

# “Como personajes de Chéjov”. Intersecciones del teatro y la fotografía (II)<sup>1</sup>



María Fernanda Pinta

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de las Artes  
pintafernanda@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/2022  
Fecha de aceptación: 11/10/2022

## Resumen:

Durante los últimos años, una serie de publicaciones de teatro argentino han compilado diferentes textos y experiencias escénicas. En líneas generales, nuestra hipótesis es que se trata de formatos intermediales que buscan poner en juego relaciones entre la palabra y la imagen con el propósito de activar las experiencias escénicas (ya acontecidas y transformadas en materiales de archivo) y textuales (virtualidad siempre actualizable en el acto de la lectura y también, potencialmente, en futuras puestas en escena) en una nueva experiencia (a la vez literaria y visual) más allá de la puesta en escena que le dio origen. En esta ocasión analizaré sobre *Melancolía y manifestaciones* (2012), publicada conjuntamente con *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) en la compilación *Mi vida después y otros textos* (Arias, 2016). Se trata de la trilogía de teatro documental en donde Lola Arias trabaja sobre la experiencia de las dictaduras de Argentina y Chile entre los años 70 y 80, haciendo foco en la mirada de la generación de los hijos que nacieron en aquel contexto sobre sus progenitores. El proyecto en su conjunto buscaba reflexionar acerca de la historia oficial, revisar y desclasificar sus archivos; pero también pensar una versión propia de la historia, más allá de la versión transmitida por la generación de los padres. Ampliamente estudiados internacionalmente, aquellos espectáculos y su posterior publicación se ubican en un contexto, desde hace más de una década, de renovada reflexión y experimentación sobre la temática en particular y sobre el género documental en general. Resulta por ello un objeto de especial interés para quienes abordan estas perspectivas.

■ Palabras clave: Intermedialidad; Teatro documental; Libro; Fotografía; Voz; Arias.

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en el VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española / Latinoamericana / Argentina, Mar del Plata, del 16 al 20 de mayo de 2022.

## "Like Chekhov's characters". Intersections between Theatre and Photography II.

### Abstract:

During the last years, a series of Argentine theater publications have compiled different texts and stage experiences. In general, our hypothesis is that these are intermedial formats that seek to bring into play relations between the word and the image with the purpose of activating the performance experiences (already happened and transformed into archival materials) and the texts (virtuality always upgradable in the act of reading and also, potentially, in future stagings) in a new experience (both literary and visual) beyond the staging that gave rise to it.

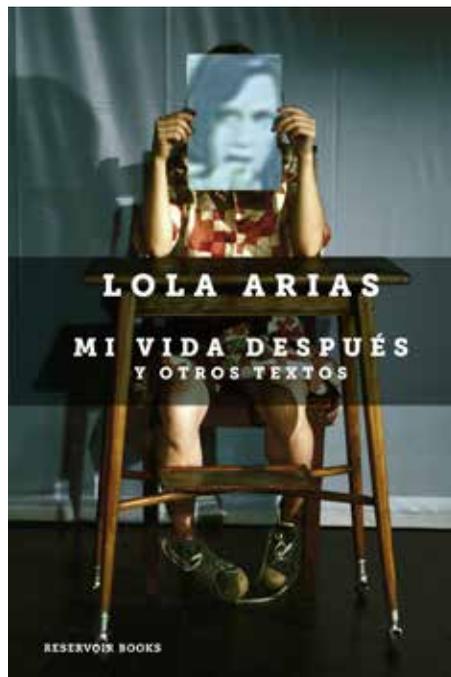
On this occasion we will discuss *Melancolía y manifestaciones* [Melancholy and Manifestations] (2012), published jointly with *Mi vida después* [My Life After] (2009) and *El año en que nació* [The Year I Was Born] (2012) in the compilation *Mi vida después y otros textos* [My Life After and Other Texts] (Arias, 2016). It deals with the documentary theater trilogy in which Lola Arias works on the experience of the dictatorships of Argentina and Chile between the 70s and 80s, focusing on the perspective that the generation of children born in that context have on their parents. The project as a whole sought to reflect about the official history, review and declassify its archives; but it also thought about another version of the story, beyond the version transmitted by the generation of parents. Widely studied internationally, those shows and their subsequent publication emerged in a context, expanded for over a decade now, of renewed reflection and experimentation on the subject in particular and on the documentary genre in general. This is why it is an object of special interest to those who approach these perspectives.

■ Key words: Intermediality; Documentary Theatre; Book; Photography; Voice, Arias.

