

Tensionar la ficción desde los afectos. Estudio sobre la trilogía *El amor es un francotirador* de Lola Arias

Tensioning fiction from the affections. A study on the trilogy El amor es un francotirador by Lola Arias

Denise Cobelloto

RESUMEN

A la luz de la teoría de los afectos y adoptando una perspectiva de género a partir de la cual poder asumir una posición crítica respecto de la relación entre los discursos provenientes de las prácticas artísticas y los discursos sociales hegemónicos, este trabajo estudia la trilogía “*El amor es un francotirador*” de Lola Arias, con el fin de mostrar las formas mediante las cuales lo real tensiona la ficción creando situaciones paradójales, contradictorias y distópicas. La intervención de la mimesis por medio de lo real acentúa el paradigma apocalíptico de finales de siglo al mismo tiempo que construye, desde el sueño, nuevos territorios incipientes de renovación y lucha.

Palabras clave: Teatro; Afectividad; Género; Real.

Denise Cobello 

Universidad de Buenos Aires – Argentina. denise.cobello@gmail.com

ABSTRACT

In the light of the Affect Theory and adopting a gender perspective from which to assume a critical position regarding the relationship between the discourses coming from artistic practices and hegemonic social discourses, this paper studies the trilogy “*El amor es un francotirador*” by Lola Arias, in order to show how real tensions fiction, creating paradoxical, contradictory and dystopian situations. The intervention of mimesis through the real accentuates the apocalyptic paradigm of the end of the century while building, from the dream, new incipient territories of renewal and struggle.

Keywords: Theatre; Affectivity; Gender; Real; Lola Arias.

1. Introducción

Desde el estreno de la trilogía *El amor es un francotirador* (2007) podemos reconocer un marcado interés en la obra de la autora, directora y *performer* argentina Lola Arias tendiente a acercar *lo real* al teatro. Partiendo de estudios previos en torno al nuevo teatro biográfico-documental (Brownell, 2021; Hernández, 2019), este trabajo busca indagar las formas en que lo (auto) biográfico se articula con una tendencia que a comienzos de siglo se encuentra en proceso de consolidación: el *teatro de lo real*. Dicho fenómeno es caracterizado por Brownell (2021) a partir de tres concepciones: lo real extra-escénico, lo real performativo y lo real extra-simbólico. Dándole prioridad a la primera concepción, la investigadora analiza el teatro de Vivi Tellas, en particular la configuración de su Proyecto Biodrama, que brinda un marco a las prácticas que aquí analizaremos.

Tomando como base estas tres concepciones caracterizadas por Brownell, el presente estudio se propone identificar y describir los procedimientos que hacen uso de lo real en escena en las tres obras que integran la primera trilogía de Arias, donde lo performativo señala el trabajo con el acontecer teatral presente y lo real extra-simbólico, elementos que resultarán centrales en la conformación de su poética.

Asimismo, a la luz de las reflexiones de Proaño Gómez (2007) sobre el espíritu político del teatro latinoamericano de finales del siglo XX y teniendo en cuenta los insumos teóricos desarrollados en torno al teatro producido en los albores del nuevo siglo, se puede inferir que las propuestas de Arias exploran otros caminos que confirman una toma de posición política en torno a un imaginario realista reproductor de discursos dominantes. Desde un posicionamiento crítico, Arias asume un gesto crítico que denominaremos de *intervención de la mimesis* mediante el cual utiliza lo real para acentuar la ruptura con el modelo dramático canónico.

