

**La producción de la historia *en escena*. Un estudio comparativo entre *Mi vida después* de Lola Arias y *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti.**

**Federico A. M. Baeza**

**(Instituto Universitario Nacional del Arte – Universidad de Buenos Aires)**

**Introducción**

¿Cómo el teatro puede pensar la experiencia del pasado? ¿De qué manera elidir los relatos omnicomprendidos y recuperar la experiencia singular del tiempo cotidiano? ¿Cómo la escena actual puede poner la *Historia* en relación con los relatos que proponen las *historias*? Seguidamente nos acercaremos a estos interrogantes contrastando dos piezas teatrales provenientes de poéticas absolutamente diversas, pero que se encuentran en cierto lugar en común. Nos referimos a *Mi vida después* de Lola Arias, obra estrenada en abril del 2009 en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, que parece responder a la programación del ciclo *Biodramas* y a *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, estrenada en la misma sala, en marzo del 2010. Este espacio común en el que se sitúan las piezas se configura por tres aspectos correlacionados: proponen la vinculación entre la historia colectiva y los relatos biográficos en un horizonte cotidiano; ambos proyectos se constituyen desde la enunciación de una misma generación, personas entre veinte y treinta años y, finalmente y en un horizonte más general, las dos piezas se instalan en el espacio cada vez más amplio entre el documental y la ficción.

*Mi vida después* surge a partir de los relatos de seis *actores-performers* que narran su experiencia, y la ausencia de dicha experiencia, en relación a la juventud de sus padres en la última dictadura militar argentina. *El pasado es un animal grotesco* explora las biografías de cuatro personajes de esa misma generación entre los años 1999 y 2009 poniendo en relación historias ficcionales con entornos y sucesos reales.



En los dos casos el relato histórico revela ciertas dificultades. En el de la obra de Lola Arias, era preciso generar otras posiciones frente a los relatos más estereotipados y repetidos sobre los setenta. En este sentido la directora decía:

No es una obra más sobre los setenta. Para mí es claro que está puesta en otro ámbito, mira las cosas con otra perspectiva. Ni homenajea a los militantes heroicos ni los critica ni les reprocha ni relativiza<sup>1</sup>.

En cambio, a la obra de Pensotti se le presentaba un problema opuesto, el de trabajar sobre la *historia reciente*, aquella "sobre la que aún no se ha reflexionado en exceso"<sup>2</sup>. En el primer caso, es necesario distinguirse, sentar una posición diferente frente a algunas producciones discursivas en las artes sobre la *dictadura argentina*; en la otra obra, lo problemático es avanzar sobre un pasado tan reciente donde la dificultad no es el exceso interdiscursivo al que se va a responder, sino por el contrario su *carencia*.

Antes de introducirnos al análisis concreto de los puntos propuestos quisiera mencionar brevemente una noción presente en nuestra perspectiva, la noción de "referencia productiva" enunciada por Paul Ricoeur<sup>3</sup>. Cuando dicho autor señala la importancia de la narración en relatos no-ficcionales, como el relato histórico, indica que al narrar el referente es "elaborado y reelaborado"; es decir, construido con cierto "trabajo" bajo determinadas "técnicas". En este sentido, convencionalmente se piensa que "la ficción se refiere a la realidad de un modo reproductivo, como si ésta fuera algo dado previamente, sino que hace referencia a ella de un modo productivo, es decir la establece."<sup>4</sup> El referir no es la simple actividad pasiva de dar cuenta de lo ocurrido fuera del lenguaje, de los acontecimientos; por el contrario, la narración como un "sistema simbólico" es de "carácter cognoscitivo". En este planteo se disuelve la

---

<sup>1</sup> Brownell Pamela, "El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias" en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 5, Nº 10, diciembre 2009. Disponible en: [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

<sup>2</sup> Programa de mano *El pasado es un animal grotesco*, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Sarmiento, 2010.

<sup>3</sup> Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999; p. 141-142.

<sup>4</sup> Idem; p. 141.



tradicional separación entre discursos referenciales y ficcionales en la medida que se entiende que contar es hacer comprensible, narrar el pasado en estos textos teatrales no significa sólo rescatarlo y documentarlo; esencialmente, se trata de configurarlo, de darle sentido.

### **La re-producción de la Historia como puesta en escena**

Como bien se ha indicado<sup>5</sup>, *Mi vida después* intenta presentar la mirada generacional de la que Lola Arias forma parte, la denominada generación de los *hijos*. En este sentido, hay cierta interpelación autobiográfica que se enlaza con la mirada de un colectivo, la propia generación. Contar la propia historia es contar(se) en relación a los otros, *en* la Historia como diría Ricoeur. En relación a esta observación podemos indicar a su vez que *Mi vida después* forma parte de una secuencia de distintos discursos artísticos que hacen referencia directa a la dictadura argentina.

En una nota reciente el escritor Carlos Gamerro señala que la literatura argentina pasó por cuatro etapas en relación al recuerdo de lo ocurrido en el proceso militar<sup>6</sup>. La primera etapa es la de la producción literaria durante la dictadura, donde se intentaría señalar lo que ocurre de maneras elusivas y desplazadas para escapar a la censura. La etapa posterior está marcada por la reconstrucción de los hechos mediante la producción discursiva de los participantes directos para así testimoniar lo negado por el discurso oficial. Paralelamente, se desarrolla una tercera etapa en la que aparece la discursividad del testigo-observador -Gamerro utiliza la expresión inglesa de *bystanders*- aquél que no participa directamente de los hechos, que sólo puede mostrar una perspectiva fragmentaria e incompleta. Finalmente, señala una última etapa: la de los que no tienen recuerdos personales de lo ocurrido, los "que saben porque escucharon la historias familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido". Uno de los ejemplos que menciona de esta etapa es *Los rubios* (2003) de

---

<sup>5</sup> María Fernanda Pinta, "Las transfiguraciones del lugar común: teatro autobiográfico y vida cotidiana" en *figuraciones, teoría y crítica de las artes*, Nº 6, 2009. Disponible en: [www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar)

<sup>6</sup> Carlos Gamerro, "Tierra de la Memoria", en *Página 12*, suplemento Radar, 11 de abril de 2010; p. 25-27.

Albertina Carri donde, en opinión de Gamarro, el relato hace presente la ausencia del recuerdo. En este sentido, podemos entender los interrogantes que plantea Arias:

¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?<sup>7</sup>

Entonces el problema que se presenta en *Mi vida después* es cómo generar historia y experiencia sin memoria o con una memoria parcial o bloqueada. Cómo producir *sistemas simbólicos* (en otras palabras, relatos), a partir de los signos contiguos a lo ausente, a aquello de lo que no se tiene recuerdo.

Para hacer presente esa ausencia de experiencia, los hijos encarnarán a sus padres. Los relatos autobiográficos de los *performers* parten desde distintas perspectivas de la Historia en una distribución que se propone diversa: militantes de Montoneros, un miembro del ERP, un policía de los servicios de inteligencia del Estado, un ex sacerdote y un simple empleado bancario portador de una apellido ilustre. A partir de relatos familiares, anécdotas personales y materiales testimoniales (fotos, cartas, cintas, objetos, ropa usada) se intentará poner en escena la cotidianeidad de esos padres cuando tenían aproximadamente la edad que tienen sus hijos ahora. Las estrategias para realizar dicha puesta en escena serán la narración en primera persona de testimonios propios, la puesta en acto de algunos relatos de sus propios padres asumiendo su papel, el señalamiento sobre ciertos objetos *prueba* y momentos de acción no-narrativos (como cantar o bailar entre otras actividades). Algunas de estas estrategias escénicas las encontramos en el ciclo *Archivos* (2001-2007) de Vivi Tellas.<sup>8</sup> Allí, los *performers* también narraban, por ejemplo, anécdotas familiares desarrollando una enunciación que privilegia la constante deixis de un *yo hablante* o bien ponían en escena dichas discursividades cotidianas representándolas. También se encontraban presentes en *Archivos* los *objetos-recuerdo* que introducían la escenificación del

---

<sup>7</sup> Programa de mano *Mi vida después* Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Sarmiento, 2009.

<sup>8</sup> Federico Baeza, "Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos" en *figuraciones, teoría y crítica de las artes*, N° 6, 2009. Disponible en: [www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar)

pasado y momentos no-narrativos performáticos como cantar, bailar o escuchar música.

En *Mi vida después*, los objetos testimoniales cobran una particular relevancia, se presentan cómo *verídicos* al ser contigüos, al mostrarse como indicios, huellas de lo que se pretende hacer presente mediante la escenificación, aspecto que también comparte con *Archivos*. En una escena muy recordada por la crítica en *Mi vida después*, uno de los *performers* escucha, junto a su propio hijo, su propia voz y la de su padre a través de una cinta magnetofónica. La cinta nos devuelve la dimensión sonora de la voz paterna, es decir un ícono acústico que retiene una de las cualidades del referente. Pero, simultáneamente, se revela como algo próximo a aquello que trae a escena, revela un *haber estado allí*, una indicialidad. El mismo funcionamiento se establece con los materiales fotográficos e, inclusive, el uso del video en la exhibición de los objetos tiende a fortalecer esta constante presencia de operatorias indiciarias. El objeto escénico que presenta este rasgo indicial paradigmático, a tal punto que se constituye como motivo de la obra, es la ropa usada. Ésta da cuenta de una operatoria fundamental que realiza la escritura escénica: aquel objeto que es una huella en el sentido de haber sido contigüo al cuerpo de nuestros padres, casi su contorno, sirve simultáneamente como máscara para representar su historia. Al dramatizar sus anécdotas, los *performers* encarnan el papel de sus padres vistiendo su ropa y, de ese modo, se encarnan en el relato, adquieren una nueva *identidad narrativa*. En definitiva, aquello que sólo era indiciario luego deviene, por gracia del relato y de la puesta en escena, en un *sistema de símbolos*, una manera particular de conocer y vivenciar estéticamente el pasado, en definitiva, cierta producción de experiencia y subjetividad generada por el relato. Este procedimiento recuerda al funcionamiento de otro objeto-motivo del *film Los Rubios*, justamente las pelucas rubias. Con estos elementos, los hijos representaban a sus padres que eran llamados "los rubios" por los vecinos del barrio donde se escondían de los comandos de inteligencia militar.



*Mi vida después - Foto 1*



*Mi vida después - Foto 2*



*Mi vida después - Foto 3*

Como bien se ha señalado<sup>9</sup>, estos procedimientos de puesta en escena no se definen específicamente como *representación* en el sentido convencional del teatro realista. Aquí no hay un espacio –tiempo figurados, las acciones transcurren en el espacio– tiempo presente. Si observamos la puesta visual de la obra, vemos que esta escena enunciativa se resuelve desde una orientación frontal, de cara al público; nunca se constituye un espacio replegado sobre sí mismo tal como sería el del teatro realista.

La *representación* puede entenderse como un proceso de síntesis, cierta mirada integradora que constituye lo representado. En *Mi vida después* la operatoria es más fragmentaria: Lola Arias utiliza el término *remake* para designar estas escenificaciones de fragmentos discursivos extractados de la vida cotidiana, como anécdotas familiares, recuerdos personales o historias imaginadas. Este *volver a hacer* es precario y fragmentario, es una actividad que se desarrolla en un horizonte *postproductivo*<sup>10</sup> donde la operaciones consisten en editar y en yuxtaponer fragmentos discursivos preexistentes, que presuponen la noción de un material bruto a intervenir.

### **Mediaciones entre Historia y ficción**

Como ya explicitamos al comienzo del artículo, *El pasado es un animal grotesco* coincide con *Mi vida después* en la problematización de las relaciones historia–ficción. En el programa de mano podemos leer:

¿Es posible en estos tiempos inventar grandes ficciones que contengan lo que imaginamos junto a sucesos reales de nuestras vidas y de las vidas de las personas que conocemos?”. Para hacerlo posible la obra muestra, “cuatro personajes a lo largo de diez años, desde 1999 hasta 2009; las vidas de cuatro personas de Buenos Aires desde los 25 a los 35 años...”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> María Fernanda Pinta, ob. cit. y Pamela Brownell, ob. cit.

<sup>10</sup> Esto ya fue señalado por María Fernanda Pinta, ob. cit. Recordamos sobre la noción de postproducción: “*Postproducción* es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. Como un conjunto actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la postproducción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola – de producción de materias en bruto.” Cita extractada de N. Bourriaud, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007; p. 7.

<sup>11</sup> Programa de mano obra *Mi vida después* Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro Sarmiento, 2009.

Mariano Pensotti, autor y director, caracteriza el proyecto como "Un intento de narrar una multitud de historias, a la manera de los desmesurados relatos del siglo XIX, donde una ficción desatada es contenida por un contexto histórico y temporal preciso". La referencia a la novela del siglo XIX parece señalar un aspecto importante en los objetivos del espectáculo. En una nota reciente, Pensotti explica la génesis del proyecto: "Diez años atrás empecé a coleccionar fotografías dañadas que mensualmente tiraban de un negocio de revelados cercano a mi casa"<sup>12</sup>. A partir de ese material conformado por "imágenes deterioradas" empezó a pensar algunas de las situaciones de los personajes recordando la expresión de Balzac sobre la misión del arte: "fotografiar el alma de las personas y su tiempo". En este sentido podemos enunciar<sup>13</sup> que el proyecto balzaciano, en cierto anticipo al positivismo, pretendió avanzar sobre lo que había olvidado la historia en ese momento, la historia de las costumbres, en otras palabras *la vida y el pensamiento* de las sociedades entendidas como totalidades y unidades orgánicas. Evidentemente, la obra de Pensotti no intenta reproducir la poética realista decimonónica; la relación se intuye más compleja, pero retiene de ese proyecto artístico-literario la noción de situar concretamente *las costumbres* de un determinado grupo social, cierta clase media urbana, en circunstancias definidas: ciudad de Buenos Aires, entre los años 1999 y 2009.

Los "diez años de vida" de los cuatro personajes se organizan en un dispositivo escénico que funciona como un escenario giratorio con "decorados" compartimentados a la manera de *sets* televisivos de ficción donde las escenas representadas generalmente son "interiores". A medida que gira el dispositivo se va activando el compartimento que queda situado frontalmente al público. Los cuatro actores representan a los cuatro personajes centrales cuyas tramas transcurren paralelamente o presentando algunos momentos de ocasional intersección. Mientras un actor encarna el personaje principal, simultáneamente el resto de los actores

---

<sup>12</sup> Gacetilla de la XXVII edición del Festival de otoño en primavera en Madrid, 2010. Disponible en: [http://www.madrid.org/fo/2010/es/fichas/teatro/animal\\_grotesco.html](http://www.madrid.org/fo/2010/es/fichas/teatro/animal_grotesco.html)

<sup>13</sup> Jacques Ranciere, *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 63.



representarán a los más de cincuenta personajes secundarios que integran las tramas centrales, "Una megaficción contada con recursos escénicos mínimos" en palabras de Pensotti. A su vez, uno de los actores rotativamente narra a través de un micrófono los sucesos generando una especie de voz en *off* continua en tercera persona. Dicho relato se va superponiendo a las escenas representadas o se apoya en instantes de quietud donde la escena se constituye como una imagen.

Podemos señalar algunos elementos referentes al cine, tal como ha observado la crítica. En primer lugar, el movimiento giratorio del escenario hace pensar en un gran *travelling* que, con un movimiento continuo y prolongado, produce una especie de gran *plano-secuencia*. Podríamos decir que el dispositivo es cómo un *travelling* invertido donde lo que se mueve no es el punto de vista, como naturalmente sería la cámara, sino la escena. A su vez, la compartimentación en *decorados* crea un ritmo constante que podríamos relacionarlo con cortes de un montaje, atribuirle una edición. La *voz en off* es otro elemento del lenguaje audiovisual que en la misma trama se encuentra tematizada: uno de los personajes desarrolla un proyecto audiovisual donde graba escenas cotidianas de personas reales y las edita superponiendo una voz en *off* ficcional. Las operatorias que podríamos denominar de edición, como los cortes producidos por la compartimentación de los decorados como la *voz en off* de la narración nos recuerdan nuevamente ciertas operatorias *postproductivas*, donde se trabaja sobre la idea de material bruto, aunque, en este caso, no haya verdaderamente material documental. La narración continua superpuesta a la representación se construye desde un tiempo futuro a las escenas representadas. Narra lo que ya parece haber visto íntegramente, y así construye la lógica de las secuencias, configura los sucesos contados. La narración funciona como una voz poética, como en una novela, que estructura el relato. Como una "voz en *off* que le dé sentido a los fragmentos dispersos de una película cuyo guión se perdió para siempre" en palabras de Pensotti.

Otro eje entre ficción y documental que articula *El pasado es un animal grotesco* es lo biográfico que convive con historias más claramente ficcionales, como la

del personaje que fetichiza una mano cortada que le fue entregada enigmáticamente. Estas historias *imaginadas* se opondrían a otras tramas narrativas más *realistas* o a los sucesos públicos que, como la caída de la Torres Gemelas o la Guerra de Irak, aparecen con mayor o menor relación con la lógica de las tramas que desarrollan los personajes. Aún así, el estatuto de lo *real* en lo biográfico no deja de ser paradójico. Por ejemplo, en las escenas del personaje productor audiovisual se intuyen ciertos *sucesos reales* de la autobiografía de Pensotti. En el personaje encontramos los tópicos de la insatisfacción profesional y los desencuentros personales que signan el comienzo de la adultez como la formación definitiva de la personalidad, que remiten al motivo de la formación, del aprendizaje. Dicha organización temática proviene de la novelística decimonónica, la *novela de aprendizaje*, que luego se traspone al cine en el siglo veinte. En este sentido, Pensotti señala que el momento que abre el relato es “el momento en el que uno deja de ser quien cree que va a ser para convertirse en quién es, con el ocasional marco de fondo de esos años”. La referencia autobiográfica también nos recuerda a la idea de un personaje *alter-ego* del realizador, dando cuenta de las diversas instancias formativas del propio autor, como el Antoine Doinel de Truffaut en el cine de la *Nouvelle Vague*. Allí donde parece emerger lo autobiográfico como *real*, aparecen los motivos, los intertextos, en definitiva, la mediación de los géneros y los estilos sobre esas experiencias en principio *reales*.



*El pasado es un animal grotesco – Foto 1*



*El pasado es un animal grotesco – Fotos 2 y 3*



*El pasado es un animal grotesco – Fotos 4 y 5*



*El pasado es un animal grotesco – Fotos 6 y 7*



## **Dos estrategias para interpelar las experiencias cotidianas del pasado**

Retomamos el punto en el que se cruzan ambas obras. Los dos proyectos intentan abordar el problema de la Historia desde la narración de las experiencias biográficas del pasado poniendo en tensión el eje realidad-ficción. Pero, en las dos obras se dan estrategias antitéticas para acercarse a ese pasado.

En el caso de *Mi vida después*, la operatoria consiste en trasponer a escena las discursividades cotidianas como la narración de anécdotas, deseos, situaciones imaginadas, sucesos reales personales o colectivos. También se convierten los objetos cotidianos, testigos de ese pasado que se intenta reponer, en objetos escénicos. Así *Mi vida después* logra acercarse a la experiencia del pasado al trabajar con los géneros discursivos cotidianos que producen, configuran, hacen comprensible concretamente ese pasado. Para cumplir con este objetivo fue preciso descubrir la teatralidad presente en esos relatos, entender también su estatuto de *puesta en escena* en la vida personal de los *performers*.

En *El pasado es un animal grotesco* la estrategia es distinta: la referencia parece dirigirse, más allá de la intención autoral, a los mismos discursos artísticos que generan nuestra mirada sobre lo real, lo cotidiano o nuestras costumbres. Esto se explicita en la acumulación de referencias a núcleos temáticos y retóricas provenientes de la literatura, el cine o la televisión. Allí donde aparecería *lo real* aparecen los discursos que intentan constituirlo desde las artes; en otras palabras, aparecen las mediaciones textuales en el trayecto a un referente que no puede independizarse de los lenguajes que efectivamente lo configuran. Aparece la explicitación a las diversas condiciones de producción del mismo discurso artístico. En la obra de Pensotti pervive la representación, contrariamente al espacio performático en donde se desenvuelve la obra de Arias, pero esta representación del pasado se muestra fragmentada, inverosímil, grotesca en la medida en que es consciente de ser una textualidad, una mediación. Aún así, en ambos proyectos, el acercamiento a ese pasado nunca puede ser directo; siempre es necesario constituir una secuencia discursiva que nos aproxime

a él, ya sea desde los discursos que lo formulan y que pertenecen efectivamente a la esfera cotidiana o desde los discursos de las artes que lo tematizan. En los dos proyectos, se evidencia la dimensión del pasado en tanto relato, como discursividad que no puede reducirse a la sucesión de acontecimientos o sujetos *reales*. El teatro puede interpelar al pasado, porque lo entiende en este sentido, como narración.



*Mi vida después* - Foto 4



### **Fichas técnico-artística:**

#### ***Mi vida después***

Dramaturgia: Lola Arias

Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha

Vestuario: Jazmín Berakha

Escenografía: Ariel Vaccaro

Iluminación: Gonzalo Córdova

Video: Marcos Medici

Música: Ulises Conti

Asesoramiento histórico: Gonzalo Aguilar

Colaboración autoral: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha

Colaboración musical: Lola Arias, Liza Casullo

Dramaturgista: Sofía Medici

Coreografía: Luciana Acuña

Dirección: Lola Arias

#### ***El pasado es un animal grotesco***

Autoría: Mariano Pensotti

Actúan: Pilar Gamboa, Javier Lorenzo, Juan Minujín, Julieta Vallina

Vestuario: Mariana Tirantte

Escenografía: Mariana Tirantte

Iluminación: Matías Sendón

Música: Diego Vainer

Asistencia artística: Leandro Orellano

Dirección: Mariano Pensotti

[fed.baeza@gmail.com](mailto:fed.baeza@gmail.com)



**Abstract:**

How the theater can think the experience of the past? How to avoid the main tales in order to recover the singular experience of the daily time? How the present scene can put in relation the *History* with the *stories*? *Mi vida después* (2009) of Lola Arias and *El pasado es un animal grotesco* (2010) of Mariano Pensotti propose to think the relationship between collective history and the biographical stories in a daily horizon. Both projects are constituted from the enunciation of a same generation, people between twenty and thirty years. Finally the two pieces settle in the more and more ample space between documentary and the fiction.

**Palabras claves:** Historia – pasado – cotidiano – ficción –realidad- documental - *Mi vida después* – Lola Arias- *El pasado es un animal grotesco* -Mariano Pensotti

**Key words:** History – past – daily – fiction –reality- documentary- *Mi vida después* – Arias- *El pasado es un animal grotesco* - Pensotti