Durante los últimos años, una serie de publicaciones de teatro argentino han compilado diferentes textos y experiencias escénicas. En líneas generales, nuestra hipótesis es que se trata de formatos inter-y transmediales que buscan poner en juego relaciones entre la palabra y la imagen con el propósito de activar las experiencias escénicas (ya acontecidas y transformadas en materiales de archivo) y textuales (virtualidad siempre actualizable en el acto de la lectura y también, potencialmente, en futuras puestas en escena) en una nueva experiencia (a la vez literaria y visual) más allá de la puesta en escena que le dio origen. En un trabajo anterior, desarrollamos esta hipótesis a través del análisis de *Yo tenía un alma buena*, de Maricel Álvarez, con texto de Santiago Loza y fotografía de Nora Lezano (Pinta, 2019). En aquel trabajo pudimos ver el modo en que la video instalación teatral que había sido llevada a cabo en la Fundación OSDE, luego era publicada en 2015 a través de una serie de operaciones transmediales que expandían el proyecto original más allá de su sola documentación. El libro, de esta manera, recuperaba los materiales textuales y visuales del espectáculo que le había dado inicio conjuntamente con una serie de ensayos críticos, dando como resultado combinaciones y resonancias que multiplicaban los sentidos y la experiencia de la puesta en escena original.

En esta ocasión analizaremos *Melancolía y manifestaciones* (2012), publicada conjuntamente con *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) en la compilación *Mi vida después y otros textos* (Arias, 2016). Se trata de la trilogía de teatro documental en donde Lola Arias trabaja sobre la experiencia de las dictaduras de Argentina y Chile entre los años 70 y 80, haciendo foco en la mirada de la generación de los hijos que nacieron en aquel contexto sobre sus progenitores. El proyecto en su conjunto buscaba

reflexionar acerca de la historia oficial, revisar y desclasificar sus archivos; pero también pensar una versión propia de la historia, más allá de la versión transmitida por la generación de los padres. Ampliamente estudiados internacionalmente, aquellos espectáculos y su posterior publicación se ubican en un contexto, desde hace más de una década, de renovada reflexión y experimentación sobre la temática en particular y sobre el género documental en general. Resulta por ello un objeto de especial interés para quienes abordan estas perspectivas (Graham-Jones, 2019; entre otros).



*Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).  
 Mi vida después y otros textos, Buenos Aires: Reservoir Books.*

## La fotografía como teatro de operaciones

El libro cuenta, además de los textos dramáticos de las obras en cuestión (escritos por Arias a partir de las historias de vida de los actores; una dramaturgia a dos manos y múltiples voces), con dos textos de la propia autora (“Doble de riesgo” y “Casete-carta”) en donde desarrolla las ideas y experiencias que guiaron los distintos procesos de trabajo. Contiene, además, un importante registro fotográfico de las puestas en escena y otras series de imágenes de los archivos personales de los actores (fotografías, objetos, cartas, entre otros, que en las puestas en escena se exhibían en una pantalla y/o se los mostraba y manipulaba como parte del juego teatral).

En líneas generales, el estatuto de todas las imágenes allí compiladas es el de la evidencia, la prueba de lo que sucedió, el registro visual de la vida sobre la escena y más allá de ella. Este principio no es otro que el de lo documental y el archivo. Ahora bien, como decíamos, la trilogía en su conjunto trabaja sobre el género documental poniendo a la vez a prueba sus principios constructivos, interrogando de este modo el estatuto de sus propios fundamentos, procedimientos y materiales. En este sentido, la combinación particular entre algunos textos e imágenes no buscan una colaboración ilustrativa o explicativa en una clave objetiva y realista, como puede verse en el modo en que Arias inicia el recorrido de los sucesivos procesos de trabajo de la trilogía, con una fotografía suya sobre la que comenta:

Hay una foto mía en la que debo tener nueve o diez años. Estoy vestida con la ropa de mi madre, tengo anteojos de leer y un diario en la mano. En esa foto estoy actuando de mi madre y representando mi futuro al mismo tiempo. [...] siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas en la imagen, como si las dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en algún extraño pliegue del tiempo. (2016: 9)

Como en un bucle temporal que conjuga el pasado, el presente y el futuro, la artista se ve a sí misma como su madre, representando teatralmente su pose y expresión. Así, la imagen y su capacidad condensadora presenta un conjunto significativo de las operaciones efectivamente puestas en juego en la trilogía en torno a jugar/actuar a ser el progenitor vistiendo con su ropa, imitando sus gestos, reconociendo los rasgos propios en la imagen de los padres. El libro, sin embargo, no recupera aquella imagen. Más aún, opuestamente a la extensa documentación de las historias de los actores de las otras dos obras, ni una sola imagen de la historia de la autora se presenta en la publicación. Inmediatamente, la estrategia nos recuerda a aquella con la que Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1997) describe la imagen de su madre y tampoco la muestra. También allí se trata de una niña pequeña en la que el autor puede ver, a pesar del paso del tiempo –o tal vez por efecto de él– no tanto a su madre, sino el modo en que él la recuerda –aún cuando no la ha conocido en el momento de su niñez.