En línea con los trabajos de Tarantuviez (2017, 2019) que abordan los “diálogos transtextuales y la presencia de relaciones transdiscursivas en la dramaturgia y la narrativa de Lola Arias y Griselda Gambaro” (2019, p. 307) y tomando como punto de partida algunos de los interrogantes que allí se despliegan, con el fin de examinar en profundidad en la obra de Arias la permeabilidad discursiva entre teatro y literatura, analizaremos los textos que conforman la trilogía en relación

con el denominado *giro subjetivo* asociado a una literatura menor (Deleuze y Guattari, 1997) que entiende el espacio biográfico (Arfuch, 2002) y el trabajo con lo íntimo como lugar propicio para el despliegue de una *identidad narrativa* (Arfuch, 2005) que privilegia “la voz de los sujetos en su pluralidad, los tonos divergentes, las subalternidades y la ‘otredad’” (p. 23).

Esta necesidad de redefinición del concepto de identidad narrativa que se hace evidente con el cambio de siglo pero que, como demuestra Lozano (2015) haciendo foco en las artes escénicas de Buenos Aires, se viene gestando desde los años 60 en una *revolución discreta* que busca visibilizar a las minorías en general y la disidencia sexual en particular “de un modo nuevo” (Lozano, p. 225) enlazando lo personal con lo político.

A la luz de la teoría de los afectos (Massumi, 2015; Ahmed, 2019; Macon y Solana, 2015) y adoptando una perspectiva de género que nos permita asumir una posición crítica respecto de la relación entre los discursos provenientes de las prácticas artísticas y los discursos sociales hegemónicos que “definen roles y espacios destinados a las mujeres” (Tarantuviez, 2019, p. 282), este trabajo indaga las obras a partir de uno de sus tópicos centrales: la noción de *amor*. Resulta pertinente un diálogo intertextual entre *Fragments de un discurso amoroso* (1993) de Roland Barthes y *Estudios de la memoria amorosa* (2006) de Arias, que no sólo copia la fórmula del título, sino que encuentra nuevos matices para el amor como materia, en el preludio de su trilogía. La obra de Barthes se configura en forma de estudio y clasificación como una tipología sobre el amor: el romántico, el loco, el compasivo, el catastrófico que le permite a quien lee la posibilidad de introducir en dicho sistema sobre el amor lo que proviene de su cultura y de su experiencia.

Los sentimientos de amor, según Barthes, no necesitan de una clasificación genérica binaria para expresarse y, como demuestra su escrito, el uso de inflexiones neutras o ciertos desvíos (Barthes, 1993, p.13) aparece como estrategia de oposición “al machismo intelectual de Occidente” (Barthes, 2004, p. 214). En Barthes, lo neutro guarda semejanzas con la *différance* de Derrida, ya que “funcionan como una práctica y una experiencia cuya deriva está articulada como una multiplicidad irreductible y generadora que no reconoce los límites del sistema lingüístico, sino que se disemina por otras experiencias, desmontando la autoridad vigilante del logocentrismo” (Simón, 2019, p.7).

Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que la trilogía de Arias crea la base de un teatro biográfico-experimental que, por medio de lo real, busca la intervención de la mimesis, es decir, tensiona la ficción sujeta a una estructura dramática por medio de destellos de lo real como elemento presente, azaroso y fugaz.

El objetivo de este capítulo será analizar de qué modo circulan afectos como el amor y el entusiasmo en contraposición con afectos como la desilusión. Describiremos y caracterizaremos una configuración afectiva que pone en crisis el modelo heterocispatriarcal a partir del tratamiento del amor como materia ligada a lo biográfico que, desde el contacto con lo real, busca tensionar la ficción, creando situaciones paradójales, contradictorias, distópicas, que acentúa el paradigma apocalíptico de finales de siglo, al mismo tiempo, que construyen, desde el sueño, nuevos territorios incipientes de renovación y lucha.

2. Metodología

El trabajo metodológico se basó en la recuperación y el estudio de fuentes primarias como los textos publicados de las obras que componen el corpus y fragmentos de registros audiovisuales de sus puestas en escena. Se realizó además una observación participante, es decir, la asistencia a las representaciones realizadas en el Espacio Callejón, teatro de la Ciudad de Buenos Aires donde fueron programadas las obras. Como fuente secundaria y para reforzar ciertos detalles de la puesta se recurrió a una entrevista a Leandro Tartaglia, creador del diseño espacial de estas obras.

El orden en que analizamos las obras responde a los momentos de su producción y a la forma que finalmente adoptó para sus presentaciones escénicas como trilogía en el Espacio Callejón. En primer lugar, *Sueño con un revólver*, estrenada el 3 de mayo de 2007, luego *Striptease*, estrenada el 10 de mayo del mismo año y por último *El amor es un francotirador*. Esta obra tuvo su estreno individual un año antes en el Centro Cultural Rojas en el marco del Proyecto “Inversión de la Carga de la Prueba”, diseñado y coordinado por Mariana Obersztern inaugurando un nuevo lenguaje en la producción de Arias, que será el germen de su posterior búsqueda biográfico-documental. Luego de varios meses de funciones en el circuito teatral independiente porteño en los que las obras fueron programadas en días y horarios diferentes, la trilogía viaja al Festival Steirischer Herbst de Viena. Allí, se presentan por primera vez las tres obras en una misma función. A partir de esta experiencia, Arias decide su reposición en Buenos Aires siguiendo este formato. En 2008 se programan nuevamente en el Espacio Callejón, en un solo día de función semanal. Los espectadores podían quedarse o retirarse en los intervalos, pero se recomendaba ver las obras en continuado.

Si bien el orden de los textos para la publicación impresa, editada por Entropía (Arias, 2007a), fue pensada en función de un tópico semántico ligado al vínculo temporal que se establece entre una obra y otra, la propuesta de este análisis apela a una lectura en clave afectiva y de género que se apoya en la idea de pensar la trilogía como un *estudio sobre el amor*.

[...] en el proceso de reescritura descubrí que la trilogía también podía pensarse como un estudio del amor en tres partes: el inicio del amor–*Sueño con revólver* -, el final del amor – *Striptease*- y el duelo–*El amor es un francotirador*- (Arias, 2007a, p.82)

La diferencia entre el orden conferido a los textos para la publicación y el elegido para la puesta en escena marca, tal como la misma Arias lo señala en el “Bonus track” del libro, un trabajo doble, paralelo, una “doble vida” (Arias, 2007a), al decir de la autora, entre la escritura y la creación escénica.

Es importante añadir que la organización de las obras para su análisis en este trabajo corresponde además al orden cronológico en que fueron escritos los textos en su primera versión: *Sueño con revólver* se creó como literatura dramática en 2004 para una convocatoria de la Royal Court Theatre de Londres, mientras que *Striptease* y *El amor es un francotirador* comenzaron a delinearse en 2005.

3. Utopías urgentes en el claroscuro del deseo—*Sueño con revólver* (2007)

ENCUENTRO. La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa. (Barthes, 1993, p.62)

Arias escribe *Sueño con revólver* a pedido del Royal Court Theatre de Londres por una convocatoria que se circunscribe a un tema: la violencia en la ciudad. Esta obra surge arraigada en su creación a un trabajo anterior: *Poses para dormir* (2004). Estrenada el mismo año en que Arias realiza la residencia en Londres -donde escribe *Sueño con revólver*-, *Poses para dormir* presenta los conceptos clave -el amor, el doble, la identidad- que vuelven a ser explorados tanto en la trilogía como en otras obras a lo largo de su producción.

Sueño con revólver es, según Arias, “una obra escrita sobre la base de sueños que se repiten, y esa doble vida que tenemos todos: la de los ojos abiertos y cerrados” (Arias, 2004). El sueño se explicita y se comparte. Se presenta en las tres obras que conforman la trilogía como imágenes que insisten, que vuelven una y otra vez cargadas de sentido, trayendo información clave de la vida de los personajes. Es así como la vigilia pareciera estar más ligada a la apariencia y es solo en la oscuridad de la noche donde los personajes logran comunicarse, donde el caos del día se suspende para dar paso a la conexión con los afectos, a la reflexión sobre las emociones. El deseo, los miedos, las pesadillas, las ilusiones emergen sin filtro buscando respuesta a los conflictos de pareja y las complejidades del amor. Es ahí, en la sustancia del sueño, donde se devela una verdad subjetiva en la que pareciera haber certezas.

Durante toda la obra, la escena se encuentra prácticamente a oscuras. Las pocas acciones que se adivinan en la penumbra suceden sobre una plataforma cuadrada que remite fácilmente a una cama, contorneada por una tira led roja. El espacio subyacente está ocupado por pocos objetos: una guitarra, una pequeña caja de seguridad roja que contiene un revólver y algunas pequeñas lámparas de lectura que iluminan levemente los objetos.

El tratamiento del espacio se configura como metáfora de un mundo *posnuclear*, que describe un contexto de poscrisis, un territorio urbano hostil que en medio de la oscuridad deja al descubierto las marcas de la sociedad de consumo simbolizada a través de las tiras led rojas que remiten a los carteles de neón y a los centros comerciales. En particular, la obra trae a la memoria la situación de las empresas públicas de servicios básicos, por aquel entonces privatizadas, que en 2002 intentaban negociar las tarifas con el Gobierno provisional de Eduardo Duhalde y al no lograr acuerdos producían graves cortes de luz y agua que afectaban a la mayor parte del territorio argentino. A partir de la exhibición de esta problemática es posible realizar una lectura crítica del contexto social, político y económico de finales de siglo XX en Argentina producto de las crudas medidas de ajuste de los años 90 que repercutieron en el vaciamiento del Estado, la apertura económica y las privatizaciones masivas conduciendo al país a la crisis del 2001 y a la dificultosa tarea en los años subsiguientes de recomponerse.

Sin embargo, en contraste con la violencia de esta sociedad en ruinas, al interior del espacio delimitado por la luz, es decir, en el espacio de la cama, es posible encontrar aún signos vitales y afectivos. Si la oscuridad circundante y la penumbra del espacio escénico dificultan la completa percepción de los materiales visuales que componen la escena, esto permite que la dimensión sonora cobre protagonismo. La atención recae principalmente en las voces de los intérpretes. Voces susurradas, canciones, silencios.

En *Sueño con revólver*, el personaje femenino vive con su padre y afirma que asume la edad de dieciséis años. Es interpretado por Inés Efron que, al momento de la obra tiene alrededor de veinte años, aunque sus gestos y su voz construyen a alguien todavía menor. Por su parte, el personaje voz masculina no especifica su edad, pero es interpretado por Gonzalo Martínez que, al momento de la representación de *Sueño con revólver* en Espacio Callejón, rondaba los treinta, cuarenta años. Esta selección de intérpretes tan específica puede explicarse a partir del concepto de encarnación, redefinido más tarde por Fischer-Lichte (2011) como *procesos de corporización* (Fischer-Lichte, 2011), que busca poner en presencia *con* el cuerpo o *en* el cuerpo algo que existe solamente gracias a él. Voz masculina y voz femenina, confirman con su presencia que se trata de cuerpos jóvenes que encarnan una pareja casual que conversa sobre el amor, los gustos, los sueños, las percepciones de mundo.

La trilogía muestra un particular interés por la *cultura joven* (Selci et al, 2012) que es entendida, por los estudios literarios, como una “ética contrapuesta a la dominante en la sociedad burguesa, no exactamente elitista, no exactamente popular, sino *joven*” (p. 12). La dramaturgia de Arias asume esta cultura como reservorio de materiales y la juventud como rasgo identitario que permite construir un principio perceptivo del mundo. Las personas que configuran esta juventud se presentan como sujetos que asumen una identidad centrada en sus consumos culturales: el rock, el comic, la ciencia ficción, la televisión y las redes sociales, enlazada con la exaltación de una esfera pública emocional o afectiva que, al decir de Arfuch (2016), estuvo teñida por la expansión de lo (auto)biográfico y lo subjetivo, el culto a la intimidad, la exaltación confesional en las redes sociales, el *voyerismo* de los *realities shows*, entre otras de las manifestaciones que emergieron con el cambio de siglo. Una identidad que, por supuesto, se desarrolla en un espacio urbano-ciudad, barrio, suburbio – y que configura un cronotopo particular. Esta trama cultural representada en las obras facilita, en el caso de Arias, la apertura al diálogo entre los géneros literarios: poesía y teatro principalmente, pero también la relación con recursos de escritura menores como cartas, anécdotas, memorias, que permiten la experimentación con la subjetividad. Respecto a su estilo y su búsqueda en la escritura, Arias sostiene:

Supongo que mi obsesión al escribir tanto un poema como un relato o una obra de teatro tiene que ver con volver extranjero el lenguaje, hacerlo privado a partir de un diccionario personal de palabras, imágenes, ritmo (...) No me interesa ese afán realista de cierta narrativa o teatro de reproducir las formas de hablar supuestamente reales de la gente (...) Todo texto debe ser un campo de experimentación con el lenguaje, no un vehículo para comunicar ideas que no son más que lugares comunes sobre el mundo y las relaciones entre las personas. Me interesa más el otro lado del mundo y de las personas, lo que permanece velado, como esa otra vida que vivimos al dormir. Como si uno al caminar pudiera verse desde atrás. (Arias, 2004b)

Los personajes de *Sueño con revólver* dan cuenta de un estilo llano en el uso de la palabra, conversacional, hasta desentendido y, por momentos, hibridizado con un tono lírico. Se produce así un registro que busca la extranjería del lenguaje a través de la desintegración de la sublimidad, históricamente asociada con la poesía y la poetización de lo banal. En este sentido Arias afirma: “alguna vez imaginé que la continuidad está en el sueño y no en la vida. Un personaje de la obra se dice ‘vivimos una doble vida, una con los ojos cerrados, otra con los ojos abiertos’” (Arias, 2004).

Desde los sueños y las revelaciones fantasmagóricas, esta obra desafía el sentir (Macon, 2021), se burla de lo impuesto, desarma configuraciones afectivas naturalizadas y experimenta, muchas veces, a través de “la imagen de ‘lo femenino’ como subalterno” (Macon, 2021, p. 218).

El teatro de Arias emerge en el contexto de una prolífica producción narrativa distópica a lo largo del último siglo en Latinoamérica (Mercier, 2018), asociada a una idea de mundo en crisis en el que, ni siquiera, el amor trae esperanzas; el mundo de catástrofe se sostiene en pie gracias a los personajes que aún buscan rebelarse. A partir de un fuerte anclaje político, esta obra podría pensarse como premonitoria en su *rebelión* respecto de las luchas que comenzaron a aflorar con el primer *Ni una menos* en Argentina en 2015 y que ocuparon por completo el espacio y la agenda pública nacional, desde 2018, con el ingreso del Proyecto de ley de régimen de interrupción voluntaria del embarazo a la Cámara de Diputados y la aprobación final por el Congreso Nacional en diciembre de 2020. La obra visibiliza las microviolencias cotidianas que son reflejo de violencias sociales e institucionales, síntomas de la reciente crisis económica, política y social sufrida en Argentina.

4. La experimentación con lo real *Striptease* (2007)

Los personajes que en *Sueño con revólver* sólo se escuchaban en penumbras y apenas se veían, aquí en *Striptease* toman cuerpo, marcando su continuidad con Voz masculina y Voz femenina. En esta obra son Hombre y Mujer, quienes buscan ser menos una entidad o un sonido y se acercan, un poco más, a un personaje. Hombre es interpretado por Gonzalo Martínez, el mismo actor que en *Sueño con revólver* interpretaba a Voz masculina. Contrariamente, el personaje de Mujer es interpretado por otra actriz, Natalia Miranda, que se presenta acompañada de una bebé de, aproximadamente, seis meses. Gracias a la información técnica que brinda el programa de la obra, es posible comprender que la niña es su hija en la vida real: “Umaia Miranda (bebé)”.

La obra aborda una conversación telefónica entre Hombre y Mujer, una expareja joven, recientemente separada. Mientras conversan, *El Bebé* -presentado en masculino en el texto dramático publicado, y en femenino en los paratextos y en los textos dichos en el espectáculo- juega, toma la mamadera o duerme, en el centro del espacio. Esta es la historia de un amor muerto, desintegrado, que contrasta con la vida real de *un / una* bebé en pleno crecimiento y con la vitalidad en acción.

Hombre: Yo creo que los bebés deben soñar con Dios.

Mujer: ¿Porque lo vieron antes de venir al mundo?

Hombre: No, porque Dios es un bebé y está adentro de todos los bebés hasta que empiezan a hablar.

Mujer: ¿Y después?

Hombre: En el momento preciso en que dicen la primera palabra, Dios se sale de su cuerpo y los abandona para siempre.

Mujer: Yo lo miro y no lo entiendo, es como una hoja en blanco. Ayer cuando lo bañaba, hundió la cabeza debajo del agua por largo rato... ¿Vos crees que los bebés se pueden suicidar? (Arias, 2007a, p. 12)

Al *striptease* se lo define como un espectáculo del desnudo que sigue una música. En esta obra refiere al acto confesionario que se desarrolla a través de la llamada telefónica, pero podríamos pensar también que Dios es lo que nos conduce a ese Bebé, presentado siempre en mayúscula, incluso en las descripciones de movimiento expresadas en las didascalias. Al mismo tiempo, el público queda también al desnudo ante su presencia real, impredecible, riesgosa, que imprime en la obra una tensión inusitada. El Bebé plantea la confrontación con su propio mundo real configurado desde lo pre-lingüístico, que hace ingresar a la escena una vida en estado pre-simbólico.

La puesta en escena es austera y, teniendo en cuenta que las obras se veían en continuado, se advierte que recupera ideas de la puesta anterior. El espacio escénico se encuentra delimitado por una suerte de pasarela creada al ras del suelo por las mismas tiras led rojas que atraviesan la sala, a lo largo. El público se ubica a ambos lados de esta pasarela o pasillo, es decir que los espectadores pueden verse unos a otros y pueden reconocerse como espectadores de una representación. Los intérpretes ocupan cada uno su esquina del rectángulo. En el centro, entre los dos, una bebé juega dentro de un corralito. La utilización de micrófonos para operar como “teléfonos” los distancia, les permite explicitar la situación de estar mediados y lejanos.

La construcción textual, carente de acción dramática, lo vuelve un material literario que es estudiado por Tarantuviez en comparación con el movimiento de neovanguardia de los 60, en especial con la producción de Griselda Gambaro. Este borde expresionista (Dubatti, 2018) por el que se desplaza la obra de Arias busca la desintegración del realismo canónico (Rodríguez, 2001) llevándolo al extremo a través de la parodia expresada en diálogos banales que parecen cotidianos y contribuyen a desarrollar una idea de obra hiperrealista. Sin embargo, la conversación de a ratos se enrarece, los personajes no tienen una motivación clara y asoman allí las características del absurdo: “Mujer: Esta conversación no tiene sentido. Hombre: No, no tiene sentido” (Arias, 2007a, p. 19).

La semántica se centra en la imposibilidad de sostener un vínculo de pareja y la confusión entre el amor, el deseo sexual y las posibilidades vinculares entre personas con hijos en común. Leyendo esta obra en continuidad con *Sueño con revólver*, se deduce que el tiempo en el que se encuentran los personajes marca el presente y el futuro de una relación a la deriva en un “verano posnuclear” (Arias, 2007a). A partir de este tríptico, el término *posnuclear* fue también utilizado

para darle nombre a la compañía que forma junto a Alejo Mogueillansky, Luciana Acuña y Leandro Tartaglia y que, en 2011, titula su libro de relatos (Arias, 2011)

Es la idea de un territorio donde los personajes aparecen como sobrevivientes de una catástrofe: quedaron un poco a la deriva, no se sabe de dónde vienen ni qué les pasó pero ahí están, en barrios ajenos, en una ciudad con la que no se conectan, como si observaran un mundo que ya no existe. Viven una vida rutinaria, invisible. Cuál es esa catástrofe, no es una pregunta que se traduzca en una respuesta directa. (Arias, 2011)

Los textos parecieran retratar un mundo en el que el amor se presenta como un *striptease* que se quita la ropa de un modo insinuante para conquistar pero que, una vez logrado ese objetivo, avanza y extrae del otro sus “órganos: el corazón, el cerebro, el estómago” (Arias, 2007a, p.16). Esta forma visceral de entender el amor permite ligarlo a la desintegración. Y es allí, en esa cercanía con la muerte y en medio de un mundo en ruinas, donde emerge algún tipo de certeza

Mujer: Tengo una sensación rara, como si hubiera estado muerta durante mucho tiempo.

Hombre: Pero no estás muerta.

Mujer: Ya sé qué es. Es una certeza. Por primera vez tengo una certeza. No estoy enamorada de vos. (Arias, 2007a, p. 24)

Como una verdad desobjetivante que surge de la doxa, esta aseveración revela una zona siniestra de las relaciones rutinarias. El tono monocorde de ambos personajes que hablan sin parar, debido a que no logran conciliar el sueño, da cuenta de la costumbre moribunda que sostiene su diálogo. Cuando Mujer consigue un pensamiento propio que le permite escapar de la homogeneidad de la categoría en la que fue encasillada, Hombre responde con una frase que da cierre a la obra y deja planteada la problemática de género:

Hombre: Ya sé lo que voy a hacer para dormir. Voy a salir a la ciudad a oscuras, voy a ir en la moto a ciegas hasta tu casa, voy a entrar en tu cama cuando estés durmiendo, voy a dormir con vos y me voy a ir antes de que te despiertes. (Arias, 2007a, p. 24)

Sin escuchar más que sus propias necesidades y deseos, Hombre busca resolver el conflicto que le provoca el insomnio de manera unilateral, minimizando el vínculo afectivo. Así el teatro se presenta en esta obra como “un ‘aparato’ atrapado en las relaciones de poder, que contiene elementos discursivos y no discursivos que, estratégicamente, responden a necesidades planteadas en la escena consciente o inconscientemente, que aparecen como urgentes y que responden a la atmósfera afectiva” (Proaño Gómez, 2020, p. 149). Este clima que pareciera oscilar entre lo correcto y lo incorrecto, lo legal y lo ilegal, lo respetuoso y lo irrespetuoso, lo amable y lo agresivo, da cuenta de una cotidianeidad que se abre hacia lo siniestro. En este sentido Arias afirma:

[Lo siniestro] sería como asomarse a un límite entre lo que se puede hacer y no se puede hacer, como el cuento del padre que duda si quedarse un instante más viendo cómo su hija adolescente tiene sexo con un amigo. (Arias, 2011).

Allí, en ese corrimiento y difuminación del límite entre lo real y lo imaginario, sus contaminaciones e hibridaciones, aparece el riesgo, la contingencia. Lo real se presenta como *real performativo*, principalmente, a través de la presencia del Bebé

[...] como la materialización de ese amor que ya no existe, pero que está ahí vivo, dando vueltas. Cuando la puse en escena, tomé la decisión de hacerla con el bebé. (...) Esa idea abