sueño con revolver*.⁴⁸ Primero Teké actuó en esta y, más tarde, protagonizó, junto a su marido y a su bebé, *Striptease*. A raíz de estos encuentros las dos mujeres forjaron una amistad. Arias cuenta que, tiempo después, la actriz la citó para hablar sobre un proyecto que tenía en mente. Teké quería hacer

⁴⁵ Lola Arias, *Mi vida después y otros textos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Penguin Random House, 2016, p. 21.

⁴⁶ Transcripción de entrevista a Lola Arias. TV Pública Argentina, “Visión Siete: ‘Mi vida después’”, en *Youtube*, 2 marzo 2011. Consultado en <<https://www.youtube.com/watch?v=gW0q-0swHSc>>.

⁴⁷ Arias, *Mi vida después...*, *op.cit.*, pp. 137-141.

⁴⁸ Juan Carlos Hormeño, “Sueño con revolver”, en *portaldelarte.cl*, 2007. Consultado en <<http://www.portaldelarte.cl/agenda/teatro/2007/sueno.html>>.

una obra con el *cassette* que dejó su padre antes de morir; en él decía que estaba harto de las persecuciones del gobierno de la dictadura chilena hacia los profesores, el padre de Macarena era profesor de psicología. Aquí un fragmento de lo que relata Arias sobre el encuentro:

Después de varias frases circulares, de esas que se dicen para hacer tiempo, Macarena me dijo que su padre se había suicidado cuando ella tenía 6 años; ese *cassette* era lo único que quedaba de él. Ella quería hacer una obra sobre ese material, sabía que no podía hacerlo sola y me pedía ayuda. Y así, sin más empezó a contarme la historia de su familia. Macarena nació el 14 de julio en plena dictadura de Pinochet.⁴⁹

El padre de Teké se suicidó en el cuarto contiguo al que se encontraban ella y su hermana viendo la televisión. Me parece que la actriz decide contarle a Arias este relato profundamente doloroso y personal porque sabía que la entendería. Las similitudes entre las historias de vida de la directora y la actriz son muchas. Son de la misma generación y las dos se dedican al teatro. Los padres de Arias vivieron la dictadura militar argentina y los de Teké vivieron la dictadura chilena. El padre de Teké era un profesor de la universidad sumido en una depresión y la madre de Arias era también una profesora de la universidad sumida en una depresión. ¿Por qué estaban deprimidos sus padres? No es extraño pensar que, a raíz de este encuentro, Arias se dio cuenta de que, en ellas y en muchas otras personas, existía la necesidad de hablar de cómo les había afectado la dictadura a su generación a través del trauma que sufrieron sus padres.

Arias menciona en el libro *Mi vida después y otros textos* que el proyecto sobre el padre de Macarena Teké nunca se pudo llevar a cabo. Sin embargo, cuando Arias fue a Chile a hacer el montaje de *El año en el que nació* invitó a la actriz a participar. Teké participó en el taller de construcción de la obra; incluso hizo una presentación con público a la que acudieron su madre y su hermana mayor; pero por razones desconocidas Macarena Teké decidió abandonar el proyecto. En el libro Arias afirma que la historia del *cassette* y el suicidio del padre de Mariana Teké se convirtieron en la matriz de la trilogía *Mi vida después*, *El año en el que nació* y *Manifestaciones y melancolía*.⁵⁰

⁴⁹ Arias, *Mi vida después...*, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 141.

Aunque Lola Arias no decide en primera instancia hacer una obra sobre su historia personal, al leer esta anécdota en el libro oficial sobre la trilogía, no puedo decir que la temática de sus obras viene únicamente de una inquietud social. Probablemente Arias tenía problemáticas e inquietudes personales pero reconoce que el origen de estas es un asunto social que comparte con muchas personas. ¿La dictadura militar fue la causa o uno de los factores que más influyó en la depresión de la madre de Arias y del padre de Teké? Los asuntos de la infancia, la familia y los progenitores, dejan a los seres humanos marcados por el resto de sus vidas. Las historias más complejas y vibrantes del ser humano probablemente tienen su origen en estos primeros años. Pareciera que después de conocer la historia de Teké, e inevitablemente compararla con la suya, Arias tuvo el genio de hacer un cuestionamiento y un experimento acerca de este fenómeno. ¿Qué tanto ha trastocado la dictadura militar la vida de nuestros padres y por lo tanto la nuestra? Las obras están construidas a partir de historias personales pero todas bajo las consecuencias de un importante hecho social y político. ¿La temática de esta primera trilogía es más personal o social? Los límites, de nuevo, se desdibujan.

Después de presentarse en Argentina, *Mi vida después* fue llevada a varios países. En Santiago de Chile, además de presentar la obra, Arias fue invitada a impartir un curso para jóvenes chilenos (en el que Teké participó). Chile vivió una dictadura aún más larga que la de Argentina, de 1973 a 1990. El material resultante del curso fue tan poderoso que la artista decidió hacer otro montaje pero ahora él bajo el nombre de *El año en el que nació*. La temática y el modo de acercamiento son los mismos: hijos reconstruyendo la vida de sus padres a través de sus memorias, fotos, documentos, cartas, textos, filmes, canciones, etc.

El trabajo de la directora se vio cuestionado tras las presentaciones, el reconocimiento internacional y el impacto que causaron estas dos obras. El público y la crítica cuestionaban por qué sus obras hablaban de las historias personales de los demás, pero nunca de la suya.⁵¹ Esta es una de las razones que la llevaron a crear la última obra de esta trilogía: *Manifestaciones y melancolía*. En el año en que Lola Arias nació, 1976, su madre cayó en una depresión profunda; curiosamente es el mismo año del golpe de estado. La obra es una exploración de la artista sobre sí misma y sobre los recuerdos que tiene de su madre deprimida.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

2.2 Actores y “no actores”

En las escenificaciones de Arias participan desde actores profesionales hasta camaristas de hotel, vagabundos, niños refugiados, prostitutas, ex veteranos de guerra, gemelas, una tortuga y un bebé. Aunque la mayoría de estas personas se dediquen profesionalmente a otra cosa, todos (excepto el bebé y la tortuga) son actores; puesto que todos fueron protagonistas de algún montaje de la artista y todo el que actúa es un actor. Hacen lo mismo que un actor profesional, aprenden líneas, trazos, ensayan, reciben correcciones, etc.

Hago esta aclaración porque no me gustaría usar el generalizado término “no-actores” para referirme a las personas que interpretan un papel en una ficción por primera vez o que simplemente no se dedican profesionalmente a la actuación. Para entender lo absurdo del término “no-actor” lo trasladaré a otros campos. Por ejemplo en la natación; si una mujer nada en una piscina, en el mar o donde sea, se diría de ella que es una nadadora haciendo crol, pero nunca que es una “no nadadora” nadando; puesto que los nadadores son todos los que saben nadar, aunque claro existen nadadores y nadadores profesionales. El adjetivo “profesional” puede aplicarse a casi todas las especialidades. Desde mi punto de vista, llamar a alguien un “no actor” tiene que ver con la necesidad de jerarquizar, que existe en el arte, específicamente en la actuación. Por lo tanto, para hacer esta distinción utilizaré los términos actor profesional y actor no profesional.

En sus primeras obras Arias optó por formar elencos de actores profesionales, sin embargo, en su siguiente trilogía tomó otras decisiones. En *Striptease*, la obra con el bebé, a la artista le interesaba trabajar sobre la relación entre una madre y un hijo. Poner en escena a personas con vínculos reales es un aspecto que aporta tensión y drama sin ser una creación artificial. En adelante los vínculos reales estarán en varias de sus obras.⁵² Es bastante radical la decisión de escoger a un bebé como un personaje protagónico, a pesar de estar acompañado por dos actores profesionales, incluida su madre. Otros directores de teatro, la gran mayoría, utilizarían recursos “poéticos” y artificiales si necesitasen la presencia de un bebé en escena: Sonidos, un bebé en una cuna, un muñeco, o incluso un actor adulto que juegue a ser un neonato.

⁵² Por ejemplo, en *Familienbande*. Una obra que trata sobre una familia real donde todos, incluida la hija, una niña, están en el escenario interpretando su historia personal. También en *Campo minado*, que se expondrá a detalle más adelante, la obra de veteranos de guerra de bandos enemigos. En este caso no vemos una relación de lazos sanguíneos, sino una relación de enemigos de guerra y de nación.

Si el objetivo es hacer una representación lo más fiel posible a la realidad me parece que el cine tiene mucha más ventaja sobre el teatro. En el cine vemos un realismo mejor simulado, utilizan bebés verdaderos. La ficción no corre ningún riesgo, si el bebé se pone a llorar cortan y hacen otra toma. En el teatro un bebé en escena pone en riesgo la ficción teatral, que está sujeta con pinzas; también el bebé puede correr riesgo. Los bebés necesitan cuidados y atención, que el público no sabe si los actores, concentrados en su tarea a la hora de la función, pueden brindar. En vez de seguir con la inercia teatral de crear una obra interpretada por actores profesionales para reproducirse una y otra vez lo más similar posible, Arias tuvo la osadía y la necesidad de apostar por algo más.

Desde el 2007 a la fecha la artista ha realizado 19 *performances*. De las cuales, nueve han sido protagonizadas enteramente por actores no profesionales (*Chácara paraíso*, *Niños portátiles*, *Mucamas*, *El arte de hacer dinero*, *The art of arriving*, *Atlas del comunismo*, *Campo minado*, *Audición para una manifestación* y *Futureland*). Ocho han sido protagonizados con un elenco de actores profesionales y actores no profesionales (*Streaptease*, *El amor es un francotirador*, *Familienbande*, *Mi vida después*, *El año en que nació*, *Melancolía y manifestaciones*, *That enemy within* y *What they want to hear*). Solo una escenificación ha sido protagonizada por puros actores profesionales (*Sueño con revolver*). Y por último está el performance *Formas de caminar con un libro en la mano*, que no incluye ningún tipo de actor, por lo tanto no hablaré de ella en esta sección.

La última obra realizada con un elenco de solo actores profesionales fue *Sueño con revolver* en el 2007, hace trece años. A partir de ahí la mayoría de las obras de la artista han tenido elencos de puros actores no profesionales. Aunque también tiene una basta producción de obras con elencos de actores profesionales y no profesionales.

Respecto a las obras con elencos mixtos, solo hay dos casos en que Arias incorpora actores profesionales que no hablan de su propia vida y actúan otro personaje. Una es *Melancolía y manifestaciones* donde incorpora a cinco actores profesionales, y la otra es *That enemy within* donde hay dos actores profesionales alemanes. En contraste, en *El amor es un francotirador*⁵³

⁵³ *El amor es un francotirador* tenía una dramaturgia previamente escrita por Arias, pero al incorporar a los actores en el montaje se incluyeron datos biográficos de estos. Cf. Pinta, “Escenas de un discurso...”, *op. cit.*

Familienbande, *Mi vida después* y *El año en que nací* hay elencos mixtos pero todos los actores profesionales, o no, hablan de sus propias vidas.

Aunque la artista ya había actuado en una de sus obras (*El amor es un francotirador*) y es sabido que tomó cursos de actuación en su juventud, al observar su prolífica carrera como directora es evidente de qué lado del escenario y de la cámara ha preferido permanecer. En su libro *Mi vida después y otros textos* Arias explica:

Melancolía y manifestaciones también es un desprendimiento de *Mi vida después*. Es la historia que faltaba: mi propia historia. Cada vez que me entrevistaban sobre *Mi vida después* me preguntaban: “y vos... sos hija de quién? ¿Cuál es tu historia?”. Y yo pensaba que en realidad me estaban preguntando: “¿Y vos? ¿Quién o qué te da derecho a hablar de este tema? ¿Cuál es tu pedegree? ... Después de años de hacer obras documentales sobre la vida de otros, de reescribir, preguntar y poner en cuestión experiencias ajenas, tuve la necesidad de probar el experimento conmigo misma, como quien decide tomar su propia medicina.⁵⁴

Me parece que este acto revela la equidad con la que la artista ve el arte. Ya habló de las historias de los demás pero, como en una democracia, sabe que ahora le toca hablar sobre ella. Además, al hacerlo intuye que su obra conectará con el público, porque por un lado está hablando de la fuerte marca que dejan las madres en nuestra infancia, y por el otro lado está hablando de una historia generacional y social.

Inicialmente este proyecto era un texto que escribió la artista sobre la visión que tenía de la depresión de su madre para ser leído en un encuentro de artistas y académicos en Viena. Se presentó como una conferencia performática donde Ulises Conti tocaba la guitarra mientras ella leía y cantaba. Más tarde, cuando decidió ponerlo en escena, se encontró con el problema de que su madre se rehusaba a aparecer en la obra. Arias venía de hacer *Mi vida después* y *El año en el que nací* donde había un ensamble de personas en escena que contaban su historia, mostraban fotos de sus padres, no existían actores haciendo papeles ficticios. El rechazo de su madre presentaba un desafío, ahora se encontraba sola. Decidió buscar a una actriz que hiciera el papel de la madre, escogió a Elvira Onetto; una actriz argentina, de aproximadamente sesenta y cinco años, físicamente similar a

⁵⁴ Arias, *Mi vida después...*, op. cit., p. 15.

Arias.⁵⁵ Sin embargo, poner a una una actriz profesional a interpretar a su madre, se alejaba completamente del tipo de teatro que quería hacer. La directora necesitaba a su propia madre para la obra, no una interpretación de la madre hecha por una actriz profesional. Arias decidió entonces entrevistar a su madre, grabar el audio y trabajar con Onetto haciendo un *playback*; al respecto comenta que “El procedimiento tenía algo de fantasmagórico: Elvira abría la boca y salía la voz de mi madre. La actriz se convertía en un médium que convocaba a mi madre para hacerla presente en el teatro.”⁵⁶

La voz de la madre se reproducía en bocinas y Onetto movía la boca como si fuera ella la que estuviese hablando. Este efecto daba una señal al público. La actriz mayor que está en el escenario no está hablando como la otra actriz, Lola Arias, sino que está haciendo el *playback* de una grabación. Se escucha a la madre hablar pero por alguna razón desconocida no está en escena. En su lugar hay otra mujer y el público sabe que no es la madre. Arias opta por trabajar con una actriz profesional para darle cuerpo a la madre, pero no le pide a la actriz que haga una interpretación realista; un *playback* está lejos del realismo, al contrario, es un artefacto evidente.

Además de la madre, en los relatos que Arias escribió aparecían diversos personajes: Un perro, un psicoanalista, un coro y un grupo de gimnasia. Arias quería encontrar gente que le diera cuerpo a estos relatos, hizo pruebas con múltiples actores, incluso con actrices más jóvenes y mayores para que la interpretaran a ella. Finalmente optó por ser ella misma la narradora y escogió a un grupo de actores mayores para reconstruir a las personas que estaban en estas relatos del texto. Arias comenta:

Los actores mayores fueron el descubrimiento más inesperado del proyecto. En general se va al teatro a ver a gente bella, joven. Por eso es tan inquietante lo que aportan en escena los viejos: esa lentitud, esa fragilidad, esa autenticidad en los cuerpos. La vejez no se puede actuar; por eso es tan irritante cuando los actores jóvenes hacen de viejos. La vejez es algo que atraviesa toda la obra.⁵⁷

⁵⁵ Alternativa teatral, “Elvira Onetto”, en *alternativateatral.com*. Consultado en <<http://www.alternativateatral.com/persona1064-elvira-onetto>>.

⁵⁶ Arias, *Mi vida después...*, op. cit., p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

La elección de un grupo de actores mayores no es una decisión *ad libitum*, ni por razones superfluas o de estética. Aunque *Melancolía y manifestaciones* es el relato que hace una hija sobre la historia de su madre en el transcurrir del tiempo, al hacer la obra de teatro, la madre de Arias ya era una persona mayor. Los adultos mayores que participaron en la obra, eran actores profesionales que no hablaban de su propia historia, sino que interpretaban “otros personajes”. Sin embargo, estos actores tienen una característica muy clara: la vida y el paso del tiempo está impreso en sus cuerpos; no necesitan hablar, simplemente al caminar en un escenario ya están contando su vida, no hay modo de esconder lo que son. Mientras que un actor joven puede actuar en teatro “realistamente” de viejo, un viejo nunca podrá actuar de forma realista de joven. En *Melancolía y manifestaciones* se habla sobre el pasar del tiempo y sobre la vejez, estos actores viejos aunque no hablaran sobre su vida sí contaban su historia con su cuerpo en el escenario.



58

⁵⁸ Fotografías del montaje *Melancolía y Manifestaciones*. En la primera se ve a Lola Arias y a Elvira Onetto en segundo plano. En la segunda se ve un capítulo de la obra llamado “El suicidio”, con Elvira Onetto en el centro del escenario y los actores de la tercera edad. Cf. Lola Arias, “Melancholy and demonstrations”, en *lolarias.com*. Consultado en <<https://lolarias.com/melancholy-and-demonstrations>>.

Creo que es importante recalcar que la atención de Arias no está puesta en si decide trabajar con actores profesionales o no profesionales; más bien está puesta en hablar de la realidad creando un teatro vivo; trabajar con actores no profesionales ha sido la consecuencia de esa búsqueda. En la entrevista que le hizo Elianna Kan, Arias dice sobre una *Mi vida después* “Yo quería personas con historias, más allá de que sean o no actores”.⁵⁹

2.3 ¿Cómo llega a esas personas?

Cada obra ha requerido de distintos métodos para hacer las “entrevistas” o “audiciones”. En el caso de *Mi vida después* la artista ya conocía a algunos de los actores y sus historias personales, pero aun así hizo alrededor de 40 entrevistas.⁶⁰ En Chile para encontrar a los participantes del taller del Festival de Santiago a Mil, que después se convertiría en la obra *El año en que nací*, Arias decidió hacer una invitación abierta. Escribió y distribuyó por la ciudad un aviso que decía: “Se buscan personas nacidas entre el 73 y el 89 para reconstruir la vida de sus padres durante la dictadura”.⁶¹ En el libro *Mi vida después y otros textos*, cuenta que acudieron a la entrevista muchísimas más personas de las que se imaginó dispuestas a contar la historia de su familia. Finalmente escogió a once participantes, entre ellos un músico y un futbolista.⁶²

El arte de hacer dinero (2013) es un proyecto muy interesante en términos de trabajo con actores no profesionales. Es una obra inspirada en *La ópera de los tres centavos* de Brecht, pero en vez de ser montada por actores que hacen de mendigos (que es lo que regularmente se hace) Arias decidió que la protagonizaran mendigos reales, músicos de la calle y prostitutas de la ciudad de Bremen. Para contactar a los mendigos Arias tuvo que recurrir al trabajador social Jonas Podor, quien se encargaba de ayudar a los vagabundos a encontrar casa, comida, tratamiento de metadona (medicina para las adicciones a los opioides), etc. Para encontrar a las sexoservidoras, acudió a una

⁵⁹ Cf. Elianna Kan, “Lola Arias”, en *Bomb*, n° 128, verano 2014, p. 58. Consultado en <<https://www.jstor.org/stable/24365866?seq=1>>. Traducción propia.

⁶⁰ TV Pública Argentina, *op. cit.*, min. 4:50.

⁶¹ Arias, *Mi vida después...*, *op. cit.*, p. 137.

⁶² Melissa Gutiérrez, “El año en que nací: la obra que investiga la vida de los padres durante la dictadura”, en *The Clinic*, 16 enero 2013. Consultado en <<https://www.theclinic.cl/2013/01/16/el-ano-en-que-naci-la-obra-que-investiga-la-vida-de-los-padres-durante-la-dictadura/>>.

ex trabajadora sexual y ahora trabajadora social llamada Bea. En la entrevista “Lola Arias by Elianna Kan” Arias dice:

Pudimos entrevistar a prostitutas de Alemania, Rumania, Hungría y Bulgaria. Fue difícil encontrar prostitutas que quisieran trabajar en el proyecto porque muchas de ellas no querían hacer pública su situación ¡Además, estaban haciendo mucho más dinero de lo que nosotros les podíamos pagar! Para encontrar a los músicos callejeros, fuimos al centro histórico de la ciudad y hablamos directamente con ellos. Con gusto fueron a las audiciones porque querían salir de la calle y tocar en un teatro. La dificultad con ellos fue entender porqué además de tocar música tenían que actuar.⁶³

El proceso para encontrar a los protagonistas de las obras es largo y complicado. Arias suele hacer un amplio trabajo de entrevistas y búsqueda de personas con la ayuda de especialistas. El sueldo es bueno y la experiencia vital de involucrarse en un proyecto así debe de ser muy enriquecedora también. Sin embargo, es muy complicado encontrar a personas dispuestas a acceder a actuar y contar su intimidad en un escenario.

Del 2014 al 2018 Arias realizó tres proyectos que giraron en torno a los veteranos de la Guerra de las Malvinas. Primero hizo *Veteranos* (2014), una videoinstalación; después la obra de teatro *Campo minado* (2016), y finalmente la película *Teatro de guerra* (2018). La Guerra de las Malvinas fue una lucha armada entre Argentina y el Reino Unido en las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur en 1982. Después de dos meses y medio de guerra, Argentina se rindió y Reino Unido recuperó los tres archipiélagos. Hay que aclarar que aunque estos archipiélagos fueron tomados por la fuerza y dominados por Reino Unido desde 1833, Argentina nunca lo aceptó y a la fecha los sigue reclamando como parte de su territorio.⁶⁴

Veteranos, la primera creación de la trilogía, es una instalación de video donde veteranos argentinos reconstruyen sus memorias de la guerra en los espacios donde hoy trabajan.⁶⁵ Este proyecto surgió cuando, en el 2014, Arias fue invitada a participar en una exhibición en Inglaterra llamada *After the War*. Más tarde, *Campo minado* fue el desarrollo a profundidad de *Veteranos*, pero en formato teatral, también incorporando a los veteranos ingleses. Y finalmente está *Teatro de*

⁶³ Kan, *op. cit.*

⁶⁴ EcuRed, “Guerra de las Malvinas”, *EcuRed*, 15 mayo, 2016. Consultado en <https://www.ecured.cu/index.php?title=Especial:Citar&page=Guerra_de_las_Malvinas&id=2649425>.

⁶⁵ Arias, “Biografía”, *op. cit.*

guerra, la película que fue pensada y realizada a la par de la obra pero que se estrenó dos años después. En una entrevista para un sitio de cine, Arias cuenta que en Inglaterra y Argentina audicionaron alrededor de setenta veteranos por país.⁶⁶ En la *master class* comenta:

Para *Campo minado* hubo una investigación que se llevó a cabo en la cual yo empecé a contactarme con asociaciones de veteranos, con personas que habían escrito libros sobre la guerra... y entrevistarlos. Y lo mismo en Inglaterra, o sea, son largos proyectos de investigación. No es que yo digo o pongo un aviso en el diario y digo, bueno estoy esperando a que vengan las historias a mí. Sino más bien, que tengo que hacer un trabajo muy grande de contactar instituciones, personas, investigar. Eso lleva muchísimo tiempo y por eso los proyectos tienen una extensión muy larga de investigación.⁶⁷

Para hacer la investigación, las entrevistas y la producción completa, Arias colaboró con dos mujeres argentinas: Sofía Medici y Luz Algranti.⁶⁸ Ellas se contactaron con las asociaciones de veteranos y académicos especializados en el tema.⁶⁹ Finalmente para protagonizar la obra y la película Arias escogió a tres ex veteranos argentinos: Marcelo Vallejo, ahora campeón de triatlón; Rubén Otero, que tiene una banda de tributo a los Beatles, y Gabriel Sagastume, abogado penalista. Y en el lado anglosajón a Lou Armour, profesor de niños con problemas; David Jackson, psicólogo, y Sukrim Rai, un nepalí *gurkha*⁷⁰ en la guerra, que ahora vive en Inglaterra.⁷¹

⁶⁶ Rolando Gallego, “Lola Arias: ‘Todo el mundo tiene una relación con la Guerra de Malvinas’”, en *Escribiendo Cine*, 3 septiembre 2018. Consultado en <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0015173-lola-arias-todo-el-mundo-tiene-una-relacion-con-la-guerra-de-malvinas/>>.

⁶⁷ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

⁶⁸ Medici es una productora que además trabaja como *performer*, directora, dramaturga y docente. Cf. Sofía Medici, “Biografía”, en *sofiamedici.com*. Consultado en <<https://www.sofiamedici.com/bio>>.

Algranti es investigadora artística, productora y curadora. Cf. Luz Algranti, “Perfil”, en *LinkedIn*. Consultado en <<https://www.linkedin.com/in/luz-algranti-8409035b/?originalSubdomain=ar>>.

⁶⁹ Matías Falco, “Lola Arias y un experimento social sobre la Guerra de las Malvinas: ‘pensaba que los ingleses habían sufrido menos’”, en *Infobae*, 12 septiembre 2018. Consultado en <<https://www.infobae.com/cultura/2018/09/12/lola-arias-y-un-experimento-social-sobre-la-guerra-de-malvinas-pensaba-que-los-ingleses-habian-sufrido-menos/>>.

⁷⁰ Los *gurkhas* son soldados de Nepal que desde hace siglos han sido reclutados como fuerza para el ejército inglés.

⁷¹ Gustavo Gavotti, “‘Campo minado’, la exitosa obra teatral interpretada por veteranos de Malvinas llega al online”, en *Infobae*, 31 marzo 2020. Consultado en <[“Campo minado”, la exitosa obra teatral interpretada por veteranos de Malvinas llega al online](#)>.



72

⁷² Foto de los 6 veteranos. Cf. Complejo teatral Buenos Aires, “foto”, en *Twitter*. Consultado en <<https://twitter.com/elSanMartinCTBA/status/1179775408797077505/photo/1>>.

3. El camino de la creación

3.1 ¿Qué foros o espacios decide utilizar para sus obras?

Arias ha sido creadora de numerosos performances, videos, exhibiciones en museos y, además, curadora de dos proyectos, *My Documents* (2012-2020) y *Ciudades paralelas* (2010-11). Saco a colación su trabajo curatorial porque en *Ciudades paralelas* existe un uso de espacios muy interesante propuesto por los curadores y desarrollada por los creadores. En el caso de sus propias intervenciones escénicas la mayoría han sido en espacios teatrales convencionales, con tres claras excepciones: *Chácara paraíso*, *Mucamas* y *Formas de caminar con un libro en la mano*.

En *Chácara paraíso* (2007), creada junto a Stefan Kaegi, la acción ocurría en el piso catorce de unas oficinas en renovación situadas en la Avenida Paulista, una de las vías más importantes de Sao Paulo. El público accedía en grupos a este espacio y hacía un recorrido encontrándose, a veces en privado y a veces con más personas, con policías y ex policías que reconstruían escenas de su vida.⁷³

Por otro lado, en *Formas de caminar con un libro en la mano* (2017) la artista plantea una dinámica mucho más personal para el público. Esta se presentó una sola vez en Buenos Aires y en ella se invitaba al público a leer un libro transitando espacios públicos. El recorrido empezaba en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, donde los interesados asistían y se les otorgaba un libro con distintas instrucciones y comentarios, invitando al lector a moverse, a habitar espacios públicos de distintas maneras cuestionándose sobre el acto mismo de leer y de lo que es leído.⁷⁴

Para *Ciudades paralelas* Kaegi y Arias convocaron a un grupo de artistas a intervenir espacios de uso cotidiano para convertirlos en escenarios teatrales temporales. Estos espacios iban de lo privado (una casa), a lo público y masivo (una estación de metro); desde lo conocido (centro comercial), hasta lo apartado (una fábrica), y se convirtieron en lugares donde el espectador, gracias al artista, observaba la realidad con otros ojos. El objetivo no era llevar el teatro a un espacio urbano para usar el espacio público como una escenografía de una construcción teatral

⁷³ Arias, “Biografía”, *op. cit.*

⁷⁴ Patricia Suarez, “Aprender a caminar con un libro en la mano otra vez”, en *Clarín*, 26 septiembre 2017. Consultado en <https://www.clarin.com/cultura/aprender-caminar-libro-mano-vez_0_B1pJMruob.html>.

preestablecida. La propuesta de los curadores para estas intervenciones en espacios alternos es más sutil: mostrar el teatro que existe en la vida cotidiana y en los espacios funcionales. No hubo actores, sino espacios con sus habitantes regulares o transeúntes aleatorios. El espacio mismo fungió como personaje principal y tema central. Los performances de *Ciudades paralelas* se reprodujeron en Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zurich, Singapore, Utrecht, Cork, Copenhagen y Calcuta, contextualizadas con la escena local.

Llegó el momento de hablar de las escenificaciones que configuraron *Ciudades paralelas*. Gerardo Nauman (director, dramaturgo, actor y cineasta argentino) creó el performance *Fábricas*. En esta, quince visitantes acudían a una fábrica para dar un recorrido que acercaba al público a los orquestados y casi surreales métodos de producción que existen en las fábricas, pero también a la vida privada y el modo de percibir las cosas de los trabajadores de estos lugares. El espacio variaba dependiendo de la ciudad donde se llevase a cabo la intervención escénica; se usaron fábricas de papas fritas, acero, automóviles y cera.

En el performance de Stefan Kaegi, *Mirador*, los protagonistas y guías del suceso teatral eran personas ciegas. En cada una de las ciudades un individuo ciego recibía a un grupo reducido de espectadores en el comedor o sala de su departamento para relatar momentos de su vida: recuerdos de antes de la ceguera, cómo servirse jugo sin derramarlo, la importancia de los olores, las irregularidades del suelo, su relación con la música, y cómo perciben a las otras personas y a la ciudad. En la segunda parte de la escenificación los protagonistas llevaban a sus asistentes a la azotea para ver la ciudad. Ahí, el público observa el atardecer de la la ciudad y comienza una conversación con el ciego donde le comparten lo que ven que les rodea. La tarea de observar la ciudad y explicarla a alguien que no ve, (los edificios, las luces, los colores) te obliga a ver lo cotidiano de otro modo.

Estación, del creador teatral argentino Mariano Pensotti, es el *performance* que sucedió en las estaciones de metro. En cada ciudad un escritor local iba al metro con una computadora portátil, escribía y su texto se proyectaba en grande en otra zona de la estación. Para los transeúntes no es perceptible el origen de los textos proyectados. El escritor escribe lo que ve y lo que imagina sobre los transeúntes que inconscientemente formaban parte de la obra al leer, al ser vistos y ficcionados.

Después está *Shopping*, la realización escénica en los centros comerciales, que fue creada por Ligna, un colectivo alemán de tres artistas con inclinación hacia la intervención pública: Ole Frahm, Michael Hüners y Torsten Michaelsen.⁷⁵ En esta pieza se le entregaban audífonos con un audio previamente grabado al público. Similar a *Formas de caminar con un libro en la mano*, que Arias llevaría a cabo unos años más tarde; en *Shopping* el público era guiado a hacer cosas y observar sus alrededores de otro modo. En este performance no existía ningún personaje real que relatara su vida, simplemente un narrador anónimo. El personaje principal es el espacio: lo bizarro que puede llegar a ser un centro comercial.

House fue creada por Dominic Huber, un director de teatro y diseñador de *sets* suizo.⁷⁶ Esta obra sucedía casi siempre de noche; al público se le otorgaba audífonos y acudía a un edificio habitacional donde la luz de las ventanas permitía ver seis departamentos distintos. En los audífonos, se escuchaba el relato de los habitantes de estos departamentos hablando de quiénes son y cómo es vivir en aquel lugar. Transitar por la calle y, a través de las ventanas, poder ver la vida privada de las personas siempre me ha parecido fascinante. Esta obra logra incorporar la arquitectura, las luces de las casas, y a las personas comunes y corrientes para crear una experiencia extraordinaria.

Por último, está *Court*, de Christian García, donde el público acude a una corte para escuchar a un coro recitar decisiones legales mezcladas con música renacentista.

⁷⁵ Radio Revolten, “Ligna”, en *radiovolten.net*. Consultado en <<https://radiorevolten.net/en/ligna/>>.

⁷⁶ Teatro Maxim Gorki, “Dominic Hubert”, en *gorki.de*. Consultado en <<https://www.gorki.de/index.php/en/company/dominic-huber>>.



77

⁷⁷ Fotografías del *performance House*. En la imagen de abajo se puede ver claramente a los *performers* en sus departamentos y el público en la calle. Me parece fascinante cómo esta artista incorpora la arquitectura y la vida privada en una obra de arte. Cf. Blendwerk, “House / ‘Prime Time’ (Ciudades paralelas)”, en *blendwerk.ch*. Consultado en <https://www.blendwerk.ch/house>.

Finalmente, *Mucamas* (2010-11), la obra que creó Arias, en la cadena de hoteles *Ibis*, dentro del marco de *Ciudades paralelas*. En esta intervención escénica se le entregaba una llave electrónica al público, que acude individualmente, para hacer el recorrido de cinco cuartos de hotel durante una hora, que es el tiempo que tardaría una camarista en hacer la limpieza en estas habitaciones. En cada cuarto había una instalación distinta que presenta la vida y las reflexiones de una camarista a través de fotos, objetos, proyecciones de video, textos y entrevistas de audio. Al final una de las camaristas alcanza al espectador, le da un pequeño recorrido de las partes traseras y escondidas del hotel, y platican libremente hasta que se despiden. Las cápsulas oficiales de este proyecto se encuentran en la página de la artista y muestran simultáneamente el mismo performance pero en cuatro ciudades distintas (es decir, la pantalla se divide en cuatro). Uno de los objetivos de hacer este proyecto en distintas ciudades, era poder observar vidas paralelas. Realidades que se desarrollan de manera muy similar, genérica y masivamente, y al mismo tiempo muy particular y personalmente.



78

⁷⁸ Cf. Lola Arias, “Maids”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/maids/>>.

Al hablar de la escenografía, el vestuario, la música, los videos y la iluminación de las obras de Arias es imposible no mencionar los nombres de muchos otros artistas. El teatro es un trabajo en equipo, y en el caso de los proyectos de esta artista, la colaboración ha sido un aspecto fundamental para el desarrollo de su arte. Varios artistas reaparecen una y otra vez en sus producciones; como Ulises Conti en la música, Dominic Huber en la escenografía y Miko Gaestel en el video, por mencionar algunos.

3.2 ¿Qué elementos escenográficos decide utilizar?

El uso de objetos documentales en el escenario está sumamente presente en las creaciones de Lola Arias, y ha sido fundamental para relatar historias. La ropa es uno de los elementos de manifestación documental que se repite en varias de sus obras. Por ejemplo, en *Mi vida después* la ropa es un recurso escenográfico y de narración protagónico. Los actores se visten y desvisten para contar las múltiples historias que construyen el pasado de sus padres. La obra comienza con una avalancha de ropa cayendo sobre Liza Casullo, una de las actrices; ella saca unos *jeans* del montón de ropa, se lo pone y avisa al público que ese pantalón le pertenecía a su madre en los setentas. Más adelante, Mariano Speratti, otro actor, se pone un mameluco que le queda un poco chico y anuncia que es el mameluco original que usaba su padre para correr carreras. La obra termina con un montículo de ropa a mitad del escenario.

El año en que nací (con escenografía de Rocío Hernández) también trata de la reconstrucción del pasado de los padres pero la ropa está menos presente como elemento escénico. Sin embargo, hay una escena donde la actriz Fernanda González es vestida con el peto de *jeans* de su madre, sus compañeros le ponen una camisa sin manga y ella cuenta lo siguiente:

Esta camisa es lo único que quedó de mi tío. Mi padre entró al Frente por él porque, él era el hermano mayor, siempre lo seguía en todo. En 1986 mi padre y mi tío asaltan la Imprenta Chilena. Cuando van saliendo, agentes de la Central Nacional de Informaciones disparan en la pierna de mi tío. Mi padre corta la manga de la camisa para hacerle una venda, pero mi tío le dice que lo deje ir solo a una casa de seguridad donde lo van a curar. Mi papá se pone la

camisa de su hermano para que lo persigan. Pero a mi lo que más me llama la atención de toda esta historia es que a la camisa justo le falta la manga izquierda.⁷⁹

Cuando González dice que su padre se unió al Frente, se refiere al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), una organización chilena de ideología comunista que buscaba derrocar la dictadura de Pinochet.⁸⁰ La camiseta se utiliza como material documental y en la última frase la actriz, con su interpretación, le da un significado simbólico a la prenda.

Así como es necesaria la iluminación en el teatro, en las escenificaciones de esta artista, lo son las cámaras de video y las proyecciones. Desde *Mi vida después*, la cámara de video y las proyecciones han sido instrumentos imprescindibles para el trabajo de la directora. Arias y sus actores traen a escena documentos: cartas, fotos, revistas y objetos en pequeña escala. La grabación y la proyección, *in situ*, de estos objetos permite al público apreciarlos en gran formato.

La cámara y la proyección no sólo se utilizan para la exposición de los objetos documentales, también fungen como herramientas para la creación poética. Los usos que la artista hace de esta tecnología son muy diversos en cada obra. Las escenografías con las que ha trabajado permiten crear modos distintos de proyección, lo que da a cada obra una estética y lenguaje propios.

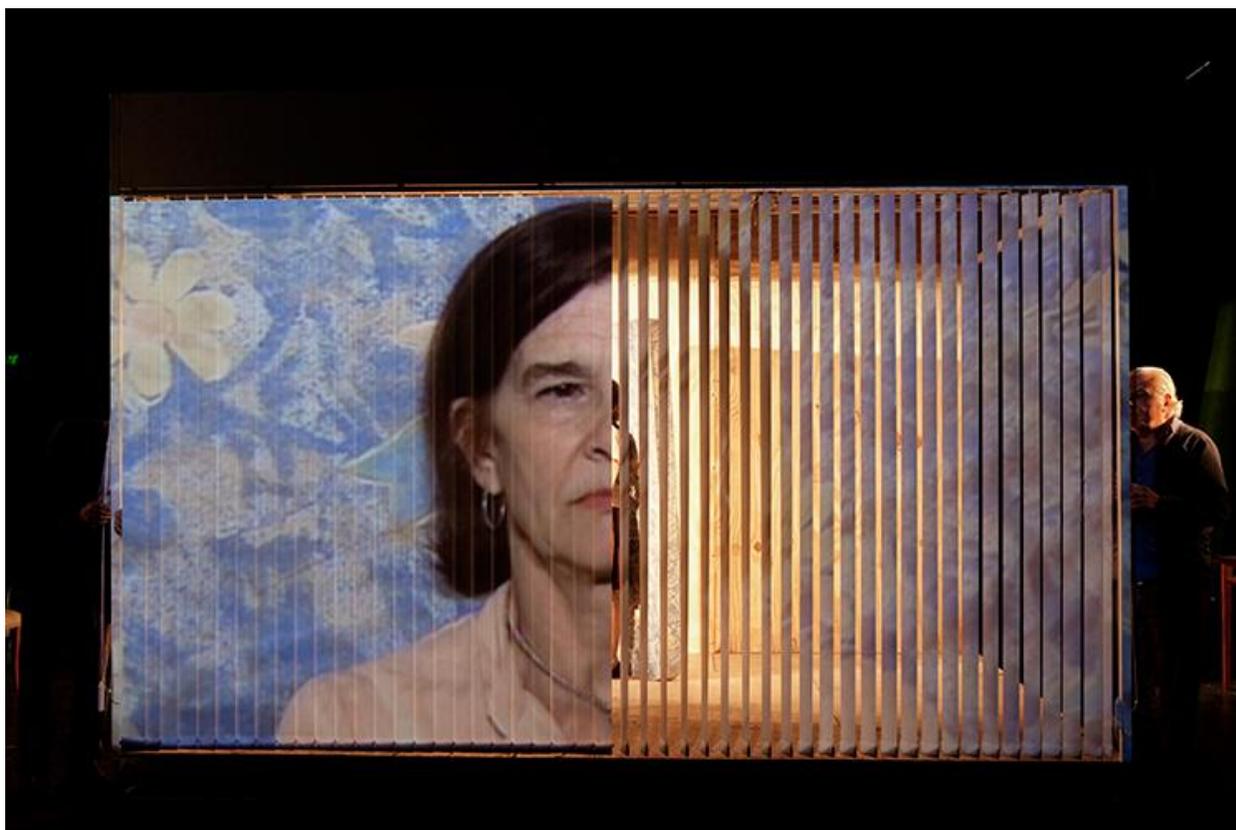
Mi vida después y *El año en que nací* tienen una temática similar y el modo de plantear la narrativa con la escenografía y los utensilios también lo es. El uso de la proyección es básico; en ambos casos los actores están en el escenario, a un lado hay una mesa con un trípode, la cámara, utensilios y artefactos como mapas, documentos, juguetes, etc; a partir de cierto momento baja una pantalla donde se proyectará lo grabado. A lo largo de estas dos obras los actores manipulan la cámara para crear distintas imágenes y experiencias: graban los documentos, dibujan encima de ellos e incluyen objetos como una barbie o un carrito miniatura.

En *Mi vida después* (con escenografía de Ariel Vacaro y video de Marcos Medici) uno de los actores toma la cámara para grabar el momento en el que sacan a una tortuga para que camine por el escenario y, dependiendo de si camina hacia el “sí” o el “no” pintados previamente con tiza en el suelo, responde a la pregunta de si en el futuro habrá una revolución en Argentina.

⁷⁹ Arias, *Mi vida después...*, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁰ Wikipedia, “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”, en *wikipedia.org*. Consultado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Patriótico_Manuel_Rodr%C3%ADguez>.

Además del juego con la cámara, hay interacción de los actores con la proyección para dar vida a distintos momentos narrativos. Por ejemplo en *Mi vida después* hay un momento donde proyectan la cara de la madre de Liza Capullo justo encima de ella mientras interpreta a su madre.⁸¹ Del 2007 a la fecha (excluyendo *Striptease* y *Sueño con revolver*) todas las realizaciones escénicas de Arias dentro del teatro han incluido proyecciones de video o foto. En *Melancolía y manifestaciones* el escenario es un cuarto con cortinas que cuando están cerradas funcionan como superficie para proyectar una de las filmaciones de un plano frontal en vivo de la cara de la actriz, Elvira Onetto, moviendo la boca para hacer el *playback* del audio de la madre de Arias.



82

El arte de hacer dinero, la obra de los mendigos y las prostitutas de Bremen, tiene una escenografía de dos paredes que se juntan en el medio del escenario. Las proyecciones sobre estas dos paredes dan la sensación de estar viendo un libro abierto de foto documental. Sólo que en el caso de la obra, esas fotografías de realidades crudas son expuestas con una persona en el centro del

⁸¹ Referencias de escenas de la obra de *Mi vida después*. Cf. Arias, “*Mi vida después...*”, *op. cit.*

⁸² Foto de la obra *Melancolía y manifestaciones*. Cf. Arias, “*Melancholy and demonstrations*”, *op. cit.*

escenario. Ante esta imagen resulta atinado el dicho de que hay personas que son como un “libro abierto”.



83

El planteamiento visual de la artista en sus obras de teatro ha evolucionado hasta llegar, en términos tecnológicos, a su nivel más avanzado en su última producción *Futureland*.

Dominic Huber es un director de teatro y arquitecto suizo que ha colaborado mucho con la artista. Formó parte del proyecto *Ciudades paralelas* con el performance *House* y realizó la escenografía de *Niños portátiles*, *Familienbande*, *El arte de hacer dinero*, *The art of arriving* y *What they want to hear*. También estuvo encargado de la arquitectura escénica de *Futureland*.

Futureland reconstruye en escena la llegada a Alemania de un grupo de adolescentes refugiados provenientes de Siria, Afganistán, Somalia, Guinea y Bangladesh que emigraron de niños sin su familia. Esta obra tiene un montaje escénico sumamente innovador: actores interactuando con avatares. Durante los ensayos y los talleres, los jóvenes jugaban un videojuego de Playstation llamado *Player unknown 's battlegrounds* o “*Pub G*”, cuya premisa es la supervivencia

⁸³ Lola Arias, “The Art of Making Money”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/the-art-of-making-money/>>.

del jugador que cae en una isla perdida y debe combatir para no ser exterminado.⁸⁴ Cuenta la artista que al ver a los adolescentes envueltos en el videojuego, se dio cuenta de que, para poder reconstruir sus historias de un modo donde ellos se reconozcan, necesitaba hablar el mismo lenguaje que ellos. Entonces nació la idea de hacer una simulación en el teatro, como la de un videojuego, para contar sus historias de asilo; además de la evidente metáfora de este juego con sus propias experiencias de vida.

En la obra, los adolescentes logran reconstruir su historia —el proceso de asilo, de interrogatorios y de asimilación, al llegar solos, de pequeños, a un país con una cultura completamente distinta a la suya— gracias a esta simulación 3D de la realidad. A su llegada a dicho país europeo, estos jóvenes se encontraron con tutores, trabajadores sociales y empleados de la burocracia; personajes que en escena aparecen como avatares que hablan en conjunto y con una voz computarizada.



85

⁸⁴ Wikipedia, “Player unknow’s”, en *wikipedia.org*. Consultado en https://en.wikipedia.org/wiki/PlayerUnknown%27s_Battlegrounds.

⁸⁵ Lola Arias, “Futureland”, en *lolaarias.com*. Consultado en <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/03/futureland-04-512x341.jpg>.

Los artistas que hicieron posible este mundo escénico son Mikko Gaestel, en el video, y Luis August Krawen, en la animación 3D y asistencia de video. Mikko Gaestel, alemán nacido en 1982, es un videoartista que ha participado en numerosos proyectos teatrales con grupos artísticos como Elmgreen & Dragset y Rimini Protokoll.⁸⁶ Luis August Krawen, alemán nacido en 1995, es actor, locutor de radio y creador de animación computarizada.⁸⁷ Para la escenografía, Dominic Huber creó una especie de cuarto/caja con cortinas para que a través de diversos proyectores y cámaras los jóvenes habitaran este universo 3D.⁸⁸

3.3 ¿Cómo trabaja con actores no profesionales?

La diversidad de personas con las que Arias ha trabajado es bastante amplia, tanto en edad como en procedencia, estatus económico, raza y profesión. Aunque su teatro se mantiene en la línea del teatro de lo real, cada proceso ha requerido diferentes metodologías debido a las diferencias entre los participantes. No existe una receta o un camino que la artista sigue y repite en cada proceso creativo. Para Arias los procesos creativos son igual, o más importantes, que el resultado final que se muestra al público. Y aun cuando la obra está ya en temporada, hay modificaciones y un trabajo permanente con los actores.

La directora trabaja a partir de las características particulares de los individuos; sus actores están ahí por quien son, no tienen que pretender nada. No obstante, estas personas sí tienen que hacer algo que no acostumbraban: ser intérpretes. Trabajar con actores no profesionales conlleva un reto artístico y práctico. En la *master class* vía Zoom Arias dice:

Quando son no actores eso significa que la persona tiene que estar dispuesta a hacer un cambio radical en su vida. Pasar de ir todos los días a trabajar... no sé... a la imprenta, como Rubén, uno de los veteranos, a estar todos los días metido en un ensayo. Esos cambios radicales de vida hay que hacerlos posibles, por eso se ensaya en horarios, a veces, absurdos,

⁸⁶ Muenchner-kammerspiele, “Mikko Gaestel”, en *muenchner-kammerspiele.de*. Consultado en <<https://www.muenchner-kammerspiele.de/en/profile/mikko-gaestel>>.

⁸⁷ Schauspiel Frankfurt, “Luis August Krawen”, en *schauspielfrankfurt.de*. Consultado en <<https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&u=https://www.schauspielfrankfurt.de/menschen/hinter-der-buehne/video/luis-august-krawen/&prev=search>>.

⁸⁸ Patrick Wildermann, “El juego de supervivencia”, en *Der Tagesspiegel*, 19 octubre 2019. Consultado en <<https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&tl=es&u=https%3A%2F%2Fwww.tagesspiegel.de%2Fkultur%2Fmaxim-gorki-theater-das-ueberlebensspiel%2F25134322.html&prev=search>>.

a la noche, o en la mañana, o cuando cada uno puede. Hay que lograr que esas personas puedan comprometerse.⁸⁹

Evidentemente estos actores no profesionales tienen una vida, un trabajo, estudios, una familia, y una obra de teatro implica mucho tiempo y dedicación. Por un lado están los ensayos, que en el caso de esta artista son procesos largos que duran meses e incluso años, y por otro lado están las temporadas de presentación de la obra y las giras alrededor del mundo. Por ejemplo *Campo minado*, que a lo largo de más de tres años, tuvo numerosas temporadas y se presentó en 36 ciudades y numerosos festivales internacionales.⁹⁰

En la entrevista sobre su trabajo con los veteranos de guerra, “Not another play about war”, Arias dice que uno de los aspectos más interesantes de trabajar con actores no profesionales es presenciar el acercamiento al arte de personas que son completamente ajenas a él. Observar cómo poco a poco el arte los modifica o ellos modifican al arte, incluso cuando estas personas no sienten ninguna afinidad por éste:

Siempre es muy interesante ver cómo alguien se convierte en actor. Se vuelven conscientes de lo que muestran y de lo que otras personas ven en ellos. Viven una especie de despliegue, en donde se pueden observar desde afuera. Creo que es un proceso muy interesante cuando convierten lo que vivieron en texto. Comienzan a ver sus vidas como las vidas de los demás, se dan cuenta de lo que vemos cuando los vemos, toman cierta distancia de su propia narración y biografía. Personalmente, estoy muy interesada en este proceso por encima de la ficción. Me interesa lo que sucede cuando personas extranjeras del mundo artístico se ponen en contacto con él. Algunos de ellos no tienen interés en el arte, pero puedes ver cómo el arte hace grandes cosas con ellos y cómo hacen grandes cosas con el arte.⁹¹

Como público resulta muy cautivador ver a alguien que no se dedica profesionalmente a la actuación relatar su vida con distancia, como si fuera un cuento, y convertir sus experiencias en arte. Existe la tendencia a creer que los artistas, por el simple hecho de dedicarse profesionalmente

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Cf. Alejandro Cruz, “Streaming: Campo minado y otras propuestas para conmemorar el 2 de abril”, en *La Nación*, 1 abril 2020. Consultado en <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/campo-minado-lola-arias-otros-4-recomendados-nid2349581>>.

⁹¹ Traducción de un fragmento de entrevista hecha a Lola Arias por una revista británica. Cf. Sofía Mercader, “Not another interview about war”, en *Latino life*, mayo 2016. Consultado en <<https://www.latinolife.co.uk/articles/not-another-play-about-war>>.

al arte, son personas que poseen mayor imaginación y sensibilidad que el resto. Han existido y existen muchos artistas con una maestría y brillantez inigualable; pero también creo que el mundo de los artistas es una esfera, y fuera de ella es que está el resto del mundo plagado de personas con historias, con sensibilidad y con imaginación. La tierra está llena de artistas exquisitos en potencia y Lola Arias lo hace evidente en su trabajo; en la *master class* vía Zoom comenta lo siguiente:

Yo trabajo con las personas (de otras disciplinas) como trabajo con los actores. Los veteranos de Malvinas son los mejores actores que yo ví en mi vida. En el sentido de que, yo después de cada función les puedo decir: la pausa que hiciste después de la frase tal, por favor que tenga cinco segundos más, y cuando te levantes mirá un poco más arriba. Como que son muy detallistas y entienden lo que hacen como un arte... Ellos son performers que se convierten realmente en protagonistas y en actores. Y pueden estar ahí y son dueños de lo que hacen y lo que dicen.⁹²

La mayoría de los proyectos de la directora tienen como actores a personas que han vivido situaciones traumáticas como la guerra, la vida después de una dictadura y el exilio; también personas que viven al margen, que son rechazados y menospreciados por la sociedad. Estos individuos son los protagonistas y por alguna razón, como bien dice la artista; el espectador se puede percatar de lo magníficos que son en el escenario contando sus historias. Claro, gran parte del resultado se debe a la orquestadora que está detrás y al grupo de trabajo.

El arte de hacer dinero (2013) es, desde mi punto de vista, uno de los proyectos más interesantes y complejos en términos de trabajo con actores no profesionales. Una vez seleccionado el ensamble de participantes (tres mendigos, una prostituta, tres músicos callejeros de Bulgaria que apenas hablaban alemán y dos actores profesionales) el proceso de creación y ensayos para llegar al producto final tomó un año. La creación de esta obra fue un experimento social: personas estigmatizadas y menospreciadas por la sociedad pasaron de estar en la calle a arriba de un escenario de teatro, financiadas por el gobierno, recibiendo ovaciones de un público.

⁹² Centro Dramático Nacional, *op. cit.*



93

Pondré este asunto en perspectiva. Desde los orígenes de la civilización la sociedad ha creado categorías de personas para la practicidad del encuentro social en la cotidianidad. Normalmente aplicamos estas categorías sin ser conscientes de ellas. Cuando se presenta ante nosotros un extraño con una característica que lo hace diferente al resto de las personas “normales” se convierte en un ser no deseable. Generalmente es menospreciado y, como dice Goffman en *Estigma: La identidad deteriorada*, es incluso reducido a la calidad de un infeccioso.⁹⁴ Pocas personas somos ajenas a estas conductas diarias de discriminación. Por ejemplo, si un vagabundo, como los protagonistas de esta obra, intenta entablar contacto con transeúntes en la calle, estos se sienten vulnerados y le dan dinero por incomodidad, para que se aleje, para no olerlo. En esta obra el público pagaba dinero para lo opuesto, para encontrarse y escuchar, durante un tiempo prolongado, a vagabundos y sexoservidoras. El encuentro entre personas estigmatizadas y personas “normales” es complicado y muy incómodo para ambas partes. Los estigmatizados se saben juzgados, esto les genera ansiedad y les hace tomar distintas actitudes; se pueden poner a la defensiva o retraerse con sentimientos de víctima y humillación. Sólo hay que recordar nuestras experiencias de contacto con los vagabundos en la calle para entender perfectamente de lo que estoy hablando, incluso cruzar miradas puede ser profundamente incómodo. Ahora hay que imaginar el

⁹³ Fotos de la obra *El arte de hacer dinero*. Cf. Arias, “The art of...”, *op. cit.*

⁹⁴ Erving Goffmann, *Estigma: La identidad deteriorada*, (trad. Leonor Guinsberg), Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006, p. 12.

desafío que representó para Arias este proyecto, ya que todo su equipo de creación pertenecía a la categoría de personas “normales”.

Además de la difícil comunicación por la diferencia de idiomas, se tuvieron que resolver problemáticas, desde el primer día de ensayos, completamente nuevas para la artista; por ejemplo, el olor de los mendigos que imposibilitaba el trabajo. En una entrevista hecha por Elianna Kan, la artista relata cómo el equipo de trabajo se vio en la necesidad de crear un sistema para poder trabajar todos juntos. Los mendigos se podían, y debían, bañar antes del ensayo, mientras que el departamento de vestuario lavaba su “vestuario” (que eran sus verdaderas ropas de la calle). Todos comían juntos en el teatro antes del ensayo. Cuenta Arias que los mendigos estaban verdaderamente contentos de poderse bañar con agua caliente, tener ropa limpia y comida sin ningún costo. Para asegurarse de que regresaran al ensayo del día siguiente, el equipo les pagaba en efectivo después de cada día de trabajo.⁹⁵

La artista argentina escogió como protagonistas a estas personas que incomodan a la sociedad y a “sus reglas”, y el público, personas que tienen acceso al arte, pagaba un boleto pero no para quitarse la incomodidad, sino para todo lo opuesto. Las personas estigmatizadas no se iban a alejar, sino que iban a confrontar contando sus historias de vida al margen de lo “normal”. El problema de los estigmas es que por un atributo, que encontramos indeseable en un individuo, anulamos el resto de sus atributos. Con esta obra Arias se encargó de mostrar el resto de cualidades e historias que poseen estos seres humanos.

Me parece que lo que logra la argentina con este proyecto es algo inusual en el arte. Una cosa es hacer un documental sobre mendigos o prostitutas, donde una producción se acerca a estas complejas realidades para después editar y proyectar la película en espacios completamente ajenos, con un público en su zona de confort. En *El arte de hacer dinero* el trabajo es a la inversa; esa compleja realidad no es proyectada, ni presentada como una situación que sucede en otro tiempo y espacio, como en el cine documental, sino que es llevada al encuentro palpitante con el auditorio.

Este hecho compromete y responsabiliza mucho a los asistentes. Supongamos que uno de los espectadores ve la obra, escucha al mendigo y a la prostituta contar su historia de vida y se conmueve. Unos días más tarde ese sujeto se encuentra al mismo mendigo que vio en el teatro pero

⁹⁵ Kan, *op. cit.* pp. 1-8.

ahora en su situación de calle —porque una vez terminadas las funciones los actores regresaban a sus cotidianidades—, o esa misma persona decide ir a un burdel para tener sexo con una prostituta que le recuerda a la sexoservidora que vio en la obra de teatro. No se puede saber cómo reaccionaría esta persona, pero lo que sí se puede saber es que ahora ni el mendigo ni la prostituta pasarían desapercibidos, porque aquella persona del público habrá compartido previamente un momento de comunión con aquellos humanos estigmatizados. Ahora bien, retomando a Goffman :

El normal y el estigmatizado no son personas, sino, más bien perspectivas. Estas se generan en situaciones sociales, durante contactos mixtos, en virtud de normas no verificadas que probablemente juegan en el encuentro. Los atributos duraderos de un individuo en particular pueden convertirlo en un estereotipo; tendrá que representar el papel del estigmatizado en casi todas las situaciones sociales que le toque vivir.⁹⁶

Sin haber visto la obra es difícil hablar sobre los efectos de este proyecto. ¿Logró la artista cambiar la perspectivas del público gracias a su ficción? ¿Los individuos estigmatizados pudieron realmente interpretar otro papel? ¿Puede la realidad de un par de horas, lo que dura la ficción, cambiar el cómo estas personas serán percibidas? Por ahora no puedo responder estas preguntas, pero lo que rescato de esta experiencia, sin duda alguna, es la valentía de la artista al generar un arte que se enfrenta cara a cara con las problemáticas ignoradas por nuestra sociedad.

3.4 ¿Cómo es la convivencia entre estas personas?

Los desafíos laborales y de convivencia a los que se enfrentan los *performers* de las obras de Arias no son menores. La artista tiene que formar un equipo y crear un ambiente de trabajo propicio para que personas tan ajenas a la actuación se puedan subir a un escenario a contar su historia. Tanto la creación de la obra, al indagar en el pasado, como el proceso de temporadas es un trabajo exigente. En la *master class* vía Zoom Arias dice:

Muchas veces, yo en mis proyectos trabajé y colaboré con profesionales como psicólogos o terapeutas que fueron también apoyo en los equipos. Por ejemplo, en *Futureland* teníamos una terapeuta que estaba en los ensayos con los chicos, para hablar, para ver cómo estaba

⁹⁶ Goffman, *op. cit.*, p. 160.

cada uno, para acompañarlos en el proceso. También es muy importante hablar de eso, de que hay mucha gente además de mí haciendo esos proyectos.⁹⁷

Futureland se estrenó el 18 de octubre de 2019 en el teatro Maxim Gorki, uno de los teatros más importantes de Berlín. Como mencioné previamente, es una obra protagonizada por adolescentes (de entre 14 y 18 años) que emigraron solos de Africa y medio oriente hasta Alemania. Por la novedad de la obra no existe todavía mucha bibliografía al respecto. Sin embargo, gracias a la *master class* que impartió la artista el 12 de mayo de 2020, pude escucharla hablar de su propia obra. Uno de los aspectos más remarcables es el trabajo que Arias logró con los adolescentes migrantes. Estos jóvenes han vivido, y viven, una situación de vida extremadamente complicada; además de ser migrantes se encuentran en la adolescencia, esa edad engorrosa de transición entre la niñez y la adultez. Por ejemplo, esta obra no se hubiera podido llevar a cabo sin la ayuda de un terapeuta que apoyara a los jóvenes.⁹⁸

Podría pensarse que no existe forma alguna en que un grupo de hombres enemigos de guerra puedan convivir en un mismo espacio; pero *Campo minado* y *Teatro de guerra* demuestran lo contrario, no solo pueden convivir en un espacio, sino que además pueden trabajar juntos y crear un ensamble para mostrar su experiencia de vida a un público que nunca ha vivido nada ni remotamente similar. Que logren hacer esto no significa que no hayan existido, y existan a la fecha, riñas e ideas incompatibles. Hace 40 años no existía un término para nombrar las profundas afecciones que dejaba la guerra en el ser humano. El trastorno de estrés postraumático, también llamado por sus siglas TEPT, y los estragos que viven los ex veteranos de guerra por el resto de sus vidas se han estudiado y tratado desde los años ochenta, hace relativamente poco.

Las memorias y los pensamientos angustiantes son normales después de una experiencia traumática; clínicamente se diagnostica TEPT cuando estos recuerdos persisten en el tiempo creando respuestas psicológicas. Esta condición ha existido desde tiempos antiguos; en la Guerra Civil de Estados Unidos se le llamaba "corazón de soldado", en la Primera Guerra Mundial "shock de concha" y en la Segunda Guerra Mundial "neurosis de guerra". En Estados Unidos —un país sumamente aficionado a la guerra— la tasa de suicidios en veteranos se estima en hasta 8,000 por

⁹⁷ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

⁹⁸ *Idem.* Cf. Arias, "Futureland", *op. cit.*

año.⁹⁹ Poco importa el nuevo nombre clínico que lleva este problema, pero gracias a estos estudios alrededor del TEPT podemos generar conciencia.

Al unir a excombatientes de bandos enemigos para contar su experiencia en la guerra, Lola Arias volvió a utilizar el teatro como un espacio de experimentación social arriesgado. En la entrevista “Desde los ojos del otro: Lola Arias y el teatro como transformación” admite que no tenía la menor idea de cómo iba a resultar este experimento, y que tanto para los protagonistas, como para ella, embarcarse en este proyecto fue un completo salto al vacío.¹⁰⁰

Probablemente la incertidumbre que tenía la artista sobre cómo se desarrollaría el encuentro entre los veteranos fue la que la llevó grabarlo para después hacer el filme. En la película documental *Teatro de guerra* no se muestra la obra de teatro, sino el proceso de *castings*, el encuentro entre los dos bandos, su convivencia y el camino para recrear juntos sus relatos de la guerra. En la *master class* vía Zoom la directora cuenta que “en este proyecto fue muy importante generar ese espacio de unión, cuando además, los argentinos no hablaban inglés, los ingleses no hablaban español y el juntarlos y hacerlos trabajar juntos fue todo un esfuerzo de todo un equipo de artistas ... en crear esa especie de espacio neutral donde ellos pudieran encontrarse.”¹⁰¹

Gracias a la película documental uno puede presenciar el momento justo donde los veteranos argentinos e ingleses seleccionados se presentan, algo que en el teatro resultaría imposible de captar. En la primera parte de la película, se muestra una serie de escenas donde los personajes se conocen entre sí e intentan entablar una conversación cordial con el enemigo, bastante básica a causa de la diferencia de lenguaje, pero no por eso menos intrigante. A la mitad del film, en las escenas del bar, se muestra otro momento de la difícil convivencia entre los veteranos. Hay una

⁹⁹ Bradley Haveman-Gould, “Post-traumatic stress disorder in veterans”, en *Journal of the American Academy of Physician Assistants*, vol. 31, n° 11, noviembre 2018, pp. 21-24. Consultado en <https://journals.lww.com/jaapa/fulltext/2018/11000/post_traumatic_stress_disorder_in_veterans_2.aspx>.

Cf. Veterans affair Canada, “Post-traumatic stress disorder (PTSD) and war-related stress”, en *veterans.gc.ca*. Consultado en <<https://www.veterans.gc.ca/eng/health-support/mental-health-and-wellness/understanding-mental-health/ptsd-warstres>>.

¹⁰⁰ Cecilia Sosa, “Desde los ojos del otro: Lola Arias y el teatro como transformación. Entrevista a Lola Arias”, en *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n°. 356, enero-junio 2019, pp.120-124. Consultado en <https://www.academia.edu/39862221/Desde_los_ojos_del_Otro_Lola_Arias_y_el_teatro_como_transformaci%C3%B3n_Una_entrevista_con_Lola_Arias_Primer_Acto_Madrid_2019_>.

¹⁰¹ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

secuencia que se desarrolla entre copas y revela las tensiones entre los participantes.¹⁰² Primero los ingleses toman una cerveza y confiesan que están hartos del proyecto, de actuar y seguir instrucciones como si fueran actores profesionales. También confiesan que sienten que el proyecto es desde el punto de vista argentino, y sienten como si años después ellos estuvieran apoyando el lado argentino de esta guerra.



103

En seguida, en otro lado del bar, los argentinos sentados en su propia mesa, tienen la siguiente conversación:

—Che... cómo se enojan estos ingleses, cada dos por tres. Siempre tienen un pegue, siempre alguna una cosita, algo, siempre meten un quilombo ahí en medio—comenta Ruben Otero.

—Sos picante— responde Marcelo Vallejo.

—No sé, qué sé yo, son así, ¿viste? Son así. Debe ser su cultura. Pero vos enseguida tuviste algo como buena onda con Lou. Que eso me llamó la atención. Me parece a mí. No sé si vos lo sentiste así— cuestiona el primero.

—Sí, seguro. No sé. Es como que noté que tenía un sufrimiento, qué se yo... cosas— concluye Vallejo.

¹⁰² Lola Arias, *Teatro de guerra*, (prod. Gema Juárez Allen y Alejandra Grinschpun; dir.foto. Manuel Abramovich; elenco: Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo), Rusia, Incaa film institute, 2018, min. 16:24.

¹⁰³ Lola Arias, “Foto veteranos”, en *lolaarias.com*. Consultado en <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/veteranos-planos-4k_Reduce-Noise-v4.VET-4K-A-COLOR-30_11_201736_55926-512x288.jpg>.

Tanto en el momento de confesión de los ingleses como en éste, se pueden entrever las complicaciones emocionales que vivieron los veteranos en el proyecto. Sin embargo, es muy significativo cómo se desarrolla esta situación de copas. Justo al terminar la toma recién citada hay un corte a una toma abierta del bar unas horas después. Se muestra a todos los veteranos enfiestados, con tragos de más, conviviendo entre todos, conversando, riendo y algunos bailando casi hasta desnudarse. Es claro que su disputa no resultó insuperable pues, a fin de cuentas, los seis ex combatientes seleccionados por la directora, se han mantenido en el proyecto por más de tres años.

Por su estructura cronológica, el documental permite ver el desarrollo de la relación entre los protagonistas hasta llegar a un momento resolutivo. Hacia el final de la película los ex combatientes aparecen separados pero cada quien en compañía de un actor joven, de la edad que ellos tenían cuando fueron a la guerra. Se ve a cada veterano relatando detalladamente a los jóvenes sus vivencias de guerra, mientras todos se caracterizan maquillándose y vistiéndose de soldados.

La secuencia de escenas que cierra la película muestra el objetivo de este largo encuentro: contar la guerra entre todos. En medio del campo aparecen los jóvenes, caracterizados como los veteranos que les toca interpretar (con ropa militar, heridas y suciedad), sentados como espectadores viendo la representación de los veteranos (también caracterizados de guerra) que están frente a ellos actuando una escena realista de un momento de la guerra. En un momento dado de la representación los ex combatientes detienen su movimiento y, uno a uno, los jóvenes actores van tomando el lugar que les toca representar. A la inversa, los veteranos toman el lugar de espectadores. Esta rotación de personajes podría remitir a la propuesta del sistema comodín de Boal.



104

Para Boal el teatro es un instrumento de dominación y su teoría propone la destrucción en este arte de obstáculos que asumimos como normas teatrales pero que en realidad han sido creados por la clase dominante. Boal rompe la barrera entre público y actores, todos actúan. Con el sistema comodín se hace la desvinculación actor-personaje. No deben existir personajes “protagonistas” y “coro” —personajes secundarios—, todos los actores deben intercambiar los personajes. Los grandes personajes no son del actor privilegiado sino de todos, tienen una significación social. Boal decía, con toda la razón, que al igual que en el teatro, todos vamos por la vida representando el papel de “nuestra identidad”; como podría ser el papel del veterano de guerra que mató gente, el del pobre, del vagabundo, o del rico. La rotación de personajes da la sensación de que es una historia contada por múltiples voces y, por lo tanto, es una historia que pertenece a todos.¹⁰⁵

En el intercambio de personajes en la película, al modo sistema comodín, las cosas cobran una dimensión de responsabilidad social y empatía inesperada: Todos somos ese personaje que fue a la guerra, todos somos esos veteranos.

¹⁰⁴ *Still* de actores jóvenes viendo a los ex veteranos interpretando una escena de lucha. Cf. Lola Arias, “Foto veteranos”, en lolaarias.com. Consultado en https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/veteranos-planos-4k_VET-4K-A-COLOR-30_11_201774_101721-512x288.jpg.

¹⁰⁵ Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, (trad. Gabriela Schmilchuk), Ciudad de México, Editorial Nueva Imagen, 1989, pp. 61-97. Consultado en <https://arditiesp.files.wordpress.com/2015/04/boal-augusto-teatro-del-oprimido.pdf>.

La última escena es un plano estático de varios minutos, en él aparecen los seis veteranos (Lou Armour, Rubén Otero, Sukrim Rai, Marcelo Vallejo, David Jackson y Gabriel Sagastume) sentados, viendo la recreación de su vivencia en la guerra. Se escuchan los sonidos del campo y las voces violentas de los actores jóvenes que gritan al representar la escena de combate. En ese preciso momento, se percibe una especie de liberación; estos hombres no son los veteranos de guerra, son el público de una historia. Sin embargo, reina una crudeza y solemnidad en el aire; la historia que se está contando es dolorosa. El siguiente fragmento es una palpitante anécdota sobre uno de los veteranos que cuenta Arias en una entrevista hecha por Cecilia Sosa:

El diario de Marcelo cuenta: “estoy en el ensayo escuchando las voces de los ingleses reconstruyendo la entrega de armas al final de la guerra: weapons and helmets, weapons and helmets. Vuelve a mí el desamparo total que sentí en ese momento”. Marcelo recuperó ese recuerdo gracias al encuentro que genera la obra. Abrió zonas de experiencia que estaban borradas. Esa comunidad que se va gestando en los protagonistas cambia la forma en la que cada uno recuerda lo que vivió. Ahora ve a través de los ojos del otro, del enemigo.. “Ahora ya no sé cómo contar la guerra”, decía Marcelo después de estrenar. En algún sentido, la obra lo dejó sin relato, como si hubiera perdido esa perspectiva única y los relatos de los demás también fueran parte de él.¹⁰⁶

El cambio de perspectivas que vivió Vallejo a lo largo de la obra muestra la complicada pero enriquecedora convivencia entre personas aparentemente rivales, como los veteranos ingleses y los argentinos. Gracias a los diarios que llevaron, los excombatientes se percataron de cómo su versión de la guerra y del enemigo fue cambiando. La convivencia entre estas personas generó nuevos puntos de vista. En la entrevista hecha por Cecilia Sosa, Arias menciona que la diferencia más radical que los sigue apartando a la fecha es que, tanto los argentinos como los ingleses, siguen creyendo que las islas le pertenecen a su respectiva nación.

El público podría pensar que la obra trata sobre la reconciliación, pero para Arias *Campo de guerra* es más bien una obra que trata sobre cómo convivir con el conflicto y cómo crear algo a partir del desacuerdo.¹⁰⁷ El objetivo artístico era encontrar una nueva narración de la guerra; una donde los veteranos no fueran héroes, ni vencedores, sino personas que, por decisiones de poder y

¹⁰⁶ Sosa, “Desde los ojos del otro...”, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁷ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

política ajenas a ellos, han quedado trastocadas por el resto de su vida. Y sobre todo una narración de la guerra común donde los dos lados combatientes cuentan juntos la historia.¹⁰⁸ En la obra se puede entrever esta situación. No se ve dos bandos peleándose, ni tampoco un círculo de amigos contando una historia; sino a un grupo de individuos sumamente diferentes entre sí, algunos con la misma nacionalidad, pero todos compartiendo haber vivido la guerra.

3.5 ¿Qué tipo de representación busca de los actores?

Para responder esta pregunta revisaré ciertas obras que ejemplifican muy bien los distintos modos de acercamiento al acto escénico que Arias ha propuesto a sus actores a través de los años. *Mi vida después* es una gran guía de análisis porque desencadenó y gestó el tipo de teatro documental que la artista ha ido creando y refinando a lo largo de su carrera.

Como ya mencioné en varias ocasiones, esta obra trae a escena las memorias de la infancia de los actores durante la dictadura argentina, quienes cuestionan a sus padres y buscan documentación para indagar sobre la dictadura y después subirse a escena a contar sus historias. Son seis individuos, así que la obra tiene seis historias y seis puntos de vista sobre la dictadura. Estas historias se presentan en distintos modos narrativos y estilísticos; podría pensarse que no corresponden a la misma obra; pero lo que permite este modo de ficcionar tan libre y con tantas variantes narrativas es el acercamiento a la ficción que propone la directora.

Al leer *Mi vida después* uno puede identificar acciones para los actores cómo: “Liza toca la guitarra eléctrica”, “Liza habla como una conductora de televisión”, “Vanina filma las fotos de Liza que se proyectan en la pantalla”, “Carla se pone una chaqueta militar, Mariano el mameluco de su padre”, “Mientras Liza recita un guión, el resto de los actores manipulan la cámara, la luz y actúan las escenas”, “Todos hacen gesto de Alfonsín”, “Pablo toca la batería. Vanina grita en un megáfono, Blas y Mariano visten una fila de sillas. Carla y Moreno corren por el escenario resbalando entre las ropas.”¹⁰⁹

Todas estas acciones muestran una libertad sobre la diversidad de modos performáticos. Se puede ver cómo los protagonistas relatan su propia historia en primera persona, cuentan fragmentos

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Arias, *Mi vida después...*, *op. cit.*

de la historia de sus padres desde su punto de vista, actúan a ser sus padres relatando su vida, actúan a ser otros personajes (como Alfonsino), tocan instrumentos, pintan el escenario, gritan, corren, manipulan los objetos y cantan.

En el escrito de Pamela Brownell, “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después de Lola Arias*” de 2009, la investigadora clasifica de un modo muy interesante los niveles performáticos que existen en esta obra: El testimonio (cuando el individuo habla de lo que vivió desde primera persona). El *remake* (cuando los hijos actúan a ser sus padres y cuentan su historia en primera persona) y la acción (todas esas construcciones que entrelazan, acompañan y suplementan al testimonio y al *remake*).¹¹⁰

A esta clasificación yo agregaría la representación, esos momentos donde actúan ser alguien más; puede ser un *remake* del pasado de otro compañero, pero al no actuar a sus padres, me parece que entra en otra categoría. Un ejemplo de representación es cuando Liza cuenta la historia de sus padres, pero Blas y Carla son los que actúan esta historia (tienen diálogo, se besan, etc...). Estos desdoblamientos y múltiples niveles performáticos son una tarea compleja para el actor.

El elenco de *Mi vida después* ha sido el único, dentro del repertorio de Arias, en que todos los participantes son actores profesionales. Podría pensarse que esta esquizofrenia performática no continuó replicándose en sus obras porque trabaja con actores que no son profesionales. ¿Cómo un mendigo va a poder pararse en un escenario y hacer estos desdoblamientos? Este mendigo nunca ha actuado en su vida; es más, probablemente el contacto humano que tiene es escaso. ¿Cómo va a poder jugar con distintos niveles de representación?

En este mismo escrito, tras hacer un estudio sobre el tipo de representación que existe en *Mi vida después*, Pamela Brownell compara *Chácara paraíso* (2007) y *Airport kidz* (2008) —ambas producciones hechas en colaboración de Stefan Kaegi— con *Mi vida después*. Tanto los policías en *Chácara paraíso*, como los niños en *Airport kidz*, juegan a lo largo de la obra un único nivel de representación: pararse en el escenario y contar sus historias desde la primera persona; es decir, el testimonio. Por lo tanto la estudiosa concluye, que probablemente, en *Mi vida después* Arias escogió actores profesionales para poder explorar todos estos distintos modos de performatividad

¹¹⁰ Vid. Brownell, “El teatro antes del futuro...”, *op. cit.*, p. 9.

(testimonio, *remake*, acción y representación). Brownell expuso esta conjetura en el año 2009, antes de siquiera imaginar las obras que produciría la artista en los próximos once años.

Ahora, en 2020, me atrevo a afirmar que Arias no escogió a actores profesionales en *Mi vida después* para “poder trabajar más en profundidad los matices (más sutiles o más radicales) entre el actor como persona, el actor (sólo) actuando y el actor actuando de otra persona.”¹¹¹ Al contrario, creo que al escoger a su equipo de actores todavía no sabía qué forma tendría la obra. Encontró el relato al hacer las exploraciones con los actores. Sí, esta obra fue la primera en usar esta variedad actoral; pero, a diferencia de otros montajes, escogió actores por una cuestión mucho más sencilla: eran personas conocidas, con las características personales necesarias para contar la historia de los hijos de la dictadura.

No vi *El arte de hacer dinero*, no podría asegurar que los mendigos actuaban con múltiples niveles de representación, pero viendo los *clips* de la obra todo indica que sí. Sin embargo, sí puedo hablar de *Campo minado*, una obra hecha seis años más tarde que *Mi vida después*, actuada por actores no profesionales. Todos los ex veteranos son señores mayores de cincuenta y cinco años. Contra toda predicción, se muestran los mismos niveles performáticos que en *Mi vida después* (testimonio, *remake*, acción y representación) funcionando con la misma claridad y contundencia. Los ex combatientes relatan sus propias experiencias (testimonio); recrean situaciones que vivieron (*remake*); actúan otros personajes en los *remakes* de los compañeros o situaciones ficticias (representación). Por ejemplo, hay una escena que representa una sesión de terapia que da David Jackson, psicólogo en la actualidad, al argentino Marcelo Vallejo. Además existe un nivel de acción corporal importante; bailan, manipulan la cámara y los documentos; cantan y tocan música como si fueran profesionales en una banda.

No tuve la oportunidad de ver la obra *Mi vida después*, pero gracias a la crítica y la investigación conozco el efecto que tuvo en el público y en el universo teatral. En cambio, si ví *Campo minado* y conozco la fuerza que estos actores no profesionales tienen en escena. No están haciendo grandes piruetas, llantos estremecedores, caracterizaciones espectaculares, ni monólogos larguísimos. Tampoco están recitando las palabras de algún gran escritor del siglo pasado. Su voz no se proyecta hasta el último asiento del teatro, de hecho usan micrófono. Sus cuerpos no son unos

¹¹¹ *Ibid.*, p. 6.

cuerpos neutros, trabajados, despiertos y listos para la acción (como se les exige a “los actores”); son los cuerpos con los que han transitado la vida y llegado a sus sesenta y tantos años. Sin embargo, su trabajo en escena es perfecto. Se suben al escenario a jugar, a contar su historia y uno ve la vida tal cual, como es; no se necesita nada más. Hace casi cien años Piscator escribió lo siguiente sobre los actores en el teatro documental:

Hay que reconocer que el valor personal de un actor es un valor independiente de la función en sí, un elemento estético propio. Cuando aparece este valor propio, por sí solo, como medio estético excitante, nosotros no podemos utilizarlo (como es incompatible una hermosa mesa rococó con una vivienda sobria). No se trata aquí de exaltar el aspecto humano e individual del actor desarrollando sus buenas aptitudes escénicas, sino de aprovechar sus cualidades humanas inspirándose en la función político-artística de su arte [...]. Para producir su efecto ya no tiene necesidad de la inspiración casual del arabesco recargado [...]: no tiene más que representar (ingenuo en el más alto sentido) su propia existencia corpórea.

112

Piscator y el teatro documental defienden la idea de que el mundo está repleto de personas con historias reales que se necesitan contar, y para eso no es necesario el virtuosismo actoral. Al respecto hay un asunto en las obra de Arias que me parece importante analizar: la emocionalidad. A diferencia del cine documental que tiene la fortuna, en algunos casos, de captar el momento preciso en el que las cosas suceden por primera vez (aun cuando esa primera vez está siendo modificada por la presencia de la cámara), en el teatro documental las primeras veces no existen, todo lo contrario, es un arte creado a partir de la repetición. Lo impactante no será el llanto espontáneo, sino la presentación de estos actores sin afectaciones ni artificios.

Tanto en *Campo minado* como en *Mi vida después* (y en la mayoría de las obras de Arias) se habla de temas muy sensibles y duros de digerir. Sostener en brazos a una persona que pierde la vida porque le acabas de disparar debe ser de las experiencias más traumáticas que se pueden tener. En *Campo minado* uno de los actores relata esta historia que vivió y hace un *remake* sosteniendo a uno de sus compañeros actores; pero nunca vemos ni una lágrima, ni un sollozo, ni escuchamos su voz entrecortada. En todas las obras de la artista los actores trabajan la contención emocional.

¹¹² Piscator, *op. cit.*, p. 99.

Arias busca trasladar el desahogo emocional en otras acciones expresivas como un grito, una carrera, un solo de batería o una canción.¹¹³ Los temas que explora y la forma en que lo hace sugiere que los ensayos de sus obras están, probablemente, llenos de llantos y movimientos emocionales. Pero la directora toma esta decisión de contención para potenciar el relato. Cuando la emoción está contenida, pero la vivencia es real y fuerte, los espectadores lo perciben perfectamente. Entonces los gritos, las risas, los llantos y la catarsis quedan del lado del público.

Creo que Arias opta por esta contención emocional para no distraer a los protagonistas y al público de lo verdaderamente importante: contar la historia. Sería un gasto de energía y un despropósito que la directora le pidiera a sus actores la replicación de la emocionalidad. Los protagonistas no necesitan convencer al público de la veracidad de la historia con histrionismo y emocionalidad, se sabe que lo que relatan es real y no se necesita más.

3.6 ¿Quién escribe las obras?

Sería complicado separar a la Arias directora de la dramaturga, porque en su trabajo estos dos quehaceres se entrelazan continuamente y a final de cuentas estamos hablando de la misma creadora. Sin embargo, mientras su papel como directora está presente a lo largo de todo el proceso, su ojo y habilidad como dramaturga aparece solo en ciertos momentos de los procesos. Una vez que la artista decide qué tema abordar, convoca a las audiciones para elegir a los actores. Su escucha como dramaturga en esta parte del proceso es fundamental para poder construir la obra. Como ya mencioné, entrevista a numerosas personas para escoger a los protagonistas; pero también para formarse un panorama lo más amplio posible del tema que va a tratar la obra.

Una singularidad de las creaciones de Lola Arias es que presenta una ficción a partir de la realidad que no busca dar lecciones, ni certezas a su público, sino invitar al cuestionamiento. La realidad que presenta en sus obras está contada por una polifonía de voces contrastantes entre sí. Por lo tanto, su dramaturgia consiste en escoger a protagonistas que podrán dar voz al tema desde distintas perspectivas.¹¹⁴

¹¹³ Sosa, “Desde los ojos del otro...”, *op. cit.*, pp. 120-124.

¹¹⁴ Arias, *Mi vida después...* *op. cit.*, p. 21.

La diversidad de obras realizadas por Arias ha generado variedad pero también refinamiento en los procedimientos para escribir sobre las historias de los otros. Los textos dichos por los protagonistas en los ensayos o audiciones son fragmentos que van conformando la obra. Arias funge como escritora y editora de estos textos. Por ejemplo, en *Campo minado* lo aportado por los veteranos en las audiciones era tan potente que la artista decidió incorporarlo como parte del texto de la obra. En la película *Teatro de guerra* se muestran algunos de estos crudos momentos de audición. La dinámica es como la de una audición tradicional. Los veteranos están en un estudio frente a una cámara mientras los graban, incluso se puede escuchar la voz de Arias atrás de la cámara preguntándoles cosas. Tal vez la artista notó en proyectos previos que las audiciones eran momentos muy buenos dramáticamente y por eso en esta ocasión decidió grabarlo. Pero no debe pensarse que los textos de sus obras son —como en el caso de la inclusión de las audiciones a la película— el fruto de un relato natural y espontáneo de los actores. En la entrevista “Desde los ojos del otro” Arias aclara:

Lo más complejo de mi trabajo es desarmar esa anécdota fosilizada para producir otro relato que permita poner la experiencia al desnudo, si es que existe la desnudez de la experiencia. A veces es simple cuestión de cambiar la perspectiva. Pasa naturalmente cuando la experiencia se ve confrontada con la de los otros. En ese encuentro empiezan a aparecer recuerdos que arman otra narrativa, nuevas formas de contar. Es lo más difícil de mi trabajo y también lo que menos se ve. El teatro documental produce la ilusión de que *ellos hablan así*. Pero hay un trabajo intenso en cómo contar esa historia, un trabajo exhaustivo que va línea por línea para condensar la experiencia en un texto.¹¹⁵

Su dramaturgia es un largo proceso de reescritura, y prueba y error en los ensayos. La escritura empieza en las audiciones y, a veces, no termina de escribirse hasta que la obra no para de ser representada; como es el caso de *Mi vida después*. Esta fue la primera obra donde Arias trabajó de lleno sobre historias de vidas ajenas. La artista escogió, para hablar de la dictadura en su país, un conjunto de actores cuyos padres pertenecían a diferentes esferas de la sociedad; no escogió a puros hijos de militantes de izquierda, sino a hijos de distintos grupos y estratos sociales para que las distintas realidades dialogaran entre sí. El elenco estaba conformado por Liza Casullo, hija de una pareja de intelectuales militantes que se exiliaron en México; Vanina Falco, hija de un policía

¹¹⁵ Sosa, “Desde los ojos del otro...”, *op. cit.*, pp. 120-124

torturador; Blas Arrese Igor, hijo de un cura; Carla Crespo, hija de un militante de la guerrilla argentina (ERP) muerto en combate en el Monte Chingolo; Mario Speratti, hijo de un periodista desaparecido, y Pablo Lugones, hijo de un empleado de banco no interesado en la política. Cuenta Arias que para la escritura de esta obra primero hizo entrevistas personales a los actores y escribió textos. Después estos textos se llevaban a los ensayos para entrar en un proceso de prueba y error, donde los actores también colaboraban en la reescritura. No trataban únicamente de ensayar trazos de escenas preestablecidas, sino de traer los textos al ensayo para encontrar la forma de entrecruzar y sintetizar estas seis historias familiares.¹¹⁶ Arias estrenó la obra con un texto y un trazo fijo, no existen improvisaciones; sin embargo, la realidad fue exigiendo la reescritura. En el libro de *Mi vida después y otros textos* se incluye la dramaturgia de la obra, sin embargo Arias dice:

Mi vida después se estrenó en marzo de 2009 y se fue modificando a lo largo de los años. Es una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de los protagonistas.... La versión que se publica en este libro es la versión del texto del 2014. Mientras *Mi vida después* se siga mostrando, la vida seguirá reescribiendo la obra.¹¹⁷

Con el pasar del tiempo *Mi vida después* tuvo muchas reescrituras; la obra modificó a la realidad y la realidad paulatinamente comenzó a modificar a la obra. El hijo de Mariano Speratti es solo uno de los ejemplos de estos cambios; el niño comenzó a actuar en la obra cuando tenía tres años, conforme la obra se seguía presentando el pequeño iba creciendo —pasó de tener tres a ocho años— y Arias tuvo que darle más textos y acciones de acuerdo a su edad.

Por otro lado, lo complicado en la configuración de los textos de las obras de Arias es que están basados en lo que los protagonistas dicen y crean a partir de un trabajo colectivo. Este trabajo de escritura requiere mucha comunicación, intercambio y replanteamiento de decisiones. Evidentemente este esquema toma más tiempo y trabajo que una escritura tradicional donde el dramaturgo es el único en tomar las decisiones. Refiriéndose a los actores de *Mi vida después*, Arias

¹¹⁶ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

¹¹⁷ Arias, *Mi vida después...*, *op. cit.*, pp. 11-12.

dice que “hay una participación enorme de ellos como autores”.¹¹⁸ En la entrevista por Zoom comenta más profundamente sobre el asunto de la colaboración:

Eso para mí es lo más importante en este tipo de proyectos que es una colaboración y un trabajo con las personas. Y que cada una de esas personas dice hasta dónde quiere ir y qué es lo que quiere contar. Y muchas cosas que contaron en los ensayos no están en las obras. Y muchas cosas que decidimos que no estuvieran por miles de razones, por razones personales, por cosas que podían afectar a otras personas, porque la persona no quería dar ese paso. Para mí lo ético está en que es un proceso de colaboración y en conjunto, que no soy yo la que decide, somos nosotros.¹¹⁹

Me parece muy importante dar el peso que merecen a estas palabras de la artista. Ella es la creadora, la que convoca, recopila, escribe, reescribe y logra contar estas historias de la vida real como si fueran algo completamente nuevo. Pero, a pesar de ser la directora, reconoce que su trabajo sería imposible sin los demás. No existe esta jerarquía, muchas veces tiránica, que se ve en el trabajo de cierto tipo de “artistas”, en donde el director está por encima del actor y las órdenes se tienen que acatar sin cuestionar. Lola Arias sabe que ella ha logrado sus creaciones gracias a sus equipos de trabajo y esto se ve reflejado en su forma ética y justa de trabajar.

¹¹⁸ La Nación, “El teatro debe ser un arte vivo”, en *La Nación*, 6 Junio 2009. Consultado en <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-teatro-debe-ser-un-arte-vivo-nid1134839>>.

¹¹⁹ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

4. Las repercusiones del arte

4.1 ¿Cómo la obra modifica a los participantes?

Los actores que trabajan con Arias transitan por distintos estadios para llegar a la representación de la obra. Primero está el largo proceso de ensayos; en esta etapa los protagonistas deben indagar profundamente sobre su pasado, sus vivencias y aspectos de su vida personal para después trabajarlos grupalmente. Una vez armada y ensayada la obra, viene la fase de funciones; los actores presentan su trabajo, se enfrentan al público y exponen una parte personal de ellos mismos a un gran número de personas. Finalmente; después de esta intensa experiencia de inmersión, intercambio, exposición y reconocimiento; la obra se termina y los participantes deben seguir con su vida regular. Los actores de estas obras han vivido cambios personales y revelaciones de distinto naturaleza. Pero me atrevo a decir que para todos los protagonistas, por el simple hecho de crear una obra sobre ellos y presentarla ante un público, este trabajo se convierte en una experiencia trascendental de su vida.

En *Atlas del comunismo*, estrenada en el teatro Gorki en el 2016, el proceso de investigación modificó la realidad de los participantes. Arias reúne en esta obra a ocho mujeres de varias generaciones —desde una niña de ocho años hasta una mujer mayor de 84 años— para contar sus experiencias sobre el comunismo y su visión socialista antes y después de la caída del Muro de Berlín.¹²⁰ Monika Zimmering, una de las actrices mayores de esta obra, investigó y leyó un acta de la Stasi (la policía secreta de Alemania del Este) gracias al proceso de investigación que desató la obra. Descubrió que una gran amiga y vecina suya en realidad trabajaba para la Stasi y la espiaba.¹²¹ El proceso de investigación reveló que lo que Zimmering había contado durante muchos años sobre una amistad era en el fondo una ficción.

En la introducción de la presente investigación contextualicé sobre Argentina mencionando que una de las características del país natal de la artista es la presencia del psicoanálisis como práctica común entre sus habitantes. Más allá de un dato curioso, me parece que habla sobre el acercamiento que tiene Arias con las historias personales de sus actores. Para entender el presente,

¹²⁰ Lola Arias, “Atlas of comunism”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/atlas-of-communism/>>.

¹²¹ Sosa, “Desde los ojos del otro...”, op. cit., pp. 120-124.

muchas de sus obras ahondan en el pasado, y en las marcas que este deja. Este proceso funciona de manera similar a las terapias psicoanalíticas. Aunque entre el psicoanálisis y el arte se puede encontrar ciertas similitudes, sus propósitos son completamente distintos. Mientras que el objetivo del psicoanálisis es el de hacer una terapia para solucionar problemas de la vida personal; el objetivo del arte, y específicamente del trabajo de esta artista, es el de cuestionar el modo de relatarnos personalmente y como sociedad la “realidad” por medio de ficciones que propongan nuevos modos de observar el mundo. En una entrevista realizada en el 2019, Arias dice:

La obra pone en funcionamiento una maquinaria, se transforma en excusa para enfrentar cosas del pasado que sería muy difícil de otro modo. ¿Para qué preguntarle a mi padre sobre la dictadura si no tengo una buena razón? La obra funciona como la razón. Me gusta pensar que las obras acompañan procesos personales de revisión que sería muy complejo hacer sólolos.¹²²

Me parece que se puede hacer una analogía entre los hijos que preguntan a sus padres sobre la dictadura y el arte que hace Arias, que cuestiona a la autoridad y a las estructuras de poder que se han encargado de crear las ficciones que la sociedad toma como verdades. Arias propone a los protagonistas procesos personales de revisión para crear las obras y en efecto confiesa ser ella misma una “hija del psicoanálisis”.¹²³ Es probable que esto haya influido en el trabajo que hace con sus actores. Sin embargo, hay que tener muy claro que, aunque el proceso pueda ayudar en cierto modo a los protagonistas, esta no es la finalidad. El objetivo de Arias al invitar adolescentes migrantes, prostitutas, niños y vagabundos no es el de ayudar a personas desfavorecidas, sino el de hacer creaciones artísticas en colaboración con grupos que han vivido situaciones que le parecen importantes; toma distancia de los hechos para replantearse una realidad nueva. El cambio positivo que puedan vivir los protagonistas de estas experiencias es una consecuencia del arte y del teatro, pero no es su meta.

Después del proceso de ensayo, la presentación de la obra al público es una etapa que ha generado muchos giros en la vida de los actores y en la narración de la misma. Si la vida cambia la obra tiene que cambiar. *Mi vida después* es un ejemplo de cómo la ficción trastoca la realidad y

¹²² *Ibid.*, p. 124.

¹²³ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

viceversa. Vanina Falco, una de las actrices, descubrió unos años antes de hacer la obra de teatro que su padre no era el padre de su hermano, Juan Cabandié,¹²⁴ y que no vendió medicinas a un laboratorio durante la dictadura, sino que fue un oficial de inteligencia a cargo de un sitio para torturar a prisioneros políticos. Probablemente, los padres biológicos de Cabandié habían sido torturados bajo la supervisión del padre de Vanina Falco, y este decidió secuestrar al bebé, falsificar papeles y hacerlo pasar como su hijo. El hermano de la actriz se enteró de esto a los veinticuatro años y decidió hacer un juicio en contra de su secuestrador.

La actriz rompió relaciones con su padre, pero se enteró de que no podía testificar en el juzgado porque en Argentina un hijo no puede ser testigo contra sus padres biológicos, a menos que sea el demandante. Al estrenarse la obra, la actriz comenzó una pelea legal para tener derecho a testificar contra su padre. Dos años más tarde su abogado logró cambiar la ley (para que hijos biológicos de padres que robaron bebés pudieran testificar en contra de ello) argumentando que no era posible que el tribunal no la dejara hablar y que ella tuviera que dar su testimonio en un teatro. La obra logró hacer una modificación no solo en el texto y en la vida de los participantes, sino en la ley de un país.¹²⁵

Mi vida después produjo muchos otros efectos en la vida de los protagonistas. Por ejemplo, Carla y Pablo Lugones, quienes en una escena representaban el árbol genealógico de los Lugones, se enamoraron, tuvieron un hijo y agregaron una persona más a ese árbol.

La maquinaria, de la que habla Arias, que la obra pone en funcionamiento, también tuvo efectos en Chile con *El año en que nació*. Viviana Hernández llegó a los ensayos de esta obra diciendo que su familia siempre le ha contado historias distintas del paradero de su padre, y lo único que conservaba de él era una foto, que encontró entre las cosas de su madre, con la leyenda “S. Hernández”. En escena la actriz mostraba la foto y pedía al público que la contactaran si sabían algo. Un periodista respondió a su llamado, la contactó y le dio los datos de un hombre. Antes de que Viviana Hernández se presentara en el domicilio del hombre, su madre le confesó lo que le había escondido durante toda la vida: su padre estaba en la cárcel por matar a miembros del Movimiento de Acción Popular Unitaria que se manifestaban contra Pinochet.¹²⁶ La madre y la

¹²⁴ Wikipedia, “Juan Cabandié” en *wikipedia.org*. Consultado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Cabandié>.

¹²⁵ Bertie Ferdman, “Lola Arias: The Work of Art Is a Parasite”, en *Duke University Press*, vol. 44, n° 2, 2014, pp. 31-45. Consultado en <<https://read.dukeupress.edu/theater/issue/44/2>>.

¹²⁶ Kan, *op. cit.*, p. 6.

familia de Hernández se habían encargado de que la actriz no supiera absolutamente nada de su padre en veintitantos años. De no ser por la obra, es probable que la madre nunca le hubiera revelado la identidad de su padre y la actriz siguiera viviendo con esta enorme incógnita.

What they want to hear es una obra protagonizada por un actor no profesional, Raaed Alkour. Se estrenó en 2018 en el Münchner Kammerspiele de Munich, uno de los teatros más importantes de Alemania. La obra trata del caso real de Raaed Alkour, un arqueólogo sirio que llegó al país germano y permaneció casi cinco años atrapado en un limbo burocrático en espera de la decisión de las autoridades sobre su estatus de refugiado. En *What they want to hear*, Raaed Alkour relata cómo después de su primera entrevista descubrió que, según el *Estatuto de los Refugiados* de 1951, no era suficiente que su casa hubiera sido bombardeada y miembros de su familia hubieran sido asesinados como prueba para demostrar la opresión que vivía en su país.¹²⁷ Hubiera sido mejor estrategia para él decir que era perseguido por una cuestión racial, religiosa o de preferencia sexual, para que su aplicación de refugiado fuese tomada en cuenta. A pesar de que en este montaje hay cierto *remake* del pasado, el presente tiene un gran peso en la obra. El protagonista daba funciones mientras seguía en el proceso de asilo y compartía su inestable situación; no tenía derechos ni posibilidades de estudiar o trabajar. La obra concluía con él diciendo que seguía en espera de la decisión de las autoridades para poder comenzar su vida.¹²⁸ Después de la temporada de la obra cambió mucho la situación en que se encontraba Raaed Alkour, finalmente se convirtió en un refugiado legal. Este proyecto hizo que Alkour se interesara en el arte; ingresó a una escuela de cine documental; pudo llevar a cabo sus estudios con una beca que recibió gracias a que contó su historia en el teatro. La obra, además de reclamar la injusticia de las decisiones políticas en los países de primer mundo, desató un proceso de transformación en la vida de este hombre sirio.¹²⁹

¹²⁷ El *Estatuto de los Refugiados* es una convención internacional de las Naciones Unidas donde se define quién es un refugiado. Establece las normas que los refugiados deben seguir y las responsabilidades de los países que dan asilo. Estados Unidos es de los pocos países que no forma parte de este estatuto.

¹²⁸ A.J. Goldmann, “In Conservative Munich, a Theater Turns Radical and Defends Refugees”, en *The New York Times*, 13 julio 2018. Consultado en <<https://www.nytimes.com/2018/07/13/theater/muenchner-kammerspiele-matthias-lilienthal-refugees.html>>. Véase también Lola Arias, “What they want to hear”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/what-they-want-to-hear/> <http://lolaarias.com/bio>>.

¹²⁹ Carolin Kopplin, “What They Want To Hear @ The Münchner Kammerspiele Review”, en *Theater full stop*, 29 septiembre 2018. Consultado en <<https://www.theatrefullstop.com/2018/09/29/what-they-want-to-hear-the-munchner-kammerspiele-review/#more-11951>>.

Futureland, a pesar de haberse presentado por un periodo relativamente corto —pues se suspendieron las actividades en los teatros en Alemania a causa de la Covid-19—, ha transformado las vidas de los actores. En una entrevista Arias cuenta que, en muchos casos, estos jóvenes tenían problemas para hablar alemán y por esa razón eran relegados e ignorados por sus compañeros de colegio. Al presentarse la obra, los jóvenes pasaron de ser excluidos a convertirse en las estrellas de la escuela, en personas apreciadas por su comunidad. Arias dice:

De repente estaban en el Teatro Gorki. Las maestras iban a verlo y los alumnos iban a verlo y, de repente, podían emocionarse con una historia que de otra manera nunca hubieran conocido, porque ese chico nunca hubiera contado lo que vivió. Y, de repente, lo veían y lo podían admirar y veían como cantaba, y lo inteligente que era y las cosas que hacía.¹³⁰

Sin tener como objetivo principal el cambio social, sino el dar voz y vida a historias no escuchadas, la obra de Arias permite al público presenciar un relato sumamente lúdico de la compleja vida de ciertas personas. El que era subestimado y relegado por su comunidad, de pronto se convirtió en la estrella de una obra de teatro, era escuchado e incluso admirado por sus compañeros de escuela. En poco tiempo los jóvenes experimentaron cómo las relaciones con sus compañeros y maestras cambiaron. Las obras de esta artista tienen un gran valor artístico y estético, pero además poseen la cualidad de cambiar la percepción de la realidad de las personas que acuden a las representaciones.

Aunque los efectos positivos que han causado las obras de teatro en los protagonistas son evidentes, para la directora implica una gran responsabilidad trabajar sobre la vida personal de individuos que no se dedican al arte. Eventualmente la primera y segunda etapa de los procesos se termina, la obra llega a su fin y después de esta experiencia, catártica y extracotidiana, los protagonistas deben regresar a sus actividades habituales. ¿La obra realmente produjo un cambio en la vida de los protagonistas? ¿Con qué se quedan los actores cuando la obra termina? Refiriéndose a los músicos callejeros, las prostitutas y los vagabundos del proyecto de *El arte de hacer dinero*, Arias dice:

¹³⁰ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

El trato ha sido claro desde un principio: este es un proyecto temporal en el curso del cual se van a convertir en parte de algo muy poderoso. Han experimentado la posibilidad de un modo de vida distinto y han recuperado la conexión social. Lo que hagan a partir de esta experiencia es su responsabilidad. Al hacer este tipo de proyectos, una crítica frecuente es que uno usa a la gente, les das una oportunidad y después no te importa lo que será de sus vidas. Pero, en realidad, estas son razones para nunca trabajar con nadie distinto a ti; hay un gran miedo de involucrarse. De hecho, una vez que te involucras no hay retorno. Ellos te transforman tanto como tú los transformas a ellos.¹³¹

A pesar de no estar siempre en el escenario actuando, esta artista se transforma e involucra en los proyectos tanto como los actores. En sus obras se puede ver cómo los protagonistas entregan, de un modo muy valiente, lo máspreciado de sí mismos: el relato de su propia vida a viva voz. No es una coincidencia que esto suceda una y otra vez. Si los participantes de sus obras no percibieran la entrega de su directora, estoy convencida, ellos no se entregarían al nivel que lo hacen. Arias ha actuado en varias ocasiones y en *Melancolía* y *manifestaciones* decidió contar su complicada historia personal. La directora se ha puesto en el mismo lugar que sus actores, ella conoce esa experiencia. No “usa a las personas”, porque hay un acuerdo; las personas están ahí por voluntad propia y son remunerados por su trabajo. No es que a Arias no le importe lo que sea de las personas cuando termine la obra, sino todo lo contrario. Ella hace estas obras para cuestionar a la sociedad, porque hay algo en el orden de las cosas y de la realidad que no le parece del todo coherente. Su objetivo es crear una obra de teatro y hace todo lo que está en sus manos, como artista y como productora, para que sus actores tengan una experiencia positiva. Es consciente de las implicaciones emocionales de revisar la propia vida y exponerla a un público. Sin embargo, no es una trabajadora social, ni una persona en el poder que puede comprometerse a cambiar el día a día de estas personas.

Arias se involucra profundamente con algunos de sus actores en estos procesos y mantiene relaciones duraderas. Tal es el caso de una de sus primeras obras, *Mi vida después*, realizada hace más de diez años. Arias cuenta:

Esos vínculos son vínculos muy importantes para mi al día de hoy. El vínculo con los actores de *Mi vida después*. Seguimos en contacto. Sigue siendo algo que cambió nuestras vidas, no sólo la de ellos, sino la mía. También con los veteranos de Malvinas, con los cuales

¹³¹ Kan, *op. cit.*, pp. 1-8.

seguimos girando con la obra y haciendo proyectos. Con los chicos de Futureland estamos en contacto permanentemente. Si, son relaciones muy personales, a veces incluso yo las definía como familias temporarias, como... Realmente relaciones muy profundas y muy estrechas. Porque realmente lo que se comparte en esos ensayos es mucho más que el trabajo, si no es realmente la vida misma.¹³²

Definitivamente, *Mi vida después* es una obra que marcó un antes y un después en el teatro argentino, en la carrera de los creadores y en sus vidas personales. Es también la obra primigenia que marca un estilo y una visión que Arias ha seguido trabajando durante años. Además, es el único proyecto en que la artista trabaja con la comunidad a la que pertenece. Es comprensible que siga existiendo una relación con el equipo. Las familias temporarias se dan con frecuencia en el teatro; se comparte mucho tiempo con un grupo de personas que se vuelven familia; pero después los proyectos se acaban, cada quien se marcha con las experiencias vividas y aprendidas, solo en algunos casos las relaciones se mantienen.

4.2 ¿Qué rol juega el público?

En el teatro la colectividad es necesaria para el proceso de creación y, sobretodo, para el momento de la representación. El cine es también un arte de creación colectiva, pero tiene cámaras para registrar todo. En cambio, el teatro no sucede sino no existe la presencia del público. Este asunto, tan “evidente” en primera instancia, es un punto muy interesante a reflexionar. El acercamiento de Arias al arte es democrático en la escucha y el intercambio. Es una artista con un genuino interés por el otro; tanto en sus procesos creativos como en el encuentro con los espectadores.

Mucamas es una de las realizaciones escénicas donde el público ha tenido que jugar un papel participativo y activo. Al ingresar a los cuartos de hotel —un espacio estandarizado y relativamente cotidiano—, el espectador tiene que realizar ciertas tareas y actividades para que la obra exista. Si el espectador no actúa, la obra no sucede. En una entrevista sobre *Ciudades paralelas* y *Mucamas*, Arias comenta:

El espectador se encuentra en una situación nueva en la que tiene que aprender cómo moverse. Descubre cosas o modos de actuar o interactuar que estaban presentes en ese

¹³² Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

espacio pero nunca los había experimentado. No tiene que ver con esa idea del público espectador de los '70 en los *happenings*, donde vos eras forzado a hacer una cosa extrema que te colocaba en una situación de confrontación con el orden establecido, sino que en estos proyectos esa transformación del espectador en actor es mucho más rara. No hay una idea de confrontación sino de producir cierta incomodidad y de visualizar algo que está presente en la vida cotidiana, hacer evidente algo que ya está ahí.¹³³

El espectador transita de un cuarto a otro leyendo, moviendo objetos para buscar cosas escondidas, recorriendo álbumes fotográficos y acostándose en la cama de uno de los cuartos para ver un video proyectado en el techo. Arias plantea el recorrido de la instalación, pero el espectador escoge la experiencia que tendrá en la obra; decide en qué concentrarse y hasta donde interactuar con la instalación.

Al final la camarista toca a la puerta del último cuarto para encontrarse con el espectador y lo guía por un pequeño recorrido por las partes no vistas del hotel. Este recorrido guiado está trazado por Arias, pero las conversaciones entre el público y la camarista en cuestión —participaron veintiún camaristas de cinco ciudades distintas— son espontáneas, personales e irrepetibles. La incomodidad que propone Arias en *Mucamas* es la de hacer visible al público una realidad que los puestos de poder del mundo capitalista neoliberal se esmeran en invisibilizar.

Aun en los performances de la artista que suceden en teatros, sus obras no permiten un público del todo pasivo. En el teatro tradicional, los espectadores se sientan a ver durante dos horas a actores profesionales que recitan textos mientras ejecutan un marcaje y se relacionan con otros actores profesionales que hacen exactamente lo mismo para que la obra de teatro se cuente como el director la quiere. En este teatro el público no va a admirar a un actor alcanzar emociones que no está experimentando realmente, sino que es testigo de algo mucho más poderoso. Arias dice:

No hay modo de mantenerse distante cuando alguien en un escenario te dice: “Mi madre fue asesinada; le quitaron toda la ropa y alzaron su cuerpo como si fuera un trofeo”. Esta persona está ahí parada contándote una historia a ti, a ti, un espectador en Estados Unidos o en Chile o donde sea, esto genera cierto nivel de responsabilidad sobre ti espectador, al igual que una intensa confrontación con tu propia percepción de la historia.¹³⁴

¹³³ Ivanna Soto, “Lola Arias: ‘El teatro es una experiencia y no un espectáculo’”, en *Clarín*, 23 septiembre 2011. Consultado en <www.clarin.com/escenarios/teatro/Lola-Arias-Ciudades-paralelas_0_559744236.html>.

¹³⁴ Kan, op. cit., p. 62.

Probablemente cada país y cada cultura recibe de distinto modo de esta artista. Yo puedo hablar de mi propia experiencia en *Campo minado* en México. A pesar de que mi nación no sea la que está involucrada en la historia y que nadie del público haya vivido nada remotamente similar a lo que cuentan los actores, tuve una conexión especial con los protagonistas, me sentí involucrada en la historia. Como dice Mariana de Althaus, dramaturga y directora peruana: “La generosidad del actor que comparte una historia privada desarma hasta al espectador más cínico, lo conduce a su propio mundo interior, lo invita a abrir la caja de sus propios recuerdos”.¹³⁵ Tal vez esta es la responsabilidad de la que habla la artista. Estas sensaciones se hacen muy evidentes al final de la obra porque surge la necesidad y deseo de agradecer personalmente a cada uno de los protagonistas por tener la confianza de contar su historia tan dura. Aun estando en el Teatro de la Ciudad rodeada de cientos de personas, viví una experiencia muy íntima. Esta experiencia es algo que sucede frecuentemente en las representaciones de *Campo minado*. Cuenta Arias que después de la obra el público se queda en el *hall* del teatro para saludar a los veteranos, porque más allá de los aplausos quieren encontrarse con ellos.¹³⁶

Hasta 2018 *Campo minado* ya se había presentado en 25 países, en cada lugar la reacción ha sido distinta. Cuenta la directora, en una entrevista para un medio argentino, que en Francia salió a flote que ellos nunca habían hablado de que sus abuelos pelearon en Argelia (en la guerra de Independencia de Argelia entre 1954 y 1962), y en Moscú hablaron de la guerra en Ucrania, de la tensión que vivían actualmente rusos y ucranianos.

El conflicto de soberanía de las Malvinas sigue existiendo, las dos naciones dicen que las islas le pertenecen. En Argentina el reclamo de la soberanía es un tema vigente y la presentación de la obra en el país natal de la directora fue un verdadero suceso. La artista cuenta que en las primeras representaciones, incluso antes de ver la obra, algunos ex combatientes le mandaron mensajes a los protagonistas argentinos diciendo que se negaban a sentarse en el teatro a aplaudirle a los ingleses y al llegar al teatro se sentaban en primera fila con carteles como si fuera una manifestación.¹³⁷ Al ver la obra los veteranos se emocionaban y empatizaban con los ingleses, incluso los querían abrazar al

¹³⁵ Arias, “Tres obras hermanas”, *op. cit.*, P. 38.

¹³⁶ Sosa, “Desde los ojos del otro...”, *op. cit.*, pp. 120-124.

¹³⁷ Falco, “Lola Arias y un experimento social...”, *op. cit.*

terminar la función. Sin embargo, para este público era fundamental manifestar sus ideas políticas pese a cualquier obra de arte¹³⁸ Arias cuenta:

Yo nunca tuve tanto público en mi vida con una obra como con *Campo minado*. De hecho las últimas funciones se hacían en la sala más grande del Teatro San Martín, en la sala Martín Coronado y se agotaban las funciones. Yo creo que era una necesidad colectiva de escuchar esa historia contada por los protagonistas argentinos e ingleses, que era una necesidad que la población tenía, que el público tenía. Personas que nunca antes habían ido al teatro, fueron a ver esa obra. Era muy emocionante como cada una de las personas hacia su propio viaje en el tiempo y recordaba quien era en el 82 cuando ocurrió la guerra. ¿Dónde estaba? ¿Qué pasó? Cada una de las personas que estaba en el público, tenía a alguien, conocía alguien que había ido a la guerra, o que había fallecido en la guerra, o que su vida había cambiado antes y después. Entonces ese experimento de memoria colectiva que se producía en las funciones era muy impresionante de ver.¹³⁹

Cuenta Arias en la entrevista vía Zoom que esta reflexión colectiva del pasado y el presente despertó la necesidad de diálogo y debate en los espectadores; muchos de ellos permanecían después de la función para poder hablar con los veteranos. No podían creer que verdaderamente fueran veteranos y estuvieran haciendo ese acto tan generoso.¹⁴⁰

Mis documentos ha sido un ciclo realizado consecutivamente del año 2012 al 2015 y reanudado en el 2020. En este ciclo de conferencias performáticas o *lecture performances*, la artista convocó a varios artistas de distintas disciplinas para que expongan una investigación personal, un secreto, una obsesión o alguna historia radical.

El género *lecture performance* nació en los años sesenta, gracias a Joseph Beuys y Robert Smithson, como una forma de convertir un discurso en una obra de arte. En los últimos años el formato ha proliferado en el teatro, la danza y las artes visuales; transformándose en una de las variantes del teatro conceptual.¹⁴¹

En 2020 —a causa de la Covid-19— el ciclo, que estaba programado para llevarse a cabo en Lisboa, se transmitió en vivo por la plataforma Zoom. Los artistas hicieron sus performances en distintos lugares del mundo, a través de la cámara de su computadora. Mientras el público, también

¹³⁸ Centro Dramático Nacional, *op. cit.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Lola Arias, “My Documents”, en *lolaarias.com*. Consultado en <<https://lolaarias.com/es/my-documents/>>.

de todas partes del mundo, se conectaba a través de la cámara de su computadora para hacer acto de presencia. Al final, los espectadores, Arias y el artista en cuestión se veían entre sí para sesiones de preguntas y respuestas. Los boletos para el evento fueron gratuitos y los performances quedaron registradas con acceso libre en Youtube.

Arias decidió arriesgarse en estos momentos de crisis sanitaria y económica global. En vez de cancelar un proyecto pensado para un teatro, cambió el modo de presentarlo. Ofreció un arte gratuito, incluyente y accesible. Una semana después del cierre del ciclo *Mis documentos 2020*, la fundación chilena Teatro a Mil organizó un diálogo, también por Zoom, entre la cineasta documental chilena Maite Alberdi y Lola Arias. Refiriéndose a este proyecto en la situación de la pandemia, Arias dice:

Por primera vez compartimos algo que es mundial. Y eso pasaba muy fuerte, por ejemplo, después de las conferencias de *Mis documentos* el público también... eso era lo lindo... que por primera vez podríamos tener un público que estaba uno China, otro en México y otro en Argentina. Y las charlas eran increíbles. Eran casi tan buenas como la conferencia... en el sentido que era una hora de charla, y la gente conversaba de las cosas que había pensando en relación a la conferencia. Era una forma de estar juntos, con gente desconocida y en relación a un proyecto artístico, ¿no? Me dio una dimensión de cómo es importante pensar juntos de lo que pasa.¹⁴²

Por la situación global, *Mis documentos 2020* se presentó en un formato completamente nuevo y aislado del resto de la obra de la artista. Aun así el interés que menciona por escuchar y pensar las cosas en comunidad es algo que se ve reflejado en sus realizaciones escénicas.

Recuerdo con claridad el efusivo y largo aplauso con el que el público mexicano expresó su agrado tras la función de *Campo minado*. Los seis veteranos de las Malvinas recibieron con una gran sonrisa la ovación de sus escuchas. El resto del equipo salió al escenario a saludar, sin Arias que no viajó a México. Entre aplausos, los veteranos se acercaron y muy sonrientes se abrazaron para tomarse una *selfie*. Esto fungió como parte del espectáculo, parecían amigos fuera de la obra. ¿Con quién querían compartir esta foto?

¹⁴²Fundación Teatro a Mil, “Diálogos sin fronteras: conversación entre la cineasta Maite alberdi y la directora argentina Lola Arias”, en *Facebook*, 74 min. Consultado en <<https://www.facebook.com/watch/live/?v=556825224997438&ref=search>>.

Conclusiones

En la introducción de esta investigación expuse cómo para mí el uso y documentación de la realidad fue el único modo en que pude, a lo largo de la carrera de actuación, acceder a la ficción de una manera honesta y potente. La realidad me parecía, y me parece aún, tan enigmática, brutal y magnífica que surgía en mí la necesidad de dialogar directamente con ella al momento de la creación. A la par también surgía el deseo de crear con mis propios elementos; no sólo de ejecutar las ideas, marcajes, textos y direcciones de alguien más.

En esta investigación repasé los orígenes del teatro documental para posteriormente enfocarme en el trabajo de la artista argentina Lola Arias a través de la revisión de la escena en que emergió. No indagué en la gran cantidad de creaciones de teatro de lo real, documental y biográfico que existe desde hace varios años en los países de habla hispana, y específicamente en México. Sin embargo, a modo de conclusión, me parece fundamental mencionar a las Lagartijas Tiradas al Sol; colectivo artístico o “bandada de artistas” —como se hacen llamar ellos mismos— formado por Luisa Pardo, Francisco Barreiro, Gabino Rodríguez, Mariana Villegas y Juan Leduc, entre otros, que desde el 2003 trabajan tanto en performances, radio, videos y libros como en proyectos educativos.¹⁴³

Antes de entrar a la universidad, fui a ver una función de *Catalina* de las Lagartijas Tiradas al Sol. Por cuestiones familiares el teatro ha sido una actividad muy recurrente en mi vida, pero nunca había tenido esta sensación de intriga, atracción y pertenencia en un performance como aquella vez en el Teatro Santa Catarina.

Catalina es una obra protagonizada por Lázaro Gabino Rodríguez quien, mientras bebe un *six pack* de cervezas, cuenta su periplo de amor, que termina en un viaje a Argentina con Catalina, su verdadera exnovia. Gabino Rodríguez actúa de sí mismo, le habla directo al público y la escenografía es simplemente una mesa con una silla y un fondo blanco en el que se proyectan videos, fotos y documentos de esta verdadera pero ficcionada historia de amor.

En *Catalina* es difusa la separación entre la ficción y realidad para los espectadores, este efecto se acrecentó ante mis ingenuos ojos. Como todos los adolescentes, mi único modo de acceso

¹⁴³ Lagartijas tiradas al sol, “Lagartijas tiradas al sol” en *lagartijastiradasalsol.com*. Consultado en <<http://lagartijastiradasalsol.com/lagartija/lagartijas-tiradas-al-sol/>>.

al interesante y desconocido mundo de las relaciones, la independencia y la adultez era a través del cine, la literatura y la televisión; pero las cualidades de estos medios me permitían notar la separación que existía entre la ficción y la realidad. Con *Catalina* perdí la noción de separatividad de la obra con la vida y engullí todo como si fuera la realidad, y además una realidad de la que yo formaba parte. Este efecto de inclusión y de autenticidad era lo más emocionante que me había sucedido en el teatro. Por primera vez en la vida, una ficción me sedujo completamente. Descubrí que se podía usar la realidad para crear ficciones en el escenario, que el documental también es una posibilidad teatral y que es sumamente potente.

Sin embargo, fue hace cuatro años, que Rafaél Mondragón, mi tutor de tesis, me presentó el trabajo de Lola Arias. Al principio de esta investigación mencioné que probablemente la artista había sido una influencia para mí sin siquiera saberlo. ¿Cómo puede ser esto? ¿A qué me refería? ¿Es cierto este presentimiento?

Tenía la hipótesis de que el viaje a Argentina que relataba Gabino Rodríguez en *Catalina*, alrededor del año 2008, coincidía con el boom de creaciones documentales en la escena teatral de dicho país, específicamente con el ciclo Biodrama de Tellas y con la presentación de las primeras obras de Arias basadas en la realidad. Creía que Arias había influenciado a Rodríguez para hacer *Catalina*. Verifiqué esta hipótesis consultando a Gabino Rodríguez; en enero del 2021 me respondió con un mensaje de voz diciendo:

Es correcta tu hipótesis pero yo pensaría que no fue el viaje a Argentina el que me hizo conocer ese trabajo, sino que era un teatro que yo ya conocía por internet. Creo que eso es interesante, solo porque creo que de mi generación para la tuya, y las que vienen, internet se ha vuelto realmente una fuente de acercamiento a otras teatralidades que antes no existían. Sí había una influencia de eso, eso que estaba sucediendo allá [en Argentina] ya estaba en el aire, de alguna manera, en el mundo. Pero yo creo que mis influencias tenían que ver más con Angelica Lidell y con el trabajo de Rimini Protokoll, y sus especialistas del *Everyday-life*, que de alguna manera es como una especie de teatro autobiográfico.¹⁴⁴

Esta tesis sirve de ejemplo y confirma lo que menciona Rodríguez. Gracias al internet existe un modo de acercarse, conocer e influenciarse de las teatralidades que están sucediendo alrededor del mundo. Tanto el internet como la conjunción de disciplinas (especialmente el video) han dado

¹⁴⁴ Gabino Rodríguez, mensaje de voz por mensajería instantánea personal. Transcripción propia, inédito.

vida a nuevos tipos de teatralidades donde las fronteras y las reglas son cada vez más difusas, aún convergiendo en un mismo espacio; este es uno de los aspectos que le da más poder al performance. La pandemia por COVID-19, que coincidió con la última etapa de esta investigación, es el claro ejemplo de cómo el teatro se ha acoplado de maneras muy ingeniosas a la pantalla (como hizo el montaje *My Documents*). El internet da una plataforma y una interconectividad que los artistas han sabido aprovechar.

Antes de esta investigación mis conocimientos del teatro de lo real como fenómeno artístico eran reducidos. Creía que su valor se encontraba en la cualidad biográfica o en la innovación de formas que se rebelan al teatro tradicional. Pero el estudio del origen del teatro documental y de los procesos de creación del trabajo de Arias me han develado una realidad mucho más interesante.

Más allá del género, de las rupturas con lo tradicional, de la expansión de las fronteras de la ficción y de la realidad, de la incorporación de la tecnología, de la utilización de espacios cotidianos, de la mezcla multidisciplinaria entre actores y “no actores”, de la diferencia entre teatro y cine, y de las biografías ficcionadas; lo que me sorprendió del trabajo de Lola Arias fue el carácter colaborativo, la valentía de utilizar el arte y el performance como experimento social.

La obra que hice al salir de la carrera era una autoficción. Al hablar con mi tutor sobre los posibles temas a abordar me planteó la posibilidad de titularme con un reporte académico o una tesis sobre la realización de dicha obra. Pero la idea de desarrollar y profundizar, una vez más, en algo mío y en mi propia vivencia me resultaba aburrido. Tenía ganas de ampliar mi horizonte, escuchar nuevas ideas, hacer una tesis sobre algo que no conocía, sobre el otro.

Al principio de la investigación, al saber que Arias es además de directora, cantante y actriz, creí que su trabajo sería sumamente autobiográfico. Sin embargo, descubrí lo opuesto; su trabajo creativo se basa enormemente en las historias de los otros. De las más de veinte obras que ha realizado, solo en una cuenta su propia historia. Arias migra de la literatura al teatro por la necesidad de dejar la soledad de la escritura por el diálogo con el otro; es esta misma necesidad la que la lleva a hacer un teatro sobre las historias de los demás.

En teoría, para que el teatro suceda se necesita la comunión y el diálogo entre creadores y espectadores. Como actriz que conoce el teatro y el cine desde dentro, me resulta asombroso que existan tantas producciones donde los actores sean peones sustituibles, silenciados y que no sean

considerados como seres pensantes y creativos. Dejando de lado esta problemática de “los actores profesionales” —que además es un gremio minúsculo en la sociedad—, me parece absurdo que la voz de unos —la de los poderosos, los ricos, los gobernadores y los reconocidos socialmente— sea escuchada, mientras que la voz de otros —la de mayoría de la gente, que tiene experiencias de vida complicadas pero interesantes— sea silenciada o usada con algún fin de lucro.

Hacer una obra de teatro con sexoservidoras y mendigos no debería de ser algo “osado”. Se considera así porque como sociedad tenemos una visión sumamente cuadrada, miedosa y elitista; el trabajo de Arias se encarga de enfrentarnos a esto. La principal conclusión que me deja esta investigación es que el mérito de esta artista está, además de en su creatividad e inteligencia, en valorar y ver la belleza de las personas que la sociedad desprecia.

Bibliografía

- Algranti, Luz. “Perfil”. En línea: <https://www.linkedin.com/in/luz-algranti-8409035b/?originalSubdomain=ar>. (Consultado: 26 mayo 2020).
- Alternativa teatral. “Elvira Onetto”. En línea: <http://www.alternivateatral.com/persona1064-elvira-onetto>. (Consultado: 20 octubre 2020).
- Arias, Lola. “Atlas of comunism”. En línea: <https://lolaarias.com/es/atlas-of-communism/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. “Biografía”. En línea: <http://lolaarias.com/bio>. (Consultado: 22 junio 2019).
- _____. “Estudios sobre la memoria amorosa”. En línea: <https://lolaarias.com/es/studies-of-loving-memory/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. “Futureland”. En línea: <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/03/futureland-04-512x341.jpg>. (Consultado 20 mayo 2020).
- _____. “La escuálida familia”. En línea: <https://lolaarias.com/es/the-squalid-family/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. “Maids”. En línea: <https://lolaarias.com/maids/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. “Melancholy and demostrations”. En línea: <https://lolaarias.com/melancholy-and-demostrations>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. *Mi vida después y otros textos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.
- _____. “My Documents”. En línea: <https://lolaarias.com/es/my-documents/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. (Dir.). *Teatro de guerra*. Prod. Gema Juárez Allen y Alejandra Grinschpun. Dir. Fotografía Manuel Abramovich. Elenco: Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo. Rusia: Incaa film, 2018, 73 min.
- _____. “The Art of Making Money”. En línea: <https://lolaarias.com/the-art-of-making-money/>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. “Tres obras hermanas”. En *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, n° 76. México, enero-marzo 2019, pp. 44-47.
- _____. “What they want to hear”. En línea: <https://lolaarias.com/es/what-they-want-to-hear/http://lolaarias.com/bio>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- Blejmar, Jordana. “Reescrituras del yo: apuntes sobre ‘Mi vida después’ de Lola Arias”. En *Revista Afuera*, n° 9, noviembre 2010. En línea: https://www.academia.edu/27984459/Reescrituras_del_Yo_Apuntes_sobre_Mi_vida_después_de_Lola_Arias. (Consultado: 20 febrero 2020).

- Blendwerk. "House / 'Prime Time' (Ciudades paralelas)". En línea: <https://www.blendwerk.ch/house>. (Consultado: 20 junio 2020).
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. Trad. Gabriela Schmilchuk. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1989.
- Bravo Elizondo, Pedro. "La realidad latinoamericana y el teatro documental". En *Texto crítico*, n° 14. México, julio-septiembre 1979, pp. 200-210.
- Brownell, Pamela. "El teatro antes del futuro: sobre 'Mi vida después' de Lola Arias". En *Telón de fondo*, n° 10. Buenos Aires, diciembre 2009, pp. 1-13.
- Casas, Ana. "De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción". En *Revista de literatura*, vol. 80, n° 159, mayo 2018. En línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>. (Consultado: 20 febrero 2020).
- Centro Dramático Nacional. "Master class con Lola Arias 'Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado'", en *Youtube*, 12 mayo 2020, 89 min. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=BW8J9z8aJQA>. (Consultado: 23 mayo 2020).
- Cruz, Alejandro. "La comunidad, según Lola Arias". En *La Nación*, 23 septiembre 2004. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/la-comunidad-segun-lola-arias-nid638634>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- _____. "Streaming: Campo minado y otras propuestas para conmemorar el 2 de abril". En *La Nación*, 1 abril 2020. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/campo-minado-lola-arias-otros-4-recomendados-nid2349581>. (Consultado: 23 mayo 2020).
- EcuRed. "Guerra de las Malvinas". En *EcuRed*, 15 mayo 2016. En línea: https://www.ecured.cu/index.php?title=Especial:Citar&page=Guerra_de_las_Malvinas&id=2649425. (Consultado: 20 diciembre 2019).
- Falco, Matías. "Lola Arias y un experimento social sobre la Guerra de las Malvinas: 'pensaba que los ingleses habían sufrido menos'". En *Infobae* 12 septiembre 2018. En línea: <https://www.infobae.com/cultura/2018/09/12/lola-arias-y-un-experimento-social-sobre-la-guerra-de-malvinas-pensaba-que-los-ingleses-habian-sufrido-menos/>. (Consultado: 30 diciembre 2019).
- Ferdman, Bertie. "Lola Arias: The Work of Art Is a Parasite." En *Duke University Press*, vol. 44, n° 2, mayo 2014, pp. 31-45. En línea: <https://read.dukeupress.edu/theater/issue/44/2>. (Consultado: 8 septiembre 2020).
- Friera, Silvina. "La experiencia de la ciudad es vivir entre fantasmas". En *Página 12*, 8 agosto 2011. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-22535-2011-08-08.html>. (Consultado: 19 octubre 2019).
- Fundación Konex. "Lola Arias". En *Fundación Konex*. En línea: <https://www.fundacionkonex.org/b4667-lola-arias>. (Consultado: 19 octubre 2019).

- Fundación teatro a mil. “Diálogos sin fronteras: conversación entre la cinestar Maite Alberdi y la directora argentina Lola Arias”, en *Facebook*, 74 min. En línea: <<https://www.facebook.com/watch/live/?v=556825224997438&ref=search>>. (Consultado: 2 julio 2020).
- Fuster Ruiz, Francisco. “Peter Weiss, en Albacete, ‘En busca del tiempo perdido’ de las Brigadas Internacionales”. En *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, n° 1, 1996, pp. 85-130. En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/121148>>. (Consultado: 6 agosto 2020).
- Galindo, Fernanda y Brenscheidt, Diana. “Teatro de guerra, documental de Lola Arias”. En *Arte entre paréntesis*, n° 10, junio 2020. En línea <https://arteentreparesis.unison.mx/revistas/articulos/27-rev_10_collage_y_simulacro.pdf>. (Consultado: 20 julio 2020).
- Gavotti, Gustavo. “‘Campo minado’, la exitosa obra teatral interpretada por veteranos de Malvinas llega al online”. En *Infobae*, 31 marzo 2020. En línea: <[“Campo minado”, la exitosa obra teatral interpretada por veteranos de Malvinas llega al online](https://www.infobae.com/2020/03/31/campo-minado-la-exitosa-obra-teatral-interpretada-por-veteranos-de-malvinas-llega-al-online/)>. (Consultado: 7 septiembre 2020).
- Gimber, Arno. “El teatro documento de Piskator a Rimini protokoll: Constantes y variantes de un género Político en la escena Alemana”. En *ACOTACIONES: Investigación y Creación Teatral*, n° 37, diciembre 2016. En línea: <<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/118>>. (Consultado: 6 agosto 2020).
- Goffmann, Erving. *Estigma: La identidad deteriorada*. Trad. Leonor Guinsberg, 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, Buenos Aires, 2006.
- Goldmann, A. J. “In Conservative Munich, a Theater Turns Radical and Defends Refugees”. En *The New York Times*, 13 julio 2018. En línea: <<https://www.nytimes.com/2018/07/13/theater/muenchner-kammerspiele-matthias-lilienthal-refugees.html>>. (Consultado: 9 septiembre 2020).
- Gutiérrez, Melissa. “El año en que nació: la obra que investiga la vida de los padres durante la dictadura”. En *The Clinic*, 16 enero 2013. En línea: <<https://www.theclinic.cl/2013/01/16/el-ano-en-que-naci-la-obra-que-investiga-la-vida-de-los-padres-durante-la-dictadura/>>. (Consultado: 20 abril 2020).
- Haveman-Gould, Bradley. “Post-traumatic stress disorder in veterans”. En *Journal of the American Academy of Physician Assistants*, vol. 31, n° 11, noviembre 2018, pp. 21-24. En línea: <https://journals.lww.com/jaapa/fulltext/2018/11000/post_traumatic_stress_disorder_in_veterans_2.aspx>. (Consultado: 10 junio 2020).
- Hormeño, Juan Carlos. “Sueño con revolver”. En línea: <<http://www.portaldearte.cl/agenda/teatro/2007/sueno.html>>. (Consultado: 10 julio 2020).
- Kan, Elianna. “Lola Arias”. En *BOMB*, n° 128, verano 2014, pp. 1-8. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/24365866?seq=1>>. (Consultado: 25 enero 2020).

- Kopplin, Carolin. "What They Want To Hear @ The Münchner Kammerspiele Review". En *Theater full stop*, 29 septiembre 2018. En línea: <<https://www.theatrefullstop.com/2018/09/29/what-they-want-to-hear-the-munchner-kammerspiele-review/#more-11951>>. (Consultado: 20 enero 2020).
- Lagartijas tiradas al sol. "Lagartijas tiradas al sol". En línea <<http://lagartijastiradasalsol.com/lagartija/lagartijas-tiradas-al-sol/>>. (Consultado: 10 de enero 2021).
- Lamadrid Guerrero, Geraldine. "Teatro de guerra, documental de Lola Arias". En *Investigación Teatral*, vol. 10, n° 16, 2019. En línea: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2611>>. (Consultado: 20 enero 2020).
- La Nación. "El teatro debe ser un arte vivo". En *La nación*, 6 Junio 2009. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-teatro-debe-ser-un-arte-vivo-nid1134839>>. (Consultado: 14 julio 2020).
- Lopez, Liliana Beatriz. "Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena teatral argentinas". En *Mitologías hoy*, vol. 17, junio 2018, pp. 160-180. En línea: <<https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v17-lopez>>. (Consultado: 20 mayo 2020).
- Lorusso, Adriana. "Lola Arias: la escena documental". En *Noticias perfil*, 5 febrero 2019. En línea: <<https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/2019-02-05-lola-arias-la-escena-documental.phtml>>. (Consultado: 20 enero 2020).
- Medici, Sofia. "Biografía". En línea: <<https://www.sofiamedici.com/bio>>. (Consultado: 26 mayo 2020).
- Mercader, Sofia. "Not another interview about war". En *Latino life*, mayo 2016. En línea: <<https://www.latinolife.co.uk/articles/not-another-play-about-war>>. (Consultado: 15 marzo 2020).
- Muenchener-kammerspiele. "Mikko Gaestel". En línea: <<https://www.muenchener-kammerspiele.de/en/profile/mikko-gaestel>>. (Consultado: 16 junio 2020).
- Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. Londres: Routledge, 2018. En línea: <https://books.google.com.mx/books/about/Bertolt_Brecht.html?id=2s1JDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. (Consultado: 4 agosto 2020).
- Nanni, Susanna. "Post-memorias entre pasado y futuro: 'Mi vida después' de Lola Arias". En *Orillas Rivista D'hispanica*, 10 junio 2019. En línea: <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/08_15nanni_arribos/>. (Consultado: 20 febrero 2020).
- Perera, Verónica. "Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La Guerra de Malvinas en 'Campo

- minado' de Lola Arias". En *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n° 16, diciembre 2017, pp. 299-323.
- Pinta, María Fernanda. "Escenas de un discurso amoroso I: entrevista a Lola Arias". En *Telón de Fondo*, n° 7, julio 2018, pp. 1-12. En línea: <<https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero7/articulo/149/escenas-de-un-discurso-amoroso-i-entrevista-a-lola-arias-.html>>. (Consultado: 20 diciembre 2019).
- _____. "Puesta en escena, puesta en serie: prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo". En *Investigación Teatral*, vol. 4, n° 7-8, agosto 2015, pp. 79-81. En línea: <<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1783>>. (Consultado: 20 marzo 2020).
- Piscator, Erwin. *Teatro Político*. Trad. Salvador Vila. Pról. Alfonso Sastre. Madrid: Editorial Ayuso, 1976.
- Radio France Internationale. "La directora de teatro Lola Arias con Jordi Batallé en RFI", en *Youtube*, 28 febrero 2017, 28 min. En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=JmGzdqCMq3o&t=242s>>. (Consulta: 18 diciembre 2019).
- Radio Revolten. "Ligna". En línea: <<https://radiorevolten.net/en/ligna/>>. (Consultado: 10 octubre 2020).
- Rodríguez, Gabino. Mensaje de voz por mensajería instantánea. Personal e inédito.
- Sosa, Cecilia. "'Campo minado/Minefield': War, Affect and Vulnerability – a Spectacle of Intimate Power". En *Theatre research international*, vol. 42, n° 2, 2017, pp. 179-189. En línea: <<https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/campo-mina-dominefield-war-affect-and-vulnerability-a-spectacle-of-intimate-power/D0410850884F7BB22514ECA33953CDB1>>. (Consultado: 25 febrero 2020).
- _____. "Desde los ojos del otro: Lola Arias y el teatro como transformación. Entrevista a Lola Arias". En *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, n° 356, enero-junio 2019, pp.120-124. En línea: <https://www.academia.edu/39862221/Desde_los_ojos_del_Otro_Lola_Arias_y_el_teatro_como_transformaci%C3%B3n_Una_entrevista_con_Lola_Arias_Primer_Acto_Madrid_2019>. (Consultado: 5 abril 2020).
- _____. "Lola Arias: Expanding the real in No More Drama". En *Dublin: project press*, 2011 p.48. En línea: <https://www.academia.edu/1165241/Lola_Arias_Expanding_the_real_in_No_More_Drama_Dublin_Project_Press_2011>. (Consultado: 20 enero 2020).
- Soto, Ivanna. "Lola Arias: 'El teatro es una experiencia y no un espectáculo'". En *Clarín*, 23 septiembre 2011. En línea: <www.clarin.com/escenarios/teatro/Lola-Arias-Ciudades-paralelas_0_559744236.html>. (Consultado: 9 noviembre 2019).
- Suarez, Patricia. "Aprender a caminar con un libro en la mano otra vez". En *Clarín*, 26

- septiembre 2017. En línea: https://www.clarin.com/cultura/aprender-caminar-libro-mano-vez_0_B1pJMruob.html. (Consultado: 5 abril 2019).
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Perera, Verónica. “Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en Campo minado de Lola Arias”. En *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n° 16, diciembre 2017, pp. 299-323. En línea: <http://anagnorisis.es/pdfs/num16.pdf> >. (Consulta: 3 septiembre 2020).
- Puente, Maximiliano de la. “170 explosiones por segundo: la (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias en las obras de los ‘hijos críticos’”. En *Anagnórisis Revista de Investigación Teatral*, n° 16, diciembre 2017, pp. 276-298. En línea: [http://anagnorisis.es/pdfs/n16/MaximilianodelaPuente\(276-298\)n16.pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n16/MaximilianodelaPuente(276-298)n16.pdf) >. (Consultado: 2 septiembre 2020).
- _____. “Memorias performativas en el teatro político contemporáneo”. En *AURA*, n° 3, junio 2015, pp. 84-102. En línea <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/243>>. (Consultado: 10 enero 2020).
- _____. *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2017. En línea: https://www.researchgate.net/publication/340033145_Nombrar_el_horror_desde_el_teatro_Las_obras_sobre_el_terrorismo_de_Estado_en_Argentina_en_el_periodo_1995-2015>. (Consultado: 2 septiembre 2020).
- Rimini Protokoll. “Personaje: Stefan Kaegi”, en *rimini-protokoll.de*. En línea: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/personaje-stefan-kaegi>>. (Consultado: 18 agosto 2019).
- Schauspiel, Frankfurt. “Luis August Krawen”. En línea: <https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&u=https://www.schauspielfrankfurt.de/menschen/hinter-der-buehne/video/luis-august-krawen/&prev=search>>. (Consultado: 16 junio 2020).
- Tellas, Vivi. *Biodrama: Proyecto Archivos: seis documentales escénicos*. Comp. y Coord. Pamela Brownell y Paola Hernández. 1ª ed. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- TV Pública Argentina. “Visión Siete: ‘Mi vida después’”, en *Youtube*, 2 marzo 2011, 7.32 min. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=gW0q-0swHSc>>. (Consultado: 19 diciembre 2019).
- Verzero, Lorena. “Representaciones afectivas/efectivas en Lola Arias: ‘La memoria también

puede funcionar como un campo minado””. En *Revista conjunto*, n° 185, pp.32-41. En línea: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/revista.html>. (Consultado: 10 marzo 2020).

Veterans affair Canada. “Post-traumatic stress disorder (PTSD) and war-related stress”. En línea: <https://www.veterans.gc.ca/eng/health-support/mental-health-and-wellness/understanding-mental-health/ptsd-warstress>. (Consultado: 18 julio 2020).

Vicente, César de. “El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento”. En *Revista Artescena*, n° 2, 2016, pp.34-45. En línea: http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf. (Consultado: 6 agosto 2020).

Wajszczuk, Ana. “Las provocaciones poéticas de Lola Arias”. En *La Nación*, 11 septiembre 2016. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/las-provocaciones-poeticas-de-lola-arias-nid1935550>. (Consultado: 19 octubre 2019).

Ward, Julie Ann. *Self, Esteemed: Contemporary Auto/biographical Theatre in Latin America*. Tesis de doctorado. Berkeley: University of California, 2013, p. 107. En línea: <https://escholarship.org/uc/item/42k5q3kd>. (Consultado: 20 agosto 2019).

Weiss, Peter. “Notas sobre el Teatro-Documento”. En *Revista Conjunto*, n° 185, p. 2.

Wikipedia. “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”. En línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Frente_Patriótico_Manuel_Rodr%C3%ADguez. (Consultado: 16 junio 2020).

_____. “Juan Cabandié”. En línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Cabandié. (Consultado: 20 abril 2020).

_____. “Player unknown’s”. En línea: https://en.wikipedia.org/wiki/PlayerUnknown%27s_Battlegrounds. (Consultado: 30 marzo 2020).

Wildermann, Patrick. “El juego de supervivencia”. En *Der Tagesspiegel*, 19 octubre 2019. En línea: <https://translate.google.com/translate?hl=en&sl=de&tl=es&u=https%3A%2F%2Fwww.tagesspiegel.de%2Fkultur%2Fmaxim-gorki-theater-das-ueberlebensspiel%2F25134322.html&prev=search>. (Consultado: 16 junio 2020).