Una primera observación, como señala Maaïke Bleeker (2008), es que el *punctum* barthesiano no es un elemento objetivo de la imagen, sino algo que existe sólo en relación a un espectador particular para quien aparece como tal. Así, el *punctum* funciona como un detalle significativo que desplaza la atención de la historia representada a la historia de la interacción entre un sujeto que mira y un objeto mirado.

Aquí la sustracción de la imagen significativa –para la autora– y su reemplazo por el relato abre un doble juego: en primer lugar, y en la medida en que no forma parte de las obras, sino que se encuentra en un relato que enmarca los procesos de trabajo, opera en relación a ellas de forma metatextual, dándoles un marco, una clave de lectura. No es que esa operación de algún modo no esté trabajada de otras formas en las propias obras, pero su lugar y su capacidad de sintetizar otros procedimientos de algún modo enfatiza su clave interpretativa para la lectura del conjunto. La trilogía, entonces, monta y desmonta los procedimientos constructivos y los efectos de sentido de aquella imagen: a la vez condensar y desplegar el tiempo, superponer las imágenes de los padres y los hijos y desarrollar extensivamente las distintas aristas de aquella superposición. El acople entre ambas imágenes, se sabe de antemano, nunca es perfecta ni completa. Como comenta Arias respecto de la madre: "Recuerdo el día del estreno de *Melancolía y manifestaciones*, a la salida del teatro alguien le preguntó a mi madre si se había sentido `bien representada`. Mi madre respondió: `Esa que está en la obra no soy yo; esa es la madre de mi hija`" (2016:17).

En segundo lugar, el relato ecrástico de la propia imagen ausente marca, a nuestro entender, de modo singular a *Melancolía y manifestaciones* en una clave autobiográfica que la diferencia de las otras dos obras. Si en el caso de *Mi vida después* y *El año en que nací* las voces en primera persona de los actores resultan mediadas por la dramaturgia de Arias, en aquella otra que la tiene como protagonista la mediación pasará por algunos otros recursos que veremos a continuación.

## El teatro documental y la reduplicación (poética) del mundo

Como decíamos, en 2012 Arias estrena *Melancolía y manifestaciones* llevando a escena su propia historia familiar. Más precisamente, la historia de la depresión de su madre

que se habría iniciado con el nacimiento de la artista en 1976, año del inicio del último golpe de estado en Argentina. Al igual que las obras anteriores de la trilogía, la propia actriz/hija será la encargada de llevar adelante su relato en escena. Iremos conociendo a la madre a través del relato de la hija y de la actuación de un conjunto de actores y un músico que colaboran en la reconstrucción, todos juntos en una suerte de caja teatral dentro del escenario. Así se presenta en el "Prólogo":

En el escenario una caja de madera de cuatro metros de ancho y tres de alto cuyo frente es una cortina que sirve a su vez de pantalla. Salen de atrás de la caja cuatro ancianos, la hija y el músico. El músico toca la guitarra, todos miran la pantalla donde se proyecta el siguiente texto:

Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre.

[...] La hija le pide a su madre que haga la obra con ella.

La madre le dice que la va a ayudar pero no quiere actuar en la obra de la hija.

La hija persigue a su madre con un cuaderno y una cámara.

La hija quiere saber todo sobre su madre con urgencia, como si temiera su muerte antes de tiempo.

[...] La obra se llama Melancolía y Manifestaciones. (Arias, 2016: 144)

Sabemos también a partir de aquí que la madre ha decidido no actuar en la obra teatral de la hija, pero va a ayudarla. La hija, entonces, grabará la voz de la madre y, con ayuda de una actriz, representará su historia. La actriz hará *playback* de la voz de la madre mientras ayuda a reconstruir (actuando) la escena que relata la madre y dirige la hija. La voz de la madre reproducida en escena se pierde en su versión en el libro, su transcripción a texto escrito deja entrever, sin embargo –aún a través de la escritura de la hija–, algo de su estilo con sus encadenamientos narrativos, sus modos de figurar las experiencias y las ideas, de hacer inteligible (para ella mismas y para su hija) algo de su vida.

Por su parte, las imágenes que acompañan al "Prólogo" retratan una cama, un armario desordenado, un living, una muñeca, un detalle de la mano de la madre y a la madre acostada leyendo un libro que le tapa el rostro. Siguiendo el análisis de Jean-Marie Schaeffer (1990) sobre la fotografía, las imágenes aquí funcionan como presentación de la madre y su mundo privado, buscando dar cuenta no tanto de su realidad empírica o coyuntural como de su naturaleza intrínseca, volviéndose rápidamente síntesis o emblemas de ese universo y, sobre todo aquí, de su condición melancólica.



Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016). *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books.

Todas estas instancias de mediaciones, sustituciones y representaciones de la historia personal por la escena teatral, de la madre por la actriz y de la imaginación de la hija por su concreción en la escritura y la puesta en escena le dan a *Melancolía y manifestaciones*, en principio, una distancia en el tratamiento del tema que la aproximan a una especie de ensayo metacrítico sobre la objetividad y el alcance epistemológico del género documental. La propia Arias señala en el texto de presentación de la compilación:

Después de años de hacer obras documentales sobre la vida de los 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. ¿Qué pasaba si me convertía en sujeto y objeto de mi propio método? ¿Tendría la distancia necesaria para llevar a cabo el experimento? (2016: 15-16).

Como efecto de esas mediaciones y distancias metodológicas lo que aparece en la obra es el sentimiento paradójico de contacto y proximidad y, a su vez, extrañeza y desconocimiento entre padres e hijos. Como continúa reflexionando la artista:

Para escribir la primera obra de la trilogía entrevisté a mucha gente [...]. A medida que avanzaban las entrevistas, empezaba a formarse en mí una idea: los hijos creen saber todo acerca de sus padres, hasta que en algún momento se dan cuenta de que son unos perfectos desconocidos. Es en ese instante de perplejidad cuando el hijo empieza a escribir la historia de los padres. (Arias, 2016:10)



Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).  
*Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books.

La segunda escena que me interesa observar es “Las drogas y el paisaje”, que comienza con el siguiente relato:

Hija: Durante su vida mi madre tuvo alrededor de veinte psicoanalistas [...] Entre todos, mi preferido es C., un psicólogo conductista que atiende en el consultorio más alucinógeno que conocí. [...] Todas las paredes del consultorio están cubiertas por una gigantografía de un bosque en otoño, y el piso tiene una alfombra de

plástico verde que imita el pasto donde se posa una mini calesita. [...] La primera vez que entré al consultorio fue para participar de una sesión con toda la familia: mi madre tenía ideas suicidas. [...] al cabo de un tiempo ya me había acostumbrado y me parecía normal que debatiéramos la salud mental de mi madre como personajes de Chéjov encerrados en una escenografía. (Arias, 2016: 178)



Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).  
*Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books.

La imagen que acompaña al texto es la del supuesto consultorio de C., donde puede verse a página completa el jardín artificial antes descrito. Siguiendo el pacto de lectura documental que la obra teatral nos propone, la imagen operaría descriptivamente, poniendo el acento en el *estar-ahí* indicial de un espacio –el consultorio– cuya existencia se presupone. Resulta interesante, sin embargo, el efecto metateatral que aporta el texto, operando ya no tanto sobre el aspecto indicial de la imagen fotográfica como en su componente icónico; así, la realidad sobre la que el teatro documental habla es, a su vez, una escena de Chéjov.

En este punto resulta interesante señalar el modo en que varias de las escenas llevadas al libro a través de imágenes ponen en juego, en mayor o menor medida, una iconografía pregnante y fácilmente reconocible sobre la realidad que tematiza. Así, desde las imágenes íntimas tomadas como de casualidad a la madre y a su hogar, hasta la del consultorio de aires chéjovianos –explícitamente comentada en su estatuto de puesta en escena–, las imágenes resultan del orden de una reduplicación en tanto se muestran como “reproducción de una `realidad` que, ya siempre, es del tipo de una representación semánticamente saturada”(Schaeffer, 1990: 113). El autor observa este aspecto en los casos de la imagen presentación y la imagen mostración, me resulta interesante incorporar estas ideas también en el caso del tratamiento de la imagen recuerdo (en nuestro caso, la imagen de Lola Arias disfrazada de la madre que nos es narrada aunque no la vemos) y la imagen descripción (en nuestro caso, la imagen del consultorio médico de C.) como modo de extrañar el efecto indicial, realista, objetivo que opera en el pacto de lectura documental y reflexionar acerca del carácter a la vez convencional y poético que opera también allí. O sea, las imágenes resultan fácilmente reconocibles porque, en primer lugar, en la cultura contemporánea todos tenemos una experiencia con las imágenes y a través de esas experiencias hemos ido aprendiendo acerca de sus convenciones. Luego, esas convenciones no solo han modelado nuestras experiencias con ellas, sino que también han guiado nuestra propia producción de imágenes. Así, nos lo

dice la propia Arias: "Supongo que todo el mundo tiene una foto con la ropa de su padre o su madre en su álbum de infancia" (2016:9). Todos tenemos o conocemos un álbum familiar parecido, identificamos esas imágenes instantáneas de producción doméstica, reconocemos los modos en que una subjetividad puede ser retratada a través de sus objetos y distinguimos esos consultorios médicos diseñados como escenarios de ficción. La historia individual resulta, así, bastante parecida a la de todos.

## Excursus sobre la voz

El trabajo con la voz de la madre precisa ser comentado más extensamente porque resulta, creemos, análogo a aquel otro que opera también en el caso de la imagen fotográfica y a sus usos por parte del teatro documental. En ambos casos, su carácter indicial, aurático y evocador de memoria y afectividad tienen la capacidad de actualizar un tiempo pasado en donde una persona estuvo presente y dejó una huella material (el *haber-estado-allí* que analiza Barthes). Así, mediante la imagen podemos ver su gesto, su mirada, su forma de posar frente a la cámara, el entorno que le da marco a ese acontecimiento efímero. Lo mismo podemos decir con respecto a la grabación del sonido: ésta nos permite identificar las inflexiones de la voz, los ritmos de la respiración, el paisaje sonoro que le da contexto. La sustracción del sonido en el primer caso y de la imagen en el segundo, lejos de constituirse en un problema, abre una zona profusa de imaginación y/o rememoración para el espectador alimentando la narrativa más allá de su adecuación a la realidad. Y es allí en donde también el teatro puede operar poéticamente, no tanto rehaciendo o completando de forma realista la porción visual o sonora que falta, sino volviendo ostensible la acción misma de recrear de forma diferida, de forma *otra*, una experiencia que ocurrió en otro tiempo y lugar. El teatro, de este modo, también puede hablar de sí mismo, de su posibilidad de hacer presente –performativamente– lo ausente, de concretizar una virtualidad (más allá de que sea realidad o ficción). El teatro documental contemporáneo, creemos, apunta en esta dirección en su elaboración del *reenactment*. (Cf., en este mismo número de telondefondo, la reseña sobre Graham-Jones, J. (ed.) (2019). *Lola Arias. Re-enacting Life, Wales - UK: Performance Research Books.*)

Hay dos antecedentes al interior de la propia trilogía. La voz grabada del padre y su reproducción en un casete aparece en *Mi vida después*, en la escena titulada "La última cinta de Krapp". Mariano junto a su pequeño hijo reproduce la voz de su padre con un antiguo grabador de audio:

Mariano: Un domingo mi padre estaba en el taller con su compañero Pirucho y lo secuestraron en un gran operativo de las fuerzas armadas. Después nunca supimos más nada de él. [...] Mi hijo menor es ahora un poco más grande que yo cuando mi padre desapareció. ¡Moreno!

*Entra Moreno, un niño de cuatro años.*

Con este grabador de cinta abierta a mi padre le encantaba grabar voces y música.  
[...]

*Moreno pone play [...]*

Mariano: Esta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre.

*Mariano y Moreno escuchan la cinta. Se oye la voz del padre de Mariano y de fondo, los balbuceos de un niño muy pequeño.*

Voz en la cinta: Mariano... a ver... "Papá", decí "papá" (Arias, 2016: 54-55).

En la escena tenemos, entonces, al actor, a su hijo, al grabador y a la voz del padre que se expandía en la sala y provocaba una escucha atenta y conmovida por parte de la audiencia. En el libro, no sólo no tenemos la voz de ninguno de ellos, sino que

tampoco hay imágenes del actor y su hijo escuchando la cinta. La decisión ha sido suprimir todo registro visual y sonoro para dejar, en cambio, una imagen del grabador de cinta abierta y la transcripción escrita de los parlamentos y las acciones. Cabe al lector, entonces, imaginar la escena, las acciones y, finalmente, la textura y el ritmo de aquellas voces. Ese salto imaginativo, sin embargo, es otra forma de reproducir el salto imaginativo ya inscripto en la propia puesta en escena: también allí imaginamos la escena (real) del padre hablando a un Mariano pequeño. Escena del pasado, perdida, y que el espectáculo representaba (reconstruía, en parte) con la presencia del actor (ahora adulto) y su propio hijo.

38

MI VIDA DESPUÉS 39

**LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP**

*Mariano toma el grabador de cinta abierta y se sienta en una silla.*

**Mariano:** Un domingo mi padre estaba en el taller con su computador. Pancho y lo sacaron en un gran operativo de las fuerzas armadas. Después nunca supimos más nada de él. Mi mamá embarazada, mi hermano de un año y yo, que entonces tenía tres nos escondimos por un tiempo en un departamento en Mar del Plata. Yo no me acuerdo si lloré porque no tengo muchos recuerdos de esa época. Pero sí me acuerdo de que lloré mucho unos meses después, cuando se murió mi perro Kipee. Mi hijo menor es ahora un poco más grande que yo cuando mi padre desapareció. ¡Mierda!

*Entra Moreno, un niño de cuatro años.*

Con este grabador de cinta abierta a mi padre le encantaba grabar voces y música. En esta cinta hay algunas de las cosas que él grabó.

*Moreno pone play en el aparato y la cinta comienza a rodar. Se escucha un fragmento de La Pantera Rosa:*

"Vea la luna por diez centavos..."

*Corie. Se escucha un fragmento de la Marcha Peronista.*

"Los muchachos peronistas, todos todos transfaremos, y como siempre daremos, un grito de consación, ¡viva Perón! ¡viva Perón!..."

**Mariano:** Esta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre.

*Mariano y Moreno escuchan la cinta. Se oye la voz del padre de Mariano y de fondo, las balleneras de un barco muy pequeño.*

*Voz en la cinta: "Mariano... a ver... "Papi", así, "papi". Por ejemplo, si*

uno te muestra un animal... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (Se oye la voz de Mariano intentando contestar algo que no se entiende.) ¿Qué? ¿Cómo? (Y el niño? Papi... No, es para hablar vos, no para mí, ¿La tarta que sobó vos es así? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decir: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, ¿cómo te va? Hola Mariano, ¿estás...?) Apagá... Apagá, apagá Apagá, apagá. ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!"



*Moreno apaga el grabador de cinta abierta.*

**LA TORTUGA DE MI PADRE**

*Blas muestra la tortuga a la cámara. Primer plano de la cara de la tortuga.*

Esta tortuga se llama Pancho y nació el mismo año que mi papi. Los dos vivían en La Plata y tienen ahora sesenta y cinco años. Mi padre conoció a mi madre en el altar de una iglesia y después de años de celibato tuvo seis hijos varones. Pancho se pasa las tardes durmiendo la siesta debajo de la heladera y mi padre, cuando dejó de ser cura, se hizo abogado y se pasa días en los pasillos de tribunales detrás de juicios que no se resuelven nunca.

Yo a veces pienso que mi padre va a vivir cien años como las tortugas. Para llegar a esta edad, esta tortuga sobrevivió a muchas catástrofes: en el '82 se salvó de la inundación muy grande que hubo en Chascomús; en el '89 mi papi la pisó con el auto yendo en marcha atrás, pero a ella no le pasó nada; en 2001 se le cayó una península encima, pero resistió, y finalmente en 2008, durante los ensayos, se cayó del escenario pero no le pasó nada. Mi mamá es astróloga y dice que las tortugas son seres mágicos que pueden producir el futuro.

**Carla:** ¿Si le hacemos una pregunta sobre el futuro respondé!

**Blas:** Claro. Hacé una pregunta.

**Carla:** En la Argentina, en el futuro, ¿va a haber una revolución?

*Blas escribe en el piso SI y NO, y coloca la tortuga en el medio y luego la mira para que camine hacia la respuesta.*

Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).

Mi vida después y otros textos, Buenos Aires: Reservoir Books.

El otro antecedente es la historia de Macarena, una actriz chilena que Arias convoca para trabajar en *El año en que nació*, cuyo padre, un profesor universitario, se había suicidado durante la dictadura, cuando la hija tenía seis años. No hubo carta de despedida, sólo un casete que la hija recupera años después y en donde su padre narra la situación que estaba atravesando el país y la universidad. En "Carta-casete", el segundo texto donde Arias relata los procesos de creación de la trilogía, la autora relata:

Nunca nadie sabrá por qué se suicidó el padre de Macarena. Las hipótesis familiares son: infancia solitaria, alcoholismo, desarraigo de su Uruguay natal. Pero fue el hallazgo del casete donde él mismo habla de la persecución ideológica que sufrían los profesores y que se sentía cargado de violencia, que Macarena y yo empezamos a pensar una hipótesis política. [U]no podía pensar que la dictadura no solo había producido exilio, tortura y asesinatos, sino que también había ido

envenenando a muchos sigilosamente llevándolos a quitarse la vida. Mi madre también era profesora de la universidad, pero perdió su trabajo después del golpe y ese mismo año cayó en una depresión que la tiene cautiva desde entonces. De alguna manera, su historia es una historia gemela a la del padre de Macarena, pero del otro lado de la cordillera. La historia del casete quedó fuera de *El año en que nació*, pero secretamente se convirtió en la matriz de *Melancolía y manifestaciones*, el diario de la enfermedad de mi madre. (2016: 140-141)

Si bien como relata Arias la historia de Macarena y su padre quedó afuera de la obra de teatro, en la presentación pública del taller que dio lugar a *El año en que nació* la actriz hizo una única performance. Allí reconstruyó el suicidio de su padre con la ayuda de los actores que hacían las acciones que ella iba apuntando en un espacio sólo marcado con tiza blanca para recrear la casa familiar. Macarena también escuchaba un fragmento de la carta del padre cuyo texto se proyectaba en una pantalla, mientras ella lo seguía con la mano, "como si la hija estuviera subtitulando al padre" (140). Así, esta performance única (con sus imágenes, acciones y sonidos) se incorpora a la trilogía a través del relato metateatral de Arias que, desde la palabra y su capacidad de generar –también ella– imágenes y sonidos, invita al lector a imaginar teatralmente la escena y su experiencia.

