

IdeAs

Idées d'Amériques

21 | 2023

Le théâtre du XXI^e siècle dans les Amériques : de l'intime au politique

Le théâtre du XXI^{ème} siècle dans les Amériques : de l'intime au politique

Desarchivar para anachivar: prácticas performáticas en el umbral de lo íntimo. Reflexión en torno al ciclo *Mis documentos* de Lola Arias

Unarchive for anarchive: performative practices at the threshold of the intimate. Reflection around the Mis documentos cycle (2012-2017) by Lola Arias

Désarchiver pour anachiver : pratiques performatives au seuil de l'intime. Réflexion autour du cycle Mis documentos (2012-2017) de Lola Arias

DENISE COBELLO

<https://doi.org/10.4000/ideas.15756>

Résumés

Español English Français

En Argentina, el interés por el archivo y el documento en la creación escénica contemporánea cobra singular importancia a principios de los 2000 con artistas como Vivi Tellas y Lola Arias principalmente. Muchas de las producciones de esas últimas dos décadas se caracterizan por indagar lo documental desde el contagio entre el teatro y el arte conceptual. En el presente trabajo nos proponemos estudiar el uso de archivos personales en la serie *Mis documentos* (2012-2017) presentada en Buenos Aires en cinco ediciones bajo la curaduría de Lola Arias. El estudio acerca de la potencia del archivo y sus tensiones intrínsecas permitirán caracterizar la manera que tienen las artes performativas de servirse de las problemáticas que la noción misma desencadena para desafiar los paradigmas archivísticos y explorar los senderos del *anachivo*.

In Argentina, interest for the archive and the document in contemporary scenic creation became particularly important at the beginning of the 2000s, mainly with artists such as Vivi Tellas and Lola Arias. Many of the productions of the last two decades have been characterized by an inquiry into the documentary through hybridization between theater and conceptual art. In the present work we intend to study the use of personal files in the series *Mis Documentos* (2012-2017) presented in Buenos Aires in five editions under the curatorship of Lola Arias. The study about the power of the archive and its intrinsic tensions will allow us to characterize how the



performing arts use the problems that the very notion triggers to challenge the archival paradigms and explore the paths of the *anarchive*.

En Argentine, l'intérêt pour l'archive et le document dans la création scénique contemporaine devient particulièrement important au début des années 2000, principalement avec des artistes comme Vivi Tellas et Lola Arias. De nombreuses productions des deux dernières décennies se caractérisent par une enquête sur le documentaire à partir du croisement entre le théâtre et l'art conceptuel. Dans le présent travail, nous proposons d'étudier l'utilisation des fichiers personnels dans la série *Mis documentos* (2012-2017) présentée à Buenos Aires en cinq éditions conçues par Lola Arias. L'étude du pouvoir de l'archive et de ses tensions intrinsèques permettra de caractériser la manière dont les arts de la scène utilisent les problèmes que la notion même suscite pour remettre en cause les paradigmes archivistiques et explorer les voies de l'*anarchive*.

Entrées d'index

Mots-clés : archive, anarchive, conférence performative, théâtre documentaire, Lola Arias

Keywords: archive, anarchive, lecture performance, documentary theater, Lola Arias

Palabras claves: archivo, anarchivo, conferencia performática, teatro documental, Lola Arias

Texte intégral

Introducción

- 1 Desde los 2000, la escena argentina experimenta un renovado interés por la utilización de archivos y testimonios como insumo poético para la creación. Artistas como Vivi Tellas y Lola Arias se convierten rápidamente en las principales referentes de esta nueva tendencia (Brownell P., 2021; Cobello D., 2015).
- 2 Uno de los proyectos centrales que reúne artistas de diversas disciplinas con el fin de exponer sus archivos personales es el ciclo *Mis documentos* (2012-2017)¹, estrenado en octubre de 2012 concebido y curado por Lola Arias. Este ciclo contó con cinco ediciones programadas en la Ciudad de Buenos Aires: cuatro en el Centro Cultural San Martín (CCSM) del 2012 al 2015 y una quinta en el Centro Cultural Recoleta (CCR) en 2017. Realizó además tres presentaciones internacionales (Vigo, Milán y Lisboa) y una última global en formato virtual durante el 2020.
- 3 *Mis documentos* es un ciclo de conferencias performáticas (traducción al castellano del término *lecture-performance*). Esta forma fue caracterizada por Julia E. Sagaseta (2015) como una búsqueda artística basada en una acción que alude a una conferencia académica clásica. Fue estudiado además en trabajos anglosajones (Rilke F., 2013; Ladnar D., 2013; Cerezo B., 2016) como un tipo de práctica que podría considerarse una continuación de experiencias artísticas como el *Happening*, el *body art* y la *performance art*. En el contexto de los estudios de la performance², Ladnar (2013) identifica entre algunos de los primeros antecedentes que marcaron el inicio de esta forma, la pieza de John Cage *Lecture on Nothing* (1949) y la performance de Joseph Beuys *How to explain pictures to a dead hare* (1965). Investigaciones recientes observan que, en los últimos años, este formato resurge con fuerza en Europa por medio de artistas como Milo Rau, Tim Etchells y Jérôme Bel, quienes hicieron de las conferencias no académicas una manera novedosa de exponer investigaciones o experiencias propias.
- 4 En el caso de Lola Arias podría decirse que sus primeras aproximaciones a esta forma tuvieron lugar con la creación de su proyecto *Ciudades Paralelas* (2010 y 2011)³, donde se incluía una obra de Tim Etchells y Ant Hampton que proponía una conferencia performática a dos voces con el fin de intervenir una biblioteca. El contacto de Arias con la práctica artística internacional sumado al creciente interés de la escena porteña por trabajos ligados a esta forma⁴, crearon el contexto propicio para estrenar en 2012 el ciclo *Mis documentos*. La propuesta buscaba entrar en diálogo con nuevas tendencias estéticas, pero también encontrar un modo propio de producir conferencias

performáticas realizadas por artistas locales a partir de una intención de cruce disciplinario que tiende un puente con las experimentaciones que en los años 1960 habían iniciado Masotta, Costa y Jacoby, entre otros, en el mítico Instituto Di Tella⁵. El guiño de Arias que refuerza esta hipótesis se encuentra en la invitación a Roberto Jacoby (Edición 2004) y a otros artistas que reconocen una filiación artística ligada a esas búsquedas estéticas como Andrés Di Tella, Rosario Bléfari, Ulises Conti y Ana Gallardo. Las cinco ediciones del ciclo presentadas en Buenos Aires tuvieron una gran aceptación del público y una amplia repercusión en la prensa⁶ sentando precedente en el país y haciendo de la conferencia performática una forma particular que cobra relevancia en el campo teatral porteño por esos años⁷.

⁵ Entre teatro y performance, las piezas de la serie *Mis documentos* son creadas a partir de la singularidad de cada artista siguiendo no solo una consigna sino también sugerencias de Arias quien, como "consultora asistente, psicóloga o frontón" (Arias L., 2014), se pone al servicio para pensar y crear junto a sus invitados, para impulsarlos. Su función como curadora es compleja ya que no selecciona y presenta obras preexistentes, sino que se involucra en trabajos que están en proceso⁸.

⁶ En este trabajo nos dedicaremos a analizar las estrategias que encuentra el arte para desarchivar (Tello A.M., 2018) esos restos y ponerlos a funcionar nuevamente. Si como afirma Foster el impulso de archivo sigue a menudo una orientación "más institutiva que destructiva, más legislativa que transgresiva" (Foster H., 2016: 105), la obra podría ser pensada como un archivo contenedor de documentos o bien como una nueva forma de archivar saberes (Foucault M., [1969] 2013; Agamben G., 2011). Pero ¿qué sucede cuando esta producción, esta diferente forma de saber (Farge A., 1991), en lugar de configurarse en un nuevo archivo y rearchivar el pasado, por el contrario, permite la posibilidad de *anarchivar*⁹ (Derrida J., 1997; Tello A.M., 2018) la experiencia? Esta investigación intentará arrojar pistas sobre la configuración de archivos que cuestionen todo intento de totalización y favorezcan un lugar de conocimiento móvil.

⁷ Con el fin de crear un diagrama que nos permita estudiar las obras que formaron parte de este ciclo exploramos los registros audiovisuales y escriturales de esta experiencia¹⁰. Cada edición contiene entre cinco y siete obras que se presentaron de a dos en cada fecha. Cada una de ellas realizó entre una y dos funciones en el marco de este ciclo. En este estudio tomaremos como casos para el análisis una obra de cada una de las cinco ediciones de Buenos Aires. Intentaremos reflejar, a través de esta selección, la interdisciplinariedad que constituía uno de los pilares del proyecto. Para ello organizamos el recorte en el siguiente orden: cine (edición 2012), literatura (edición 2013), música (edición 2014), danza y teatro (edición 2015) y artes plásticas (edición 2017).

Edición 2012¹¹. La teatralidad del cotidiano y la documentación de lo real en *Siete viajes*, de Nele Wohlatz y Gerardo Naumann

⁸ En esta obra Wohlatz se presenta como una cineasta alemana que trabaja con proyectos de cine documental y Naumann como un director de teatro argentino que trabaja con intérpretes no profesionales. Durante las primeras visitas de Wohlatz a Argentina, antes de decidir mudarse definitivamente, busca el contacto con comunidades teutonas en Misiones en las que todavía se habla el alemán y que conservan costumbres de su cultura de origen. De ahí surge la idea de realizar el primer viaje junto a Naumann, su pareja, para conocer estas comunidades y ver cómo lograron adaptarse a estas tierras. En el transcurso del primer viaje descubren en esos pueblos cosas que les llaman la atención por lo que deciden armar juntos un proyecto de película. La conferencia se basa entonces en los siete viajes que realizaron en los últimos

cuatro años a la provincia de Misiones para realizar este proyecto. Primero a las ciudades y luego a pueblos más chicos, chacras, hasta llegar a un lugar llamado Aurora donde vive una comunidad de alemanes que forman parte de la Iglesia Bautista.

9 "Tenemos una película que está casi lista pero lo que importa es lo que pasó mientras la armábamos" (Wohlitz N. y G. Naumann, 2012), aseguran lxs artistas. Y afirman que el público va a ser testigo de la transformación recíproca que sufrieron tanto ellxs como lxs miembros de la comunidad a causa de estos viajes. Así dan pie a una larga exposición de anécdotas que comienzan con la historia de un tío que vivía en Misiones y que tenía por mascota un mono que en un viaje a Buenos Aires lo atacó y le arrancó dos dedos de la mano. Esto arroja los primeros interrogantes en torno a la relación entre lo natural y lo artificial, lo propio y lo ajeno, el paisaje y lo espiritual, cuestionamientos que serán luego ejes de toda la conferencia.

10 El relato a dos voces sobre los viajes está acompañado de archivos como fotos, audios, videos, objetos y mails que documentan esas experiencias.

11 Ambos permanecen sentados durante la performance sin prácticamente involucrar el cuerpo en otra acción que no sea la de sostener el papel donde tienen escrito el relato y manipular la computadora con los documentos que se proyectan en pantalla gigante detrás de ellxs. En algunos pocos momentos se levantan e introducen en escena algún objeto (un pantalón de Naumann que fue clave en la historia de los viajes, una serpiente coral aplastada y disecada, un anillo de plástico con el que fingieron estar casados). La narración marca un claro *in crescendo* del relato que da cuenta de diferencias culturales e ideológicas entre ellxs y la gente de la comunidad hasta creer haber logrado la comprensión mutua y haber encontrado una salida al conflicto que hacía peligrar la concreción de la película. El trabajo presenta dos miradas: una que hace énfasis en la teatralidad de lo cotidiano y otra que intenta documentar ese cotidiano a partir del mayor grado posible de cercanía con la realidad. Para lxs artistas, los rituales realizados por la gente del pueblo ligados a la religión tenían algo teatral, pero para los miembros de la comunidad esos encuentros tenían el peso y el valor de una recreación de un hecho histórico. El contacto les permitía verse sabiéndose mirados, lo que a la luz de los postulados de Didi-Huberman, significa entrar en contacto con *lo real* (Didi-Huberman G., 2018), hacer *arder la imagen* a partir de una experiencia que implica al mismo tiempo fundirse y distanciarse. Esto mismo sucede durante la conferencia con el público ya que el contacto con el material documental y biográfico expuesta lo vuelve, como bien se anunciaba al principio de la obra, testigo de la transformación que sufrieron lxs artistas y lxs miembros de la comunidad. La performatividad de la conferencia, producida tanto por la apertura y exposición del proceso creativo como por la imprevisibilidad y el riesgo de la experiencia evocada, hace emerger ese momento de *desconcierto* del que habla Didi-Huberman, para luego lograr "renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento" (*Ibid.*, p. 47).

12 Un año después de esta presentación el proceso creativo compartido devino película y, bajo el título *Ricardo Bär* (2013), recorrió numerosos festivales de cine.

Edición 2013¹². Producciones de *hijxs* y la exploración del territorio en *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone

13 Una de las presentaciones más reconocidas por la crítica en la segunda edición del ciclo fue *Campo de Mayo*, del escritor Félix Bruzzone. Para poner en contexto su trabajo es fundamental tener en cuenta que nació en 1976, año de inicio de la última dictadura cívico-militar en la Argentina que, extendida por más de siete años, tuvo como mayor consecuencia la desaparición forzada de 30 000 personas. Es hijo de Marcela Bruzzone y Félix Roque Giménez desaparecidos el mismo año de su nacimiento. Bruzzone forma parte de un grupo de artistas, afectados directamente por

la dictadura, cuyas producciones culturales afloraron de manera significativa en las últimas dos décadas (De la Puente M., 2020). Sus voces reflexionan de manera novedosa sobre el pasado reciente y su infancia en dictadura.

- 14 En su conferencia se encuentra en escena junto al actor/colaborador, Lucas Balducci. Ambos sentados frente a un escritorio leen un texto y manejan en simultáneo la computadora personal de Bruzzone en la que se encuentran los audios y las imágenes que se proyectan en la obra. La conferencia se basa en un libro que se encuentra en proceso de escritura y cuyo personaje principal es un corredor que persigue la figura de su madre desaparecida durante la dictadura. Bruzzone afirma que todo empezó cuando decidió mudarse con su familia a Campo de Mayo, barrio ubicado en la provincia de Buenos Aires, donde había sido criado por su abuela materna. Allí se encuentra una base del ejército argentino que fue guarnición militar y campo de exterminio durante la dictadura. Una vez instalado en el barrio cuenta que recibe el llamado de una persona que le asegura que su madre había estado en Campo de Mayo. Muestra fotos de ella: una muy clara en primer plano y otra muy oscura en la que apenas puede verse su figura junto a dos personas más al costado de una ruta. "Entre esos dos extremos, pienso, se podrían formar todas las imágenes que faltan" (Bruzzone F., 2013). Recuerda que de niño y una vez en democracia, atravesaba con su abuela el predio de Campo de Mayo donde se encontraba la base militar para ir a lo de su tía. Era un lugar que contaba con 4 000 muertos en su haber y que sin embargo se encontraba abierto al tránsito. Bruzzone habla de la extensión territorial que ocupa Campo de Mayo, muestra un mapa de la tierra en *google maps* y comienza a hacer zoom hasta llegar allí, una extensión de 6 000 hectáreas. Describe detalladamente cada sector y sus actividades (Escuela de suboficiales, barrio de suboficiales, Club de deportes, Hospital militar, aeródromo, matadero, zona de tiro y planta de tratamiento de desechos). Como parte de su investigación en proceso comparte entrevistas realizadas a vecinos de la zona, gente que va a entrenar o que presentó proyectos para desarrollar emprendimientos en el lugar. Expone sus registros a través de fotos, videos o archivos de audio. Presenta además notas periodísticas y objetos relacionados que coloca sobre la mesa (plantas, soldaditos y dinosaurios de plástico). Entre esos objetos muestra un libro: *Nacido para correr* de Christopher McDougall (2011). Explica que a partir de su lectura decidió cambiar el foco de su investigación y salir a correr, dejar los testimonios y empezar a escuchar la voz que surgía de su interior mientras corría por los alrededores de Campo de Mayo. En ese momento de la conferencia, el actor que lo acompaña deja su lugar en la mesa y se dirige al centro del escenario donde se encuentra la pantalla. Se sube a una plataforma y comienza a correr en el lugar. Bruzzone lee fragmentos de aquellos textos surgidos durante sus carreras. Detrás del actor se proyecta un video de Campo de Mayo en un plano secuencia. Así, el público pasa a ser parte de una visita virtual, realizada desde la lente de un corredor, que da fin a la conferencia. La performatividad que adquiere la palabra a través de su puesta en acto habilita nuevas reflexiones acerca del concepto de *posmemoria* (Hirsch M., 2012) que permiten de un modo brechtiano recordar y distanciar a la vez. Emergen así nuevos interrogantes sobre las formas de recrear la memoria y la posibilidad de desplazarla de un territorio puramente íntimo a otro común, que involucre a la sociedad argentina en su conjunto.

- 15 Esta conferencia performática fue programada años más tarde en diferentes teatros, centros culturales, museos y universidades del país. En 2019, Bruzzone publica finalmente su libro titulado también *Campo de Mayo*.

Edición 2014¹³. Sampleo o ejercicio de la cita en *El piano invisible* de Ulises Conti

- 16 A diferencia de las otras dos conferencias analizadas en las que lxs performers ya se encontraban en escena, en esta performance, Ulises Conti, en un gesto teatral, hace su entrada al espacio escénico una vez instalado el público y se ubica en el escritorio donde

están apoyadas su computadora, un velador, un micrófono y algunos papeles. En la pantalla una imagen se proyecta como telón de fondo. Es el dibujo de dos manos que remiten a los libros de enseñanza musical, libros de piano podríamos arriesgar. Debajo de la imagen, en bastardilla y con arabescos, puede leerse el título de la conferencia y el nombre del autor. Conti toma el micrófono, pasa la imagen de la diapositiva que vemos proyectada y comienza su relato. Habla del Big Bang, el estallido que dio inicio al universo y afirma que "ocurrió en el más completo silencio [...] porque no había quien lo oyera [...] más tarde, las ondas provocadas por movimientos y choques de los elementos naturales fueron captadas y traducidas como sonido" (Conti U., 2014). Analiza el sonido como ruido inexorable que forma parte de todo lo que nos rodea y que en muchos casos no llegamos a captar. Del sonido llega a la música. Explica que en ocasiones "pareciera que los sonidos que no fueron pensados con un orden musical fueran más musicales que los que sí lo fueron" (*Ibid.*). Hasta aquí, una disertación sobre el sonido y la música hasta que aparece un componente biográfico:

Mi bisabuelo era anarquista. Mató a dos policías, estuvo preso en Italia. Mi abuelo era jugador, le cortaron una pierna antes de morir. Mi papá afilador, nunca escuchó música, nunca se compró un disco, nunca puso *play*. Yo soy compositor, toco el piano y otros instrumentos, sin embargo, tocar no es lo que más me gusta. Me gusta investigar qué es lo que hay detrás de los sonidos. Explorar cosas (*Ibid.*).

17 De esta manera justifica su exhaustiva investigación expuesta en esta performance y abre un nuevo capítulo: la historia del piano. La introducción está acompañada de archivos visuales y sonoros que dan cuenta de las distintas formas que fue adoptando este instrumento a lo largo de los años. Desde el piano de agua o *hydraulis*, creado en el siglo III AC hasta el gran órgano natural realizado con estalactitas en una cueva cerca de los montes Apalaches en Virginia, EEUU.

18 El relato llega a su fin. Conti se para y se desplaza hasta un banco ubicado al otro lado del escenario. Toma de allí un aparato pequeño que pareciera ser un *sampler*¹⁴ o secuenciador, se sienta y lo enciende. El sonido de un piano abarca el espacio. Suenan notas sueltas que se repiten, se entrelazan, se superponen. Luego se cruzan con sonidos sintéticos, sonidos que parecen cantos. El piano va quedando atrás y poco a poco brotan otras notas, distintas, más electrónicas quizás, con o sin ritmo, más graves, más agudas, con o sin pausas. La luz y el sonido bajan. La conferencia termina.

19 *El piano invisible* propone un ejercicio particular con la cita o con el *sampleo* (Conti U., 2019). El procedimiento se desarrolla benjaminianamente a través de un *montaje de citas* (Lipcen E., 2018) que se evidencia en la música de la voz al narrar que aloja otras músicas citadas que hacen su aparición en audios o en la acción final, al tomar fragmentos previamente grabados y reutilizarlos para elaborar una sucesión de secuencias transformadas además mediante efectos. Luego descubrimos que *El piano invisible* forma parte de un proyecto mayor que fue concebido como un concierto-conferencia y realizado por primera vez en 2012 en la galería Miau-Miau de la Ciudad de Buenos Aires y que fue mutando y creando otras versiones realizadas en distintos espacios durante 2013 hasta llegar a esta versión que cita además otras obras como *Corazones mecánicos* (2007) o *¿Hace ruido el árbol que cae cuando no hay nadie para escucharlo?* (2013) (Conti U., 2014). Este ejercicio de montaje alude a una forma de composición metamusical que convoca otras dos citas, la referencia al sello discográfico *Metamúsica* que Conti dirige desde 2003 y al cuento del escritor argentino Leopoldo Lugones, *La metamúsica*, inspirador, según cuenta Conti, a la hora de pensar un nombre para su sello. Lugones narra allí la historia de un hombre que explica a un amigo cómo consigue ver el color de los sonidos. Los colores físicos y pictóricos de las partituras sonoras le permiten transmitir lo que siente cuando escucha o crea música. Podemos pensar entonces que el *montaje de citas metamusicales* de *El piano invisible* resalta no solo la relación artística interdisciplinar, sino también las relaciones afectivas que emanan de los proyectos citados. Cruces que, si nos remontamos a los primeros años de producción conjunta entre Conti y Arias a principios de los 2000, reflejan tiempos en los que ambos compartían la pasión por las lecturas performáticas de poemas

en la Escuela Alógena, el Centro Cultural Rojas o en Belleza y Felicidad¹⁵. Esa relación directa con la experimentación, con la inmediatez lingüística y lo experiencial que más tarde desplegaron de forma personal y en colaboración, les permitió trascender sus propias disciplinas y percibir el mundo como un laboratorio sensorial que busca, como en esta conferencia, ampliar las posibilidades del sentido.

Edición 2015¹⁶. La acción colectiva para contar la historia privada del teatro público en *Informe SM*, del Foro Danza en Acción y Teatro Independiente Monotributista

- 20 *Informe SM* se centra en una investigación sobre la situación de uno de los teatros oficiales de la Ciudad de Buenos Aires, el teatro San Martín. El escenario cambia respecto a otras conferencias y ya no hay más uno o dos artistas detrás de un escritorio, sino que esta vez hay una mesa larga que atraviesa la escena y 16 personas¹⁷. A diferencia del resto de las conferencias presentadas hasta el momento cuya duración podía oscilar entre cuarenta minutos y una hora, *Informe SM* dura más de una hora y media. Su tema central: denunciar la precariedad de los trabajadores del Teatro San Martín con la ayuda de archivos de testimonios de artistas y técnicos, marcando la "articulación sincrónica de la obra con problemas que exceden el ámbito del campo artístico y se proyectan a la lucha contra las políticas económicas de austeridad" (Vallejos J.I., 2021). El periodista Alejandro Cruz describe esta obra como "la acción de actuación más contundente de los últimos tiempos" (Cruz A., 2015). Lxs intérpretes toman el micrófono y a su turno cuentan al público la primera vez que fueron al teatro San Martín a ver una obra. Lola Arias, ubicada en una silla contigua a la mesa, acompaña de cerca la conferencia y toma la palabra luego de las primeras intervenciones del grupo. Se para frente a un micrófono de pie que tiene al lado y, papel en mano, comienza a leer:

Es la primera vez en 4 años de este ciclo que presento una conferencia colectiva. Esta conferencia es el resultado de un encuentro de artistas de danza y artistas de teatro, aunque parezca normal vernos así todos juntos en una misma mesa es un hecho bastante inédito que la gente de teatro se ponga de acuerdo en algo y más aún los de danza. [...] Todos empezamos a hacernos preguntas. ¿Por qué en el complejo teatro de Bs As hay 7 salas y un solo curador? [...] ¿Por qué hay cada vez menos programación? ¿Cómo se gasta el presupuesto? (Arias L., 2015).

- 21 El FDA (Foro de danza en acción) surgió en el 2013 impulsado por el deseo de denunciar la casi nula programación de danza en el festival internacional de Bs As. El TIM (Teatro independiente Monotributista) es una ironía sobre el régimen laboral en el que deben estar inscriptos lxs intérpretes para vincularse con las instituciones oficiales (contrato temporal con aportes a su cargo). *Informe SM* busca expresar un sentimiento compartido y manifestar colectivamente su repudio a la gestión pública del teatro oficial. El antiguo Teatro San Martín, transformado desde el año 2000 en el Complejo Teatral de Buenos Aires, fusiona artística y administrativamente cinco salas teatrales oficiales: los teatros San Martín, Presidente Alvear, Regio, De la Ribera, Sarmiento y Cine Teatro El Plata.
- 22 La conferencia narra la historia de este teatro planteando una comparación con el "teatro independiente" (Fukelman M., 2017). Afirma que en el mismo emplazamiento donde se encuentra hoy el teatro San Martín funcionó entre 1936 y 1943 el Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta. La lectura de un manifiesto escrito por Barletta en 1930 en el que reafirma su posición reaccionaria en relación a los protocolos importados del teatro clásico que ocupaban un lugar hegemónico a principio de siglo

XX les permite sostener que, paradójicamente, muchas de las ideas de Barletta siguen vivas hoy en día en el teatro independiente, no así en el teatro oficial.

23 A lo largo de la obra se proyecta una gran variedad de documentos: fotos, mails, notas de diarios, listas con información relevada por ellxs, gráficos producidos a partir de encuestas, planillas, registros de audios y videos con entrevistas y registros de acciones precedentes realizadas por ellxs mismos.

24 La conferencia finaliza con un reclamo directo a la gestión del teatro que coproduce obras con instituciones u organismos privados, que se quedan con el ochenta por ciento de lo recaudado dejando al teatro sólo el veinte por ciento restantes. Situación que evidencia un deterioro de las condiciones laborales y un proceso de vaciamiento.

25 Desde finales de los 1990 en Argentina una cantidad significativa de artistas desarrollaron formas de asociación, espacios autogestivos y agrupamientos que fueron plataforma de despegue para la producción artística militante y artista (Verzero, 2021). Así, obras, acciones, intervenciones en la vía pública, fueron creando un paisaje y un clima de época signado por la libertad de expresión y la lucha por los derechos humanos. Movida por la voluntad de unirse, por el deseo compartido de expresarse y posicionarse frente a las injusticias, la dimensión colectiva de la experiencia estética adquirió un lugar central. El cruce entre la estetización de un gesto político y la politicidad de un hecho estético que esta conferencia pone de relieve busca incidir performativamente en una realidad que afecta directamente a la comunidad artística pero que refleja además la situación de emergencia cultural de la ciudad.

26 La mesa se llena de pancartas con las propuestas del grupo y como cierre de la conferencia el público es invitado a salir a la calle y participar de una acción que se va a hacer a pocos metros, en la puerta del Teatro San Martín.

Edición 2017¹⁸. Entre el testimonio poético y el testimonio judicial en *¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial* de Fátima Pecci Carou

27 Como en la mayoría de las conferencias de este ciclo, la *performer* entra a escena y se ubica frente a un escritorio sobre el que se encuentra apoyada su computadora personal. Su relato comienza con la siguiente afirmación: "el 8 de marzo de este año, el día del paro internacional de mujeres y el día de la mujer, lo pasé en un calabozo de la comisaría 9 de Almagro junto con otras compañeras activistas" (Pecci Carou F., 2017). Luego se remonta al pasado y muestra fotos de su infancia mientras narra parte de su biografía. Sus primeros trabajos en un *call center* del Ministerio de Salud en el que atendía a personas en situación de vulnerabilidad (mujeres que querían abortar antes de que existiera la ley de aborto, personas que habían contraído el VIH), sus estudios universitarios en la carrera de Artes, sus primeras pinturas a partir de fotos de allanamientos de prostíbulos y mujeres desaparecidas que salían en los diarios. "Los rostros de esas mujeres se repetían hasta el infinito por la web [...] Un caso hacía olvidar el anterior" (*Ibid.*). Las imágenes de archivo se proyectan en pantalla, pero además muestra algunos de los más de doscientos retratos con las caras de esas mujeres que luego deja apilados al lado de su computadora.

28 De un trabajo solitario pasó luego al activismo. Relata su primera marcha de *Ni una menos*¹⁹ en 2015 y cuenta que a principios de ese año (2017) se sumó a varios grupos de militancia feminista. "La angustia individual por cada mujer asesinada ahora empezaba a ser un grito colectivo" (*Ibid.*). De repente, su testimonio hace foco en un hecho particular, aquel que había dado inicio a su relato: la noche del 8 de marzo, unas compañeras pedían refuerzos para una acción que iban a hacer para difundir el paro internacional de mujeres y ella decidió sumarse. En medio de la acción, explica, un grupo de civiles se hizo pasar por policías, comenzaron a perseguirlas por Av. Corrientes

y llamaron al 911 (número de emergencias del Ministerio de Seguridad de la Nación) para que las detengan. La *performer* muestra el video que una de ellas pudo filmar con su celular en el momento de la persecución y asegura que no hallaron pruebas para culparlas pero que, de todas maneras, iniciaron contra ellas una causa judicial. Comparte las fotos del legajo y lee la descripción que hacen de ella. Acto seguido, entra a escena una de sus compañeras. Se coloca frente a un micrófono de pie ubicado del lado izquierdo del escenario y comienza a leer su propia descripción extraída de su legajo judicial. Esta escena se repite del mismo modo con las entradas de las otras tres militantes quienes, al terminar la acción, se desplazan hacia el escritorio de Fátima y se sientan a su lado. Por último, ingresa a escena la abogada defensora. El video de la persecución vuelve a proyectarse mientras la abogada nombra a los denunciados. Explica que, según el fiscal, lo que el grupo de mujeres hizo fue un acto de *flagrancia*²⁰ y que por esa razón se había ordenado su detención. La defensa pidió la nulidad de las actuaciones, teniendo en cuenta la diferencia entre el daño material y la violencia institucional y civil sufrida por las mujeres acusadas, pero esto no fue concedido y actualmente la causa se encuentra en estado de negociación tanto con el fiscal como con el juez. Pecci Carou confirma que hasta el momento a ninguna de ellas se les dio la palabra en ninguna audiencia para poder declarar. Esta es la razón por la que decidieron realizar esta conferencia: para dar testimonio y hacer pública su versión de los hechos. Una a una lee entonces las consignas que intentaban divulgar y que incluyen reivindicaciones en relación a mujeres asesinadas, trabajadoras, lesbianas, mujeres encarceladas, pre-gestantes.

29 La abogada se une a ellas en la mesa y Pecci Carou se acerca al micrófono de pie, toma su guitarra y cierra la conferencia cantando la canción de Lesley Gore, *You don't own me*, traducida al castellano: *No soy tuya*. Mientras tanto sobre la pantalla de fondo se proyecta la imagen de uno de los titulares de un medio informativo argentino que afirma: "Las paredes se limpian, las pibas no vuelven".

30 El abogado y poeta argentino Julián Axat (2018), hijo de militantes populares desaparecidos, analiza el vínculo entre lo judicial y lo poético y señala que durante mucho tiempo en Argentina se denostó la figura del *testigo judicial*, colocando por encima la figura del *testigo literario* o *testigo cultural*. Sin embargo, a partir del levantamiento de la veda judicial en 2005, y de los juicios de lesa humanidad que comenzaron a llevarse a cabo por esos años, fue posible "no solo recuperar la voz del testigo, sino reeceptar las declaraciones judiciales de los hijos ante los estrados" (Axat J., 2018: 7). Según Axat, estos juicios ponen en juego aspectos novedosos del testimonio configurando una dinámica en la que el *testimonio poético* se ve modificado por el *testimonio judicial* y viceversa. En esta afectación mutua el *testimonio poético* realiza un movimiento doble que, por un lado, le permite incorporar a la exposición de la intimidad elementos públicos como constancias, actas, notas y, por otro, pone en tela de juicio las reglas del derecho. Y si bien Axat circunscribe su reflexión a la poética de hijos e hijas de desaparecidos, consideramos que las transformaciones no se limitan a esas producciones. Por eso, creemos que es posible entender la conferencia performática de Pecci Carou como un *testimonio poético* que se ofrece en tanto medio de expresión no solo para poder dar a conocer otra versión de los hechos sino para denunciar las falencias de un aparato judicial que evidencia la necesidad de un proceso profundo de cambio en lo que respecta a cuestiones de género.

Reflexiones finales

31 Aunque las obras que componen este ciclo se basan en su mayoría en recuerdos íntimos de los artistas, traen a escena, con sus relatos, reflexiones acerca de una geografía y temporalidad común que marcó la historia de varias generaciones. Los archivos personales se vuelven públicos, colectivos. Como bien describe Giunta retomando las ideas de Foster (2016) "el campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido desatando una auténtica fiebre [...]. Los archivos han

sido sacralizados y al mismo tiempo 'desordenados' al poner en cuestión el canon, las instrucciones y las historias construidas" (Giunta A., 2010: 23). Los archivos abiertos en *Mis documentos* abrevan en fuentes pre-existentes construyendo al mismo tiempo un nuevo archivo-obra, pero esta vez efímero, móvil, que se recorta y se fija momentáneamente como registro de un proceso creativo. Poner en escena un proceso creativo significa trabajar sobre obras en potencia, ideas aún sin estructura, sueltas, diseminadas en computadoras de artistas.

32 Indagar archivos íntimos del pasado para volverlos públicos revela nuevas formas de recrear la memoria – la personal y la colectiva – sin rearchivarla capturándola o fijándola en una nueva imagen totalizante. Las obras del ciclo no buscan entonces reconfigurarse un nuevo archivo, sino que se presentan como parte de un proceso, aún en movimiento. De esta manera, el gesto de desarchivar y exponer permite la conformación errática de *anarchivos*, es decir, archivos que trabajan siempre y a priori contra sí mismos (Derrida J., 1997: 20), que se configuran en el cruce entre la destrucción y la preservación. Su disposición desafía los paradigmas archivísticos desarmándose y volviéndose a armar provisoriamente a partir de nuevas perspectivas desde la discontinuidad del montaje que exige la sorpresa permanente y la disrupción. El ciclo propone entonces desarchivar para develar un proceso, mostrar sus características y luego devolverlo al flujo de la vida.

33 Atendiendo a la relación que puede establecerse con el desarrollo de los estudios genéticos en el campo de los estudios literarios (Lebrave J.L., 1992; Hay L., 1986; Lois É., 2014) consideramos que los *materiales de génesis* que componen conferencias como *Siete viajes* o *Campo de Mayo*, actúan como borradores o pre-textos que configuran la huella dinámica de un proceso creativo atravesado además, en la performance, por su confrontación con los códigos de la escena, con las circunstancias y condiciones del proyecto que los aloja y de las instituciones culturales donde se presentan. La conferencia performática se configura así como una máquina de leer procesos que cita documentos o fragmentos de producciones anteriores y los pone en diálogo con otros conocimientos para elaborar, con este gesto, un nuevo eslabón que formará parte de la génesis del proyecto en desarrollo.

34 Como expresamos en la introducción, el interés por el trabajo con documentos personales creció y se multiplicó en las últimas dos décadas, no solo en el campo teatral. A propósito de su libro *Mis documentos* (Zambra A., 2014), el escritor chileno Alejandro Zambra (2020) sostiene que sacar a la luz algo íntimo fue durante mucho tiempo sólo una recopilación de ideas secretas, imposibles de compartir y enlaza esta idea con las últimas estrofas del poema *Nadie* de Gonzalo Millán:

En una cocina un charco
 en torno al refrigerador
 que se deshiela
 con sus bandejas desnudas
 y la puerta abierta.
 Conservada en el hielo
 no hay más que una arveja
 muy pequeña, redonda y verde
 (Millán G., 1997: 189)

35 Según Zambra, elegir la imagen de una arveja solitaria en la heladera para dar cierre al poema forma parte de un trabajo de *coleccionista de rarezas*. Así, tanto la poesía como la escena podrían pensarse como un lugar donde se pueden recolectar y revelar curiosidades íntimas, secretamente complejas. Perlas preciosas, extraídas del acervo privado que conservan una impronta propia que las vuelve únicas. Cada obra del ciclo, cada artista seleccionadx y cada material recogido por ellxs, puede pensarse como un conjunto de singularidades anachivadas en *Mis documentos*.

36 En síntesis, las obras/archivos que componen el ciclo buscan desarchivar lo propio, explorar y revisar emociones, recuerdos que parten de documentos personales para vincularse de un modo afectivo con la propia historia e intentar encontrar allí las respuestas a lo incomprensible, a las rarezas. Quizás sean lxs propios artistas, en

relación a su historia personal y a la historia de los territorios abordados, aquella *arveja solitaria en la heladera* que a través de una experiencia poética echa luz a una secreta complejidad que se abre anarquísticamente desde el *porvenir*.

Bibliographie

Agamben, Giorgio, "¿Qué es lo contemporáneo?", *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

Aguilar, Federico, "La Conferencia Performática como deconstrucción de la Conferencia Académica Clásica", *Territorio Teatral*, n° 20, 2022.

Arias, Lola, *Lola Arias*, sitio oficial, <https://lolaarias.com/>, consultada el 07/09/2022.

Arias, Lola, "Lo que guarda una carpeta amarilla", *Suplemento Radar*, *Página 12*, 2014, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10054-2014-09-28.html>, consultada el 07/09/2022.

Axat, Julián, "Los hijos ante la ley. Pos-memoria, poesía y justicia", *XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes*, Centro Cultural Haroldo Conti, 2018, http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_17/axat_mesa_17.pdf

Brownell, Pamela, *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*, Bs As, Red editorial, 2021.

Bruzzone, Félix, *Campo de Mayo*, Buenos Aires, Registro de archivo consultado en el Núcleo Audiovisual del CCSM, 2013.

Cerezo, Belén, "How to open my eyes? The performance-lecture as a method within artistic research", *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, vol. 9, n° 3, 2016, <https://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/issue/view/53>, consultada el 07/09/2022.

Cobello, Denise, *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin*, Mémoire de Master en Arts, Lettres, Langues, Mention Théâtre, Université Sorbonne Nouvelle, 2015.

Conti, Ulises, *Ulises Conti: "La verdad empieza o termina en un poema"*, Entrevista a Ulises Conti por Gonzalo León, Editorial Eterna Cadencia, 2019, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/ulises-conti-la-verdad-empieza-o-termina-en-un-poema.html>)

Conti, Ulises, *El piano invisible*, Buenos Aires, Registro de archivo consultado en el Nucleo Audiovisual del CCSM, 2014.

Costa, Eduardo y Masotta, Oscar, "Reflexiones y relatos", in Mariano, Mayer (ed.), *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*, Buenos Aires, Caja Negra, [1967] 2019, p. 117-123.

Cruz, Alejandro, "Intimidades del San Martín", *Suplemento Espectáculos, Diario La Nación*, 2015, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/intimidades-del-san-martin-nid184159>, consultada el 12/07/2022.

De la Puente, Maximiliano, "Campo de Mayo: una conferencia performática, una geografía mental, emocional y afectiva", *Actas V Jornadas de investigadores en formación (IDES)*, Buenos Aires, 2020.

Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

Didi-Huberman, George, *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2018.

Farge, Arlette, *La atracción del archivo*, Valencia, Ediciones Alfons el Magnanim, 1991.

Foro Danza en Acción y Teatro Independiente Monotributista, *Informe SM*, Buenos Aires, Registro de archivo consultado en el Nucleo Audiovisual del CCSM, 2015.

Foster, Hall, "El impulso de archivo", *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, n° 3, 2016, p. 102-125.

Foucault, Michel, *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, [1969] 2013.

Fukelman, María, *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*, Tesis de Doctorado en Letras Clásicas, 2017.

Giunta, Andrea, "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina", *Revista Errata*, n° 1, 2010, p. 20-37.

Goldberg, Rose Lee, *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino, [1996] 2002.

Hay, Louis, "Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature", *Texte*, vol. 5-6, 1986, p. 313-328.

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

DOI : 10.1215/03335372-2007-019

Ladnar, Daniel, *The lecture performance: contexts of lecturing and performing*, PhD Thesis, Aberystwyth University, 2013.

Lebrave, Jean-Louis, "La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ?", *Genesis*, n° 1, 1992, p. 33-72.

DOI : 10.3406/item.1992.870

Lipcen, Erika, "Crisis de la transmisión y montaje de citas en Walter Benjamin", *Revista Pilquen-Sección Ciencias Sociales*, vol. 21, n° 4, 2018, p. 1-9.

Lois, Élida, "La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método", *Creneida*, n° 2, Universidad Nacional de Córdoba, 2014, <https://core.ac.uk/download/pdf/60900103.pdf>

DOI : 10.21071/calh.voi2.3528

McDougall, Christopher, *Nacido para correr*, Ciudad de Buenos Aires, Debate, 2011.

Millán, Gonzalo, "Nadie", *Trece lunas*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 189.

Pecci Carou, Fátima, *¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial*, 2017.

Rilke, Frank, "When Form Starts Talking: On Lecture-Performances", *Afterall*, vol. 33, 2013, p. 4-15.

Sagaseta, Julia Elena, "Conferencia performática", *Territorio Teatral*, n° 12, 2015, http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n12_04.pdf, consultada el 07/09/2022.

Tello, Andrés Maximiliano, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Buenos Aires, La cebra, 2018.

Uhiara, Rafaela y Cobello, Denise, "Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel", *Urdimento*, vol. 1, n° 40, 2021, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19447>, consultada el 07/09/2022.

Vallejos, Juan Ignacio, "Historicidad, sincronía y activismo de *lo sensible*: el Congreso Escena Política en Buenos Aires", *Revista Aisthesis*, n° 69, 2021, p. 37-60.

Verzero, Lorena, "Memorias escénicas y artivismo: Dos genealogías entrelazadas", in Alicia Salomone (comp.) *Memorias culturales y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia*, Buenos Aires, Corregidor, 2021, p. 1-22.

Wohlatz, Nele y Naumann, Gerardo, *Siete viajes*, Buenos Aires, Registro de archivo consultado en el Nucleo Audiovisual del CCSM, 2012.

Zambra, Alejandro, "Cuestión de gustos. Entrevista a cargo de Antonella Estevez", *Radio Universidad de Chile y en RadioDeMente*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nbl6kxtfoU>, consultada el 07/09/2022.

Zambra, Alejandro, *Mis documentos*, Barcelona, Anagrama, 2014.

Notes

1 El material textual de las obras trabaja una narrativa más cercana a lo que en literatura se conoce como géneros íntimos. A la manera de diario íntimo, carta o testimonio, los textos buscan exponer anécdotas personales, obsesiones, reflexiones, confesiones, etc.

2 Nos apoyaremos principalmente en la historización realizada por Rose Lee Goldberg en su libro *Performance Art*. Desde el futurismo hasta el presente ([1996] 2002).

3 El proyecto creado en colaboración con el director suizo Stefan Kaegi y se presentó en Buenos Aires, Berlín, Varsovia, Zurich, Singapur, Utrecht, Cork, Copenhague y Calcuta.

4 Un primer antecedente fue la obra *Museo Miguel Ángel Boezio* (1998) de Federico León presentada en el marco del Proyecto Museos bajo la curaduría de Vivi Tellas. En 2007 se programó en el marco del Encuentro Hemisférico de Performance y Política la obra *Testigo de las ruinas* (2001-2005) del grupo Mapa Teatro de Colombia en la sala Villa Villa del Centro Cultural Recoleta y en 2011 el artista libanés Rabih Mroué fue invitado por el programa Panorama Sur para presentar la conferencia performática *Make me stop smoking*, estrenada en Europa en 2006.

5 En octubre y noviembre de 1966, Oscar Masotta realiza en el Instituto Di Tella un ciclo de dos conferencias (impartidas por él y Alicia Páez) y tres *happenings* al que le sucedió otro ciclo realizado en el mes de diciembre de ese mismo año planeado y coordinado por un equipo confirmado por Oscar Masotta, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Leopoldo Maler y Miguel Ángel Telechea. Este último se tituló *Sobre happenings* y consistió en reunir fragmentos de *happenings* realizados en Europa y Estados Unidos. A partir de relatos escritos u orales y algunos guiones de

las obras de referencia, retomaron en forma de lo que hoy conocemos como *conferencia performática*: una combinación de textos acompañados de proyecciones dirigidos a un público ubicado en butacas (Costa E. y O. Masotta, [1967] 2019).

6 En el sitio oficial de Lola Arias puede verse una selección de artículos de prensa argentinos dedicados a varias de las ediciones de este ciclo. Ver: <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/prensa-mis-docs-20132014.pdf>

7 Esto se confirma, como señala Aguilar (2022), con el estreno de las siguientes obras y ciclos: *Los sonidos de la revolución* (2017) de Vladimir Tarnopolsky, *¿Sangre o ketchup? transubstanciaciones* (2017) de José Alejandro Restrepo y Emilio García Wehbi, *Suficiente y más que suficiente* (2017) de William Kentridge y Maricel Álvarez en La Bienal de Performance 2017, entre otras.

8 Las reflexiones sobre la tensión entre curaduría y autoría fueron desarrolladas con mayor profundidad en trabajos precedentes. Ver Uhiara R. y D. Cobello, 2021.

9 J. Derrida define la posibilidad de anachivar como una *pulsión de muerte* que "tiene por vocación silenciosa de quemar el archivo y empujarnos a la amnesia, contradiciendo así el principio económico del archivo, y tendiendo a arruinar éste, como acumulación y capitalización de la memoria sobre algún soporte y en un lugar exterior" (Derrida J., 1997: 20).

10 Los registros audiovisuales de las cuatro primeras ediciones se encuentran archivadas casi en su totalidad en el Núcleo Audiovisual del CCSM. Por el contrario, el CCR, no conserva registros de las obras que tuvieron lugar allí. Para el análisis de la edición 2017, trabajamos con un registro que se encuentra disponible en su página web de la artista.

11 Las obras que integraron la edición 2012 siguiendo el orden cronológico de presentación fueron: *Traducción simultánea*, de Sofía Medici; *Pirata oficial*, de Julián d'Angiolillo; *El viaje del "Vapor Salado del Sud" a Chascomús*, de Mariano Llinás; *Siete viajes*, de Nele Wohlatz y Gerardo Naumann; *La biblioteca del hombre feliz*, de Lux Lindner; *Hoy*, de Beatriz Catani.

12 Las obras que integraron la edición 2013 siguiendo el orden cronológico de presentación fueron: *Colección de gallos*, de Ana Gallardo; *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone; *Ricky y el pájaro*, de Martín Oesterheld; *Fotografías/ fantasmas*, de Andrés Di Tella; *Punto de fuga*, de Laura Kalauz y Agustina López; *El affaire Velázquez*, de Albertina Carri; *Sujeto Transnacional*, de Marsha Gall e Ivana Vollaro.

13 Las obras que integraron la edición 2014 siguiendo el orden cronológico de presentación fueron: *Padre postal*, de Tálata Rodríguez; *El piano invisible*, de Ulises Conti; *Vidas dobles-Strippers y submarinos*, de Alejo Moguillansky y Luciana Acuña; *Diapasón: iniciación y secuelas*, de Iosi Havilio; *Mi mapa de la 31*, de Leopoldo Estol; *Capítulo 32*, de Liza Casullo.

14 El *sampler* es una herramienta de producción musical basada en muestras que permite realizar grabaciones de instrumentos o sonidos acústicos para luego reproducirlos a través de un controlador o un reproductor de audio.

15 El estudio sobre los inicios de la producción poética y performativa de Arias como miembro de la revista *Nunca, nunca quisiera irme a casa*, dirigida por Gabriela Bejerman y con su participación en ciclos de lecturas performáticas organizados por la Escuela Alógena, el Centro Cultural Rojas y la galería Belleza y Felicidad forma parte de una investigación mayor desarrollada en el marco de mis estudios de doctorado en la Universidad Nacional de las Artes con beca CONICET radicada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires.

16 Las obras que integraron la edición 2015 siguiendo el orden cronológico de presentación fueron: *Mirá cómo tiemblo*, de Roberto Jacoby; *Canciones a medida*, de Rosario Bléfari; *El doble de voz*, de Leticia Obeid; *Mis películas encontradas*, de Ignacio Masllorens; *Informe SM*, de Foro Danza en Acción y TIM (Teatro Independiente Monotributista).

17 Gerardo Naumann, Elisa Carricajo, Juan Onofri Barbato, Laura Paredes, Diana Szeinblum, Barbara Hang, Diego Echegoyen, Julián Rodríguez Rona, Nahuel Cano, Alina Ruiz Folini, Margarita Molino, Carla Crespo, Julieta Rodríguez Grumberg, Laura Fernández, Cecilia Blanco, Lola Arias.

18 Las obras que integraron la edición 2017 siguiendo el orden cronológico de presentación fueron: *Nuestros queridos objetos*, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu; *El dibujo tiene poderes*, de Powerpaola; *¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial*, de Fátima Pecci; *Fake news*, de Grupo ETC; *Retrato de una artista adolescente*, de Denise Groesman; *Papá, tengo miedo*, de Francisco Garamona.

19 Consigna que dio nombre a un movimiento feminista surgido en Argentina en 2015. Ver: <http://niunamenos.org.ar/>

20 La ley 27,272 del código procesal penal argentino establece que existe *flagrancia* cuando una persona es sorprendida en el momento de delinquir o en circunstancias inmediatas a la perpetración de un delito.

Pour citer cet article

Référence électronique

Denise Cobello, « Desarchivar para anarquizar: prácticas performáticas en el umbral de lo íntimo. Reflexión en torno al ciclo *Mis documentos* de Lola Arias », *IdeAs* [En ligne], 21 | 2023, mis en ligne le 01 mars 2023, consulté le 16 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/15756> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.15756>

Auteur

Denise Cobello

Denise Cobello es Magister en Estudios Teatrales por la Universidad Sorbonne Nouvelle y Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Forma parte del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y es miembro del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina. Actualmente realiza el Doctorado en Artes de la UNA con beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
[denise.cobello\[at\]gmail.com](mailto:denise.cobello[at]gmail.com)

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.