

## **El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias**

**Pamela Brownell**

**(Universidad de Buenos Aires)**

*Mi vida después*, la última obra estrenada en nuestro país por la dramaturga y directora Lola Arias, surgió en el marco del ciclo *Biodrama*, que, bajo la coordinación de Vivi Tellas, su creadora, se desarrolló desde 2002 en el Teatro Sarmiento de la Ciudad de Buenos Aires. Aunque no fue presentada de esta manera porque, al momento de comenzar sus funciones en marzo de 2009, Tellas ya no se encontraba al frente del teatro y junto a ella había partido el proyecto, la obra se ajusta a la consigna básica del ciclo: trabajar a partir de la vida de una o más personas vivas. A su vez, *Mi vida después* se inserta en la línea de los últimos trabajos que Arias venía realizando y en los que ya mostraba su interés por trabajar sobre la biografía de los *performers*, entrelazando sus historias, relatos, pareceres, con dispositivos escénicos muy variados, que articulan, entre otros, múltiples recursos musicales, coreográficos y multimediáticos<sup>1</sup>.

La presentación de la propuesta que Arias hace desde el programa de mano resulta un buen punto de partida para el análisis:

Seis actores nacidos en la década del '70 y principios del '80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿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?

Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar.

*Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

---

<sup>1</sup> Hemos analizado algunos de los aspectos de su trabajo en "Documento y azar en el teatro reciente de Lola Arias", presentado en conjunto con Bernarda Arrillaga en las *I Jornadas de Investigación y Crítica Teatral*, organizadas por la AINCRIT en Buenos Aires del 28 al 30 de abril de 2009 y que será publicado próximamente en las actas de dicho encuentro.

Quienes hayan tenido la ocasión de asistir a alguna función de la obra y cotejarla con esta presentación, probablemente acordarán en que la obra efectivamente es lo que quiere ser. Pero lo que ninguna síntesis podría describir, es la potencia, la dinámica y el ritmo que tiene el despliegue de recursos escénicos que se van entramando a lo largo de la obra y que ponen en evidencia una destreza particular que hace que Lola Arias se destaque en la escena actual. El uso del video aparece en distintos momentos en función de materiales y modos de interacción siempre diversos; el espacio es explotado desde todos los ángulos posibles; el vestuario –de peculiar protagonismo- también se juega de muchas maneras; hay cantidad de objetos, música en vivo, grabada; todo esto, como material de construcción de los mundos personales que se van descubriendo, en permanente interrelación.

*Mi vida después* tiene algo de pieza para orquesta en la que los solos se articulan con las interpretaciones de conjunto, o de danza grupal, en la que los bailes individuales en el centro del escenario se alternan con aquellos en los que todos se unen en ronda, para separarse y luego volverse a juntar. En un análisis más reposado pueden descubrirse algunas grandes secuencias en la obra, separadas por marcados interludios musicales. Sin embargo esto no puede más que intuirse, ya que un minucioso trabajo de *zurcido* dramaturgico hace que todo fluya de situación en situación, en una suerte de encadenamiento que retoma algo que resuena de una escena anterior y anticipa algo de escenas por venir.

Esta multiplicidad de recursos puestos en juego y la rigurosidad coreográfica con la que son desplegados constituye uno de los signos más distintivos y poderosos de esta puesta, en tanto escenifica su propia base paradójica: la de transitar los lindes de la realidad con una carga intensificada de artificio; la de decir la historia propia de un modo tan fijo que por momentos se vuelve ajena, la de presentar documentos cercanos con gran distancia; la de calcular en qué momentos va a intervenir el azar.

A continuación analizaremos algunos aspectos que resultan centrales para pensar *Mi vida después*, que también forman parte de una reflexión más general

sobre el ser del teatro, sus géneros y sus límites, en la cual la propia obra se inscribe.



Mi vida después - Foto 1

### ***Performers* que hacen *remakes* (¿O actores que representan?)**

Tanto en el texto del programa de mano que antes citábamos como en la entrevista que mantuvimos con la directora antes del estreno, Lola Arias eligió en reiteradas ocasiones la palabra *remake* como forma de nombrar uno de los recursos estructurantes de *Mi vida después*, que es el de recrear aquellas historias conocidas, supuestas, imaginadas, de los padres. Volverlas a hacer, volverlas a vivir. No se propone aquí volver a montar alguna obra o escenas de obras ya hechas que se desee renovar, actualizar, volver a mirar, como la acepción del término sugiere en el contexto cinematográfico del que proviene. En este caso, se trata de tomar algo que sucedió *en la vida* y recrearlo en el escenario. ¿No teníamos otro nombre para eso?

Del mismo modo que Arias sintió la necesidad de distinguir esta actividad de lo que habitualmente podríamos llamar *representar*, en general prefiere hablar de *performers* y no de *actores* para referirse a los intérpretes de sus obras. En el caso

de *Mi vida después*, cuando se habla de *actores* se alude principalmente al oficio de estos *performers* también fuera de la obra, lo que los distingue de los policías o niños, por ejemplo, con los que trabajó en *Chacara Paraiso* o *Airport Kids* (realizadas en colaboración con el suizo Stefan Kaegi), o de simples personas X que vinieran a contar sus historias, como es frecuente en otros casos de un teatro que, por el momento, llamaremos *documental*.

Entendemos que hay una clave interesante para aproximarse a la obra en esta necesidad de buscar nuevas palabras<sup>2</sup> y que ésta es, a su vez, evidencia de una vocación reflexiva sobre el quehacer teatral que también se torna cada vez más un rasgo distintivo del trabajo de Lola Arias.

Explorando las distintas modalidades en las que los *performers-actores* se aproximan a las historias propias y de sus padres, como así también las distintas acciones que en general desarrollan sobre la escena, puede comprenderse que haya surgido la necesidad de buscar alternativas a la denominación general de *representación*, sobre todo cuando, en palabras de Arias, se busca hacer un teatro no-representativo<sup>3</sup>. Claro está que mucho se ha pensado ya sobre esta cuestión desde la práctica y teoría, pero, sin embargo, sigue siendo un área de gran actualidad como campo de experimentación y reflexión. En este campo, precisamente, se adentra *Mi vida después*.

Dirigiendo la mirada hacia esas diversas modalidades y acciones que mencionábamos, podemos identificar las siguientes prácticas de los actores: ellos relatan la historia de sus padres (según su experiencia o según las distintas versiones que les han contado); ellos testimonian sus propias vivencias, sus sueños y sus fantasías; ellos escuchan / leen / muestran los *documentos*; ellos actúan

---

<sup>2</sup> Aunque por supuesto sabemos que *performer* dista de ser una palabra nueva, su elección sigue siendo significativa, ya que da cuenta de su vocación por insertarse en una determinada línea de trabajo y también aparece como evidencia de una necesidad surgida de su recorrido por una cantidad de experiencias en las que hablar de actores no hubiera parecido adecuado.

<sup>3</sup> Así define Lola Arias su trabajo actual: "Para mí en este momento lo que hago tiene que ver, por un lado, con generar acción y suspenso dentro del teatro, que lo que pase sea real en tanto imprevisible, vivo, incontrolable, no-representativo, y, por otro lado, con incluir elementos de la vida real de los *performers* de una manera en que ellos se sientan involucrados, expuestos y frágiles en escena, no como adentro de una traje de reglas, sino que estén en una situación de mayor vulnerabilidad, de mayor exposición y riesgo. En ese sentido me interesa la vida real de los *performers*" - Lola Arias, "Entrevista personal", 10 de marzo de 2009 (grabada)

situaciones de la vida de sus padres; ellos relatan y otros actúan ilustrando lo que ellos relatan; ellos *sólo* actúan (bailan, hacen música, corren, saltan).

Así, vemos que en la obra se articulan varios niveles performáticos que, a los efectos de este análisis, podríamos distinguir como: testimonio (cuando se habla de lo propio en primera persona); *remake* (cuando los hijos toman el lugar de los padres, *rehaciendo* sus circunstancias en primera persona); representación (cuando se encarnan los *personajes* de la historia del otro) y acción (cuando lo que se hace no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de *pura performance*).

Esa elección del término *remake* entonces cobra un sentido específico en esta propuesta y permite abordar la diferencia que existe entre actuar un personaje *ajeno* y ponerse la ropa de los padres e indagar desde el teatro en la propia historia.

En este sentido, para comenzar a marcar algunos ejemplos puntuales en la obra, hay dos momentos en los que el video interviene generando una forma muy particular de conexión entre padres e hijos. El primero, cuando Liza Casullo imagina cuáles serían las noticias que su madre, Ana Amado, leía en el noticiero televisivo junto a César Masetti. Sus compañeros le acercan entonces una vestimenta acorde, la ubican sentada justo frente al lugar de su madre en la foto que enorme vemos proyectada por detrás y ella, pasando del testimonio a la *remake*, comienza a leer titulares de una hoja que, cuando pone frente a su cara, recibe el rostro proyectado de la madre. Liza presenta las noticias *encarnando* a su madre, con el rostro de su madre sobre el propio. Se maximiza así el efecto de fusión, de encuentro entre las dos mujeres.

El segundo caso se verifica cuando Pablo Lugones (perteneciente a una rama sin gloria pública del célebre apellido) cuenta un episodio que su padre le relató, en el que su jefe militar en el banco en el que trabajaba le pidió que se afeitara la barba. Pablo, vestido con un traje marrón, como el que usaba su padre, explica que su padre se miró al espejo para decidir si hacerlo o no y, mientras hace una pausa que genera un extraño suspense, tierno y trágico a la vez, se abre el saco para que en su camisa blanca pueda verse la proyección del rostro paterno como el reflejo de aquel espejo que, en su momento, presencié la resignada afeitada. Esta

*sobreimpresión* -continuemos con los términos cinematográficos- de los padres en los hijos es el correlato multimediático de ponerse las ropas de los padres y decir "Yo", y es también una forma de enfatizar hasta qué punto la historia de los padres es la historia propia, y por lo tanto, no es lo mismo actuar *eso* que *otra cosa*.

Tal vez por todo ello, Lola Arias eligió en esta ocasión que sus *performers* fueran actores. 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.

Así como lo ejemplificamos en los dos casos de uso del video, podríamos detenernos en cualquier otro momento de la obra y encontrar ejemplos del modo en que los distintos niveles performáticos y escénicos se combinan e interactúan, conformando el complejo mundo de la obra y de todas las historias personales a las que ésta se dedica.

### **Lo histórico y lo biográfico: elogio de la complejidad**

Otro campo problemático en el que *Mi vida después* se aventura es el de las relaciones entre las historias y la Historia, entre uno y sus circunstancias, y entre todo eso y el teatro.

Resumamos brevemente la historia que cada actor presenta en la obra: los padres de Liza Casullo (la ya mencionada Ana Amado y el filósofo y escritor Nicolás Casullo) debieron exiliarse en México a causa de su militancia peronista; el padre de Carla Crespo era un dirigente del ERP y, hasta donde se sabe, murió en el enfrentamiento de Monte Chingolo; el padre de Blas Arrese estaba en el seminario estudiando para ser cura; el padre de Mariano Speratti tenía un taller mecánico, era corredor de autos antiguos y militaba en la Juventud Peronista hasta el momento de su desaparición; el padre de Pablo Lugones trabajaba en un banco que fue intervenido, y el padre de Vanina Falco -ella lo supo a los 28 años- era un policía que hacía tareas de inteligencia y fue el apropiador de un bebé nacido en la ESMA (Juan Cabandié), su hermano.

Esto explica Arias respecto del *friso de época* que buscó componer en *Mi vida después*:

Para mí era importante que fuera polifónico el relato y no orientado a mostrar una versión de las cosas. Es una obra de otra generación sobre esto. 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 homenaja a los militantes heroicos ni los critica ni les reprocha ni relativiza. Pone en escena un montón de cuestiones y deja que el espectador haga su lectura. Me parece que eso es lo más interesante. Y habla sobre todo de qué nos pasa a nosotros. Eso fueron ellos y qué nos pasa a nosotros con eso. Cómo se reinventa el pasado en el presente. Como un *est*á todo el tiempo en una tensión, en una continua *remake* de cosas que pasaron, como que la historia se repite con variaciones.<sup>4</sup>

Pero esta mayor o menor vinculación de los padres con la historia nacional no deja nunca de estar enmarcada en lo cotidiano de sus vidas y de su relación con los hijos.

A modo de ejemplo de esta ligazón íntima entre biografía e Historia citamos un pasaje de la obra que pertenece a la secuencia en la que todos se han vestido con las ropas características de sus padres y llevan adelante la mayor parte de las escenas de *remake*.

Blas: 5 PM. Hora de descanso. Se suspende la clase de biología. Echaron al Padre Podestá, porque trabaja con los obreros y tiene novia.

Pablo: 6 PM. Vuelvo del trabajo a casa en colectivo. Las calles están cortadas por una manifestación así que decido bajarme y caminar las 20 cuadras que me separan de casa.

Mariano: 8 PM. Regreso al taller, guardo el auto y me encuentro con unos compañeros que me están esperando para organizar unas acciones con volantes y pintadas.<sup>5</sup>

De este modo, el cruce entre lo biográfico y lo histórico va construyendo un entramado, que se vuelve cada vez más potente y que pone en acto una mirada sobre el modo en que el contexto condiciona el devenir de cada vida y también sobre la complejísima red de posibilidades que subyacen en el desarrollo histórico. A su vez, se va instalando cada vez con más fuerza la idea de que lo

---

<sup>4</sup> Lola Arias, "Entrevista..."

<sup>5</sup> Las citas textuales de la obra surgen de nuestros apuntes en la asistencia a las funciones.

(auto)biográfico constituye un material muy productivo como vía de acceso a la Historia desde el teatro.



Mi vida después - Foto 2

### **Teatro (no) documental**

Este vínculo entre teatro, historias e Historia suele tener unos intermediarios privilegiados que, a medio camino entre las evidencias en un juicio y los objetos rituales, se constituyen en huella que avala la veracidad de lo dicho y en *medium* que invoca una conexión entre las distintas dimensiones temporales. Éstos son los *documentos*. Una foto, un cuaderno, un pantalón: prácticamente, cualquier cosa puede ser presentada como delegada del mundo al que pertenecía antes de estar allí. Pese a que la idea de trabajar con estos materiales dé lugar a experiencias diversas, se ha tendido a englobarlas bajo la idea de un *teatro documental*. Pero esta categoría (como todas) no goza de un consenso unánime y (como muchas)

tampoco ha encontrado por el momento una definición que parezca sentarle del todo bien. Aunque ahora no podemos abordar en profundidad el debate sobre el concepto, sí queremos detenernos en la postura de Lola Arias al respecto y en cuál es la elaboración que su obra hace del material documental. En este sentido, ella ha expresado lo siguiente:

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.<sup>6</sup>

Podría aducirse que el concepto de *documental*, al menos en su concepción más actual inclusive en el cine, ya contempla una *desdefinición* de las fronteras entre realidad y ficción. Decir que una obra pertenece al *teatro documental* apunta hacia un elemento de la propuesta, no la agota, pero, en cualquier caso, quedan claros los reparos que pueden surgir ante el término. *Mi vida después* hace notables esfuerzos por rehuir a todo encasillamiento.

Ahora, hay algo que consideramos propio de toda búsqueda que pueda vincularse a lo documental y que está presente en esta obra: el establecimiento de un *pacto de credibilidad* entre creador y espectador. La obra se muestra muy consciente de la necesidad de sostener dicho pacto y se esfuerza por distinguir claramente cuando algo que se presenta es *realmente* un documento o si se usa *como si* lo fuera. Esto está muy marcado en momento en el que presentan las vestimentas: “éste es el mameluco original que usaba mi padre” es bien distinto de “mi padre usaba un traje *como* éste” o “la sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron ésta”.

---

<sup>6</sup> Lola Arias, “Entrevista...”

Como muestra de la variedad de elementos que funcionan en la obra como documentos en el sentido de evidencias *verídicas*, nos referimos a la presentación de los materiales que estructuran la que podría pensarse como última secuencia de la obra, en la que profundizan el acercamiento a las historias de los padres y hacen de algún modo un balance, un cierre de las mismas.

Mariano: Éste es el grabador de cinta abierta de mi padre.  
Vanina: Éste es el expediente del juicio contra mi padre.  
Carla: Ésta es la última carta de mi papá.  
Blas: A esta tortuga yo la heredé de mi papá.  
Liza: Éstos son los libros que escribió mi papá.  
Pablo: Éste es el Super 8 que filmó mi padre.

El trabajo de cada uno de los actores con esos documentos es muy diverso, pero todos coinciden en sumar una fuerte carga emocional al espectáculo. Sin embargo, esta carga aparece como efecto en la interacción con los espectadores, y principalmente de su lado, ya que los actores parecen concentrados en contener la emoción al mostrarlos. Al menos, la emoción en su sentido más obvio. En las funciones que presenciamos, a ninguno se lo vio desbordado o sorprendido por el llanto o la risa. Siempre se los ve muy en control de la situación. Esto genera ese extraño efecto de distancia ante lo propio que mencionábamos al comienzo. Lo más personal se tiñe de una cierta asepsia. Y esto se da muchas veces del mismo modo en otras obras que podrían emparentarse a ésta en cuanto al carácter documental, como las del ciclo *Archivos*, de Vivi Tellas o *Re-genias-Diarios Íntimos 1985-1997*, de Tatiana Saphir y Carla Crespo.

Este rasgo, que parece una constante en estas obras, nos queda planteado como interrogante para seguir pensando los posibles aspectos comunes de lo que difícilmente podríamos llamar un *género*, es decir, el *teatro-que-trabaja-con-documentos* (para mantener en suspenso la posible categoría de *teatro documental*).

Como una última observación sobre la relación entre lo biográfico, lo documental y sus posibles vinculaciones con *la realidad*, resulta muy interesante el caso de Carla Crespo y lo que podemos conocer (?) de ella y su historia en *Re-genias* y en *Mi vida después*. Mientras que en la primera aborda su adolescencia y

la relación con su madre, en la segunda, se centra en la historia de su padre, su militancia y las incertidumbres sobre su muerte. Un espectador desprevenido podría dudar incluso de que se tratase de la misma persona, ya que ni siquiera las referencias a la madre en *Mi vida después* nos remiten al mundo generado en nuestra imaginación por "la otra Carla", la que leía sus diarios íntimos y cartas personales en *Re-genias*. Aunque no podemos aquí ahondar en esto, queríamos apuntarlo como ejemplo concreto del recorte que siempre implica el abordar la historia personal en experiencias como éstas.

### **El lugar de la existencia: entre la pre-existencia y la profecía**

Por último, quisiéramos detenernos en otro aspecto de *Mi vida después*: la relación entre teatro y tiempo. La obra, que inicialmente se llamó *Mi vida futura*, aparece como un punto de apoyo en el presente desde el que se aborda el pasado y se imagina el porvenir. Los actores parten de su nacimiento y concluyen profetizando las circunstancias de su muerte, parten de la pregunta por el pasado y terminan fantaseando con el futuro.

Los documentos que traen a escena, e incluso ellos mismos y sus historias, remiten a eso que Tadeusz Kantor llamaba la pre-existencia escénica con la que le interesaba trabajar. El escenario entonces se vuelve el lugar de contacto con lo preexistente que se integra a algo nuevo y único que emerge en ese momento ante el espectador.

Y este momento único, ese presente, se ve exaltado en esta propuesta no sólo como mangrullo para mirar hacia atrás y adelante o como un espacio casi terapéutico para encontrar sentido a la propia historia, sino como terreno propio y esencial del teatro. El acontecimiento teatral como presente vivo e irreplicable es enfatizado por Lola Arias de múltiples maneras. Entre ellas, la apertura a lo imprevisto, la música en vivo y las acciones que exponen a los actores a un gran desgaste o incluso riesgo físico (como correr o saltar desde la altura).

Entre los espacios destinados al azar, paradójico como esto suena, se destaca el momento en que preguntan a la tortuga si habrá o no una revolución en

la Argentina futura escribiendo las dos respuestas posibles en el piso y dejándola caminar hacia una de ellas. Por alguna razón, siempre la vimos avanzar hacia el no.

Y hay otro elemento fundamental que hasta ahora no hemos mencionado, y es la presencia de Moreno Speratti, el hijo de poco más de tres años de Mariano, que deambula por la escena. El interés de Lola Arias por los niños y por el vínculo entre padres e hijos ya se ha convertido casi en una marca registrada de su trabajo<sup>7</sup>. Aunque el niño sabe muy bien lo que tiene que hacer y se desempeña con comodidad, siempre podría suceder que sintiera el impulso de salirse del libreto.

Esta idea del teatro como el lugar que propone la experiencia del tiempo, en el que se llama la atención sobre el presente desnaturalizándolo y en el que se puede pensar la propia vida en relación al pasado y al futuro, encontró un eco muy cercano en otra producción estrenada este año por el Complejo Teatral de Buenos Aires, que fue *Yo en el futuro*, de Federico León. No sólo los nombres de ambas obras tienen una semejanza notable, sino que en ambos espectáculos aparecía el escenario como espacio de encuentro entre distintas generaciones (en este caso literalmente, ya que había intérpretes niños, adultos y mayores) y de contacto con medios de registro (principalmente el video en *Yo en el futuro*) como posibles vehículos para ese pasaje entre los tiempos. Por lo demás, las obras son totalmente distintas en todos los planos, pero consideramos que algo parece estar flotando en el aire, una pregunta sobre el ser del teatro presente y su relación con teatro pasado y futuro, y también sobre nuestros propios seres, nuestras vidas, en esa misma encrucijada.

Hemos abordado hasta aquí varios aspectos de *Mi vida después*, y aún así nos parece no haber dicho nada. Quedan mil instantes, mil recursos, mil historias sin contar. Nos detuvimos especialmente en aquellos ejes que nos parecieron aportes importantes a la reflexión sobre el ser del teatro actual y las categorías con las que podemos acercarnos a él (cuando es así, con categorías, como queremos acercarnos).

---

<sup>7</sup> Al respecto, véase "Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias" y "Escenas de un discurso amoroso II. Lola Arias, *Trilogía. Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador*, Buenos Aires, Entropía, 2007.", ambos de María Fernanda Pinta, en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), año 4, N° 7, julio 2008.

Para terminar, el final: coherente con su desarrollo en un *crescendo* espiralado que acumula un disparo escénico tras otro, *Mi vida después* culmina como un estallido, un movimiento centrífugo y centrípeto a la vez de todos los elementos puestos en juego, una última catarsis de la emoción contenida, un choque de los tiempos que se fusionan y se disuelven, como un *big bang* invertido. Mientras Vanina grita con el megáfono, música, discurso, acción, historia, humor y tragedia hacen su convulsión definitiva. Como imagen final, en una fila de sillas se sientan vestimentas con cuerpos invisibles. Tal vez sean los cuerpos de los desaparecidos. Tal vez sean los cuerpos de otras personas-personajes que esperan su *remake*.

### **Ficha técnica**

**Actores:** 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 (con la colaboración de Liza Casullo y Lola Arias)

**Coreografía:** Luciana Acuña

**Asesoramiento histórico:** Gonzalo Aguilar

**Coordinación de producción:** Macarena Mauriño

**Asistencia de iluminación:** Facundo Estol

**Asistencia artística:** Sofía Medici

**Asistencia de dirección:** Ana María Converti

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

**Dramaturgia y dirección:** Lola Arias

Estrenada en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires en marzo de 2009

[pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

**Palabras clave:** *Mi vida después* – Lola Arias – Teatro documental – Teatro autobiográfico – Biodrama – Performance

**Keywords:** *Mi vida después* – Lola Arias – Documentary theatre – *Biodrama* – autobiographical theatre – Performance