En *Melancolía y manifestaciones*, como decíamos, la madre no actúa en la obra teatral, su voz es reproducida en escena mientras una actriz hace *playback*. En su primera aparición en escena, el rostro de la actriz, Elvira Onetto, se proyectaba en un primerísimo primer plano en la pantalla/cortina de la caja/ escenario mientras movía los labios sincronizando con la voz de la madre. El conjunto, lejos de atenuar la separación cuerpo/voz, la subrayaba. La actuación colaboraba con ello en la medida en que no buscaba interpretar de forma realista a la madre, sino que parecía seguir la voz de forma neutral. Se escindía de este modo la ilusión teatral de una identidad dada por la encarnación del personaje por parte del actor. Aquí, la actriz se presentaba como un medio –o un médium– para la recreación del relato. En el caso de la publicación, esto está indicado en el texto dramático conjuntamente con la imagen antes descrita. Como decíamos, tampoco aquí pueden recuperarse las voces en su propia materialidad, tampoco los efectos del *playback*, queda imaginarlos a través de la imagen y el texto que los traducen.



Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).  
*Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books.

La voz grabada y reproducida técnicamente, al igual que la imagen fotográfica, nos enfrenta, por su capacidad de retener las huellas de nuestro paso fugaz por el mundo, con la dimensión del tiempo y la conciencia humana de la muerte. En tanto suplemento nemotécnico de la memoria no sólo colabora en la actividad de la rememoración, sino que en no pocas ocasiones inclusive la crea. En su trabajo sobre la voz en el teatro posdramático, Hans-Thies Lehmann (2013) se pregunta por la sonoridad corporal de la voz cada vez más desprendida de toda corporalidad mediante los dispositivos tecnológicos y recuerda al pasaje de *En busca del tiempo perdido* cuando Marcel escucha la voz de la abuela al teléfono: "[...] ¡Presencia real de esta voz tan próxima, en la separación efectiva! ¡Pero, también, anticipaciones de una separación eterna! [...] y he conocido la ansiedad que habría de estrangularme un día, cuando una voz volviere así (sola, sin depender ya de un cuerpo que jamás había de volver a ver yo) a murmurar a mi oído palabras que hubiera querido besar a su paso por unos labios para siempre reducidos a polvo" (275).

Así, las imágenes visuales y los sonidos, esos territorios del deseo sobre los que se construye la subjetividad y la relación con los otros, ingresan al archivo personal e histórico como formas igualmente sensibles y afectivas de comprender el paso del tiempo y vincularnos con él. En el teatro documental contemporáneo, como podemos ver en el trabajo de Arias, la voz y las posibilidades de su reproducción técnica se ponen a jugar poéticamente a la par de otros objetos del archivo personal de sus protagonistas.

## Pasajes de la escena al libro

En el "Epílogo" de *Melancolía y manifestaciones* se lee:

Hija: Antes de ser una enfermedad, la melancolía era el don de los genios, los filósofos, los poetas. Cuando empecé a escribir sobre mi madre, ella me regaló un libro donde aparece un grabado de Durero que se llama Melancolía, que me hace pensar mucho en ella.[...]

*Se escucha la voz de la madre que canta. Elvira mueve los labios haciendo playback. Se cierra la cortina y aparece la madre, sentada en un jardín haciendo la pose de la Melancolía.* (Arias, 2016: 186-187)

El libro no repone esa imagen, la única que en la puesta en escena nos permitía conocer el rostro de la madre aquí ha sido excluida, aunque narrada, como también ha sido excluida y relatada la de la propia Arias que abría el relato de la trilogía. El libro refuerza ese juego de espejos entre la madre y la hija, hace foco en ese *punctum* que nos habla no tanto de las imágenes como de las relaciones que se tejen a través de ellas, expandiendo sus efectos a través de los relatos individuales hacia la historia colectiva. Tim Etchells señala justamente esa forma particular de Arias de figurar lo personal y lo colectivo en los siguientes términos:

Para mí, viendo las piezas de Arias, la escritura de la ensayista francesa Annie Ernaux nunca está lejos. Ernaux se aproxima a la escritura autobiográfica vía lo que ella llama el 'Yo transpersonal' –una interpretación e implementación de un 'Yo' que busca ir más allá de la individualidad y lo anecdótico hacia lo colectivo. Este concepto, como su intento radical 'de captar la reflexión que la historia colectiva proyecta sobre la pantalla de la memoria individual' [...] ofrecen una lectura iluminadora al lado del conjunto de obras de Arias ("Prólogo", en Graham-Jones, 2019: 10)

[Traducción de la autora del original: "For me, watching pieces by Arias, the writing of French essayist Annie Ernaux is never far away. Ernaux approaches autobiographical writing via what she calls the 'Je-transpersonnel' –an interpretation and

implementation of 'í that seeks to go beyond individuality and anecdote and into the collective. This concept, as well as her radical attempt 'to capture the reflection that collective history projects upon the screen of individual memory' [...] offer an illuminating read alongside Arias's body of work". Etchells se refiere a: Annie Ernaux (2018) *The Years*, London: Fitzcarraldo Editions.

En el caso de la publicación de *Melancolía y manifestaciones*, ese yo transpersonal pone en primer plano a la historia de la propia artista y a su madre. Como referíamos anteriormente, Arias habla de esa experiencia como un laboratorio en donde prueba su propia medicina. Más aún, en una extensa conversación con Richard Gough, la dramaturga y directora profundiza su reflexión para comentar acerca de la importancia de hacer la obra y del modo en que la ayudó a comprender mejor su propio proceso de trabajo, su historia personal y, finalmente, también su propia maternidad ("Lloviendo en el teatro", en Graham-Jones, 2019).

Después de eso, me di cuenta de lo importante que es mi papel, como directora y escritora de una pieza, porque entonces tengo la distancia. Puedo decir 'mira esto es importante... esto es relevante' y habilita la confianza y el coraje en un momento. Cuando las personas vuelven a sus propios recuerdos y a sus propias historias, a veces se pierden y no entienden lo que es relevante y lo sí es. Se sienten asustados y frágiles y yo soy la persona que tiene que darles apoyo para pasar por este proceso.

Siento que ahora entiendo mejor lo que significa volver a tu pasado y explorar tus propios recuerdos. Fue la única vez que experimenté el proceso yo misma. Y al final sentí que era muy importante para mí hacer esta pieza para entender mi proceso de realización de performance. Pero también para mí personalmente, necesitaba volver a esta historia [...] Creo que yo no habría sido capaz de ser madre si no hubiera hecho esta pieza. Realmente creo que el arte hace cosas muy concretas en la vida de las personas impulsándolas al cambio". [Traducción de la autora del original: "After that, I realized how important my role is, as a director and writer of a piece, because I then have the distance. I can say 'look this is important...this is relevant' and enable trust and courage in a moment. When people go back to their own memories and their own stories, sometimes they are lost, and they don't understand what is relevant and what is not relevant. They feel frightened and fragile and I am the person who has to give them support to go through this process. I feel now I understand better what it means to go back into your past and explore your own memories. It was the only time I experienced the process myself. And at the end I felt that it was really important for me to do this piece to understand my process of making performance. But also, for me personally I needed to go back to this story [...] I think I wouldn't have been able to be a mother myself if I had not made this piece. I really think that art does very concrete things in the lives of people to enable change" (311-312).]

Desde el modo en que se presenta a sus protagonistas: 'Hija' y 'Voz de la madre', hasta la forma en que las muestra y no las muestra, la edición de los textos y los materiales visuales difiere parcialmente, como señalábamos inicialmente, de aquella dada a las otras dos obras que conforman la trilogía. Esta diferencia resulta significativa y habilita la idea de una cierta reserva de la artista para con su propia historia. En todo caso, la resolución pone en juego un trabajo poético con los materiales que colabora en la experiencia de su lectura y visualidad abriendo otras posibilidades a las prácticas documentales, más allá de un principio estricto de evidencia o prueba con respecto a la realidad.



Créditos de todas las imágenes: Lola Arias (2016).  
 Mi vida después y otros textos, Buenos Aires: Reservoir Books.

Como otros proyectos documentales contemporáneos, la trilogía en su conjunto se exhibe a sí misma como aproximaciones parciales, imperfectas, diferidas de la realidad que representa y esos límites epistemológicos son, justamente, el lugar exacto desde donde mirar la propia biografía, el mundo y la historia. Como señala Bleeker en relación a algunas de las estrategias del teatro contemporáneo, aquí se trata de un teatro documental que, en vez de usar estrategias para producir la ilusión de lo real, usa una teatralidad explícita para convocar una reflexión sobre la construcción de lo real. En esta línea la publicación de *Melancolía y manifestaciones* resulta un caso de interés en la medida en que busca estrategias de puesta en página y combinaciones del texto y la imagen que a veces documentan, otras veces expanden, pero también sustraen la experiencia de la puesta en escena acontecida generando otros pliegues de sentido en ese pasaje de la escena al libro.

## Bibliografía

---

- » Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Reservoir Books.
- » Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- » Bleeker, M. (2008). *Visuality in the Theatre The Locus of Looking*, Londres: Palgrave MacMillan.
- » Graham-Jones, J. (ed.) (2019). *Lola Arias. Re-enacting Life*, Wales - UK: Performance Research Books.
- » Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*, Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- » Pinta, M. F. (2019). "Una larga temporada de alturas". Intersecciones del teatro y la fotografía", en *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, UBA, Año XV, Nº 29 (julio), pp. 121-129, URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6519>
- » Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra.