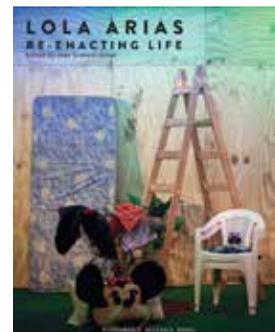


Lola Arias. Re-enacting Life

JEAN GRAHAM-JONES (Ed.) (2019).

Wales - UK: Performance Research Books, 343 pp., ISBN 978-1-906499-05-1



María Fernanda Pinta

(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de las Artes)

fernandapinta@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/08/2022

Fecha de aceptación: 27/09/2022

La publicación reúne la producción artística de Lola Arias en un período de casi veinte años, abarcando desde sus primeros trabajos en teatro a inicios del 2000 hasta el film *Teatro de Guerra*. Desde estos extremos del arco temporal se delinea el interés particular por seleccionar y estudiar en profundidad una labor que excede el campo disciplinar del teatro (tanto en su dimensión literaria como escénica) y el cine y se vuelca, a través de distintos formatos, lenguajes, conceptualizaciones y legados contemporáneos, a la exploración y renovación de lo que podría denominarse prácticas artísticas documentales, pero también de archivo, biográficas, relacionales, contextuales, para incursionar en el campo de la instalación, los recorridos urbanos, la conferencia performática y la curaduría (véase Anexo bibliográfico). En este sentido, el recorrido resulta un prisma por demás interesante para pensar el modo en que el teatro dialoga fuertemente con otras prácticas artísticas a través no tanto de sus propias genealogías (aunque existen, claro está) y no sólo en su desarrollo *inter- y transmedial*, sino sobre todo desde sus principios estructurantes: la teatralidad y la performatividad. O sea, en primer lugar, el teatro como dispositivo visual, sonoro y espacio-temporal que se construye ostensiblemente para la mirada de otro, en tiempo presente. Y en segundo lugar, el teatro como artefacto dentro del cual el *hacer* que allí se despliega no solo se muestra a sí mismo, a la vez como real y como ficción (en la tradición mimético-ilusionista bajo una estricta separación de esas categorías y en la actualidad haciendo de esa división motivo de múltiples cuestionamientos), sino sobre todo como *arte*

del performer en tanto modelo de nuestras múltiples mediaciones y acciones performativas en el mundo, de nuestra participación en la construcción de lo real.

Organizado en cuatro capítulos (además de contar con un prólogo, un epílogo, una introducción, una entrevista y una cronología), la publicación se inicia con “*Real Fiction*” [Ficción real], que incluye sus trabajos más tempranos, aún en el marco de la ficción, aunque ya con algunas experimentaciones en el campo de los efectos de la realidad escénica que concluye con *Striptease* (2007). Continúa con el capítulo dos, “*Stunt Doubles*” [Dobles de riesgo], donde se desarrolla con fuerza una perspectiva documental que continúa hasta la actualidad y que se inicia con la trilogía de *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2012) y *Melancolía y Manifestaciones* (2012) en la que la generación de los hijos nacidos durante las dictaduras en Argentina y Chile se vuelven protagonistas de sus relatos, reconstruyendo sus vidas y las de sus progenitores. Prosigue con el capítulo tres, “*Portable Concepts*” [Conceptos portátiles], que incluye los trabajos realizados junto a Stefan Kaegi en torno a las experiencias de la ciudad contemporánea como *Chácara Paraíso* (2007) y *Ciudades Paralelas* (2012). Incluye también su trabajo curatorial, *Mis documentos* (2012-2017), en torno a experiencias y proyectos artísticos relatados en primera persona a modo de conferencias performáticas. La sección comprende asimismo otra serie de proyectos instalativos como *Audición para una manifestación* (2014-2017) y *Doble de Riesgo* (2016), donde la mirada artística recoge las historias personales en resonancia

con la historia política y la apropiación del espacio público y mediático por parte de distintas comunidades. El cuarto y último capítulo, “*Staging Social Experiments*” [La puesta en escena de experimentos sociales], reúne la trilogía transmedial sobre Malvinas: *Veteranos* (video-instalación del 2014), *Campo minado* (obra teatral del 2016) y *Teatro de guerra* (film del 2018), así como una serie de trabajos realizados mayormente en Alemania, en donde la exploración se traslada a las experiencias contemporáneas en torno a la migración, los lazos familiares, las formas precarizadas de ganarse la vida en el mundo capitalista y la memoria reciente del comunismo. Todos los proyectos de Lola Arias se encuentran ampliamente desarrollados y documentados también su sitio web <https://lolaarias.com/es/>, incluyendo los trabajos posteriores a la publicación del libro.

Así, la conceptualización en torno a la noción de *reenactment* [recreación, reconstrucción] permite reflexionar acerca de lo que allí se pone en juego: la posibilidad, mediante ese *volver a hacer*, de conocimiento y comprensión de la historia (desde la más personal hasta la comunitaria e histórica), de encuentro (consigo mismo, con los otros performers, con la audiencia), de negociación de las identidades y las autorías, de creación de comunidades afectivas. Pero, sobre todo, la noción pone en escena la idea de volver a actuar, de representar, no solo a través del relato, sino principalmente a través del cuerpo, su acción y su subjetividad, habilitando de este modo un hacer y un pensar profundamente teatral y performativo en el que la eficacia de los proyectos artísticos pasará, entonces, ya no solo en exhibir los archivos o en narrar la memoria, sino en las potencias que se abren a partir de los actos y gestos que los actualizan, interrogan y reinterpretan. Jean Graham-Jones, editora de la publicación, comenta en la Introducción:

Arias a menudo se refiere a sus actores como ‘dobles de riesgo’ de sí mismos y de otros, y ella ha empleado con frecuencia el término Inglés (incluso cuando habla en español) ‘remakes’ para describir su trabajo. Finalmente nos decidimos por ‘recrear la vida’ para capturar la amplitud de su exploración performativa”. [Traducción de la autora del original: “Arias often refers to her actors as ‘stunt doubles’ of themselves and other, and she has frequently employed the English term (even when speaking in Spanish) ‘remakes’ to describe her work. We ultimately settled upon ‘re-enacting life’ to capture the breadth of her performative exploration” (p. 13).]

En ese *re-hacer*, en ese *re-crear*, se activan tres dimensiones de una experiencia que excede lo estético para

tocar igualmente aspectos políticos, sociales y subjetivos: por un lado, el impacto del propio proceso de trabajo en los participantes y los cambios que la experiencia teatral terminan por operar en sus vidas; por otro lado, la huella y la conmoción que los proyectos tienen en los espectadores, tanto a nivel reflexivo como emocional. Tim Etchells señala en el Prólogo:

Cada proyecto explora y escenifica la carga y el impacto de su propio proceso en los participantes. Cada uno, también, casi sin falta, crea figuras cuyos descubrimientos inesperados en sus propias biografías son evidentemente un cambio de vida (...) buscando desencadenar una conciencia paralela y una vulnerabilidad en los que están observando”. [Traducción de la autora del original: “Each project explores and stage the burden and impact of its own process on the participants. Each, also, almost without fail, creates figures whose unexpected discoveries in their own biographies are evidently life changing (...) seeking to trigger a parallel awareness and vulnerability in those who are watching.” (p. 11)]

Podría decirse que los efectos de esos *reenactments* son a la vez catárticos y de distancia crítica tanto para los performers (en su gran mayoría no profesionales) como para los espectadores, inclusive en casos en los que se plantee una diferencia en relación al proyecto y su enfoque sobre el tema en cuestión, siempre resulta interesante esa confrontación del punto de vista. Como efectos de esos *reenactments*, finalmente, están aquellos otros, propios de la dimensión lúdica y de placer (estético) a través de dispositivos escenográficos, instalativos, audiovisuales, musicales y performativos que con el tiempo se han hecho un estilo autoral propios de Arias.

Desde el punto de vista de la historia del teatro y su tradición, el trabajo de Arias permite, en este sentido, volver sobre preguntas esenciales acerca el estatuto de la representación, de la ficción y de la realidad que, lejos de quedar saldado en las poéticas posdramáticas más contemporáneas, continúan necesitando de una reflexión profunda acerca del hacer teatral, no sólo desde una perspectiva estética, sino también política. Como comenta Tim Etchells en el Prólogo:

Se ha hecho mucho en el teatro posdramático, superficialmente al menos, en relación al pasaje de las figuras inventadas y los dramas ficticios del antiguo canon a las presencias verdaderas y dramas de la vida real de un nuevo canon en desarrollo. Se necesita un trabajo tan complejo y logrado como el de Arias, sin embargo, para demostrar, tan hábilmente como lo hace con cada nuevo proyecto, que las figuras

reales que este nuevo teatro evoca –desplazadas de la vida cotidiana al escenario y cuestionadas en el proceso– están tan lejos de cualquier fin imaginado para la ficción como lo están de cualquier respiro anticipado de la larga lucha del teatro con la violencia y las ambigüedades de la representación. Traducción de la autora del original: “Much has been made, superficially at least, of the move in postdramatic theatre from the invented figures and fictitious dramas of the old canon to the true presences and real-life dramas of a new canon in the making. It takes work as complex and accomplished as that of Arias, however, to demonstrate, as deftly as she does with each new project, that the real figures this new theatre conjures displaced from daily life to the stage and made a question in the process are just as far from any imagined end to fiction as they are from any anticipated respite from theatre’s long struggle with the violence and ambiguities of representation”. (Etchells, op. cit., p. 9).

Y la observación resulta más que permitente tratándose de un teatro, el de Arias, que aborda las historias de vidas de personas migrantes, de ex combatientes de guerra, de padres e hijos en dictadura y posdictadura, de trabajadores invisibilizados, y también las memorias y experiencias de la vida en las ciudades globalizadas, o aquellas otras atravesadas por cambios políticos o por estallidos sociales, entre muchas otras. Todos ellos testimonios y vivencias, a la vez colectivos y singulares, que precisan de una mirada siempre atenta al lugar que el artista propone para sí a la hora de hablar *sobre* y *a través* de los otros.

La publicación de varios de los textos dramáticos, así como de documentos fotográficos y de diversos textos de presentación y/o explicación de los proyectos por parte de la propia artista y, sobre todo, la extensa e interesante entrevista que lleva a cabo Richard Gough permiten seguir los pasos de las búsquedas y las preguntas estéticas y políticas que, a lo largo de los años, Arias va desarrollando en línea con aquello que señalaba Etchells en el Prólogo. Así, desde los procedimientos y elecciones en torno al casting, hasta el trabajo con equipos interdisciplinarios más allá del campo artístico, pasando por las distintas experiencias sobre los vínculos entre los performers y de ellos con la artista, por las reflexiones acerca de la capacidad del arte de aprender y sanar de las propias historias de vida, las preguntas acerca de los límites y las potencias de la representación artística en el contexto actual van encontrando distintas concretizaciones que habilitan, a su vez, nuevas formulaciones. La línea de tiempo resulta también, como decíamos, una línea poética que se expande (de

forma centrífuga) hacia distintos campos disciplinares, siempre atenta a los recursos que cada uno posibilita y, paralelamente, los reúne (centrípetamente) en un estilo autoral que se instala con fuerza y se asienta a la vez como un cuerpo de obras artísticas y como una reflexión sobre los propios medios con los que trabaja (incluyendo siempre la escritura y su estatuto mediador de la palabra del otro). El proyecto transmedial de la guerra de Malvinas y sus excombatientes (instalación, obra teatral, film), ampliamente conversado en la entrevista, resulta un caso sumamente interesante en lo que respecta al desarrollo de todas y cada una de estas aristas del trabajo poético de Arias.

La conversación con Gough presenta otra dimensión de la labor de la artista, a nuestro entender igualmente relevante, que se sintetiza en el título de la propia entrevista: “Raining in the theatre” [Lloviendo en el teatro]. El mismo hace referencia a un hecho narrado por Arias: la publicación de la primera reseña crítica de su primera obra, *La escuálida familia* (2001), que observaba acerca de la lluvia que literalmente había caído en la sala del Centro Cultural Rojas donde se estrenaba. En la memoria de la artista, este episodio tiene, según relata, una doble lectura: por un lado, el aprendizaje de que el teatro es un presente siempre sujeto a lo imprevisible; por otro lado, la presencia concreta de la coyuntura del país en plena crisis se sintetizada en ese escenario precario del espacio perteneciente a la Universidad de Buenos Aires. También fue un evento que le trajo dos certezas: en primer lugar, no se puede escapar a la realidad propia de la escena; en segundo lugar, el deseo que impulsa el hacer (no sólo el de la propia autora y directora, sino también el de los performers que continuaron actuando) resulta más fuerte que cualquier coyuntura. Al volver sobre ese episodio (relatado en la primera parte del libro), la entrevista retorna igualmente sobre la escena de los primeros años de formación y trabajo de Arias. Leída desde Buenos Aires, resulta una escena sumamente familiar. Marcada generacionalmente por los estudios con Ricardo Bartís, Pompeyo Audibert, Mauricio Kartún, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd, por las primeras obras teatrales de sus contemporáneos como Federico León y por espacios como el Rojas, entre otros, es también una escena de fin de siglo y principios del siguiente atravesada por la crisis, como decíamos, y también por una escala y una infraestructura de producción que se contraponen fuertemente con la segunda parte de la entrevista, ya en una escena internacional. De algún modo, podría pensarse que aquellas experiencias de los primeros años resultan clave para el trabajo futuro y afirmar, de

este modo, que el teatro argentino tiene una riqueza particular por sus legados, por su comunidad, por su capacidad de producir más allá de la adversidad. A su vez, la comparación entre la escena local y la internacional vuelve a traer (al menos desde esta parte del hemisferio) la pregunta siempre vigente acerca de las relaciones (y las representaciones) entre centros y periferias: ¿Qué lugar ocupamos unos y otros en las economías simbólicas globales? ¿Cómo se gestionan y se agencian las identidades, los saberes, las historias de vida, las subjetividades? ¿Qué lugar puede ocupar el arte en estos territorios? Sobre estas preguntas el recorrido del libro pone en escena (él también) una experiencia en primera persona: aquella de la propia Arias.

La publicación cuenta también con valiosos estudios críticos y ensayos de académicos y artistas como Aljoscha Begrich, Jordana Blejmar, Félix Bruzzone, María Delgado, Ana Longoni, Florian Malzacher, Cecilia Sosa, Graciela Speranza y Alejandro Zambra. Sus contribuciones junto a las de Tim Etchells, Richard Gough y Jean Graham-Jones dan un marco y una perspectiva coral a la producción de Arias allí compilada, haciendo de *Lola Arias. Re-enacting Life* un libro de recomendada lectura para pensar acerca de los desarrollos y debates de las prácticas artísticas documentales del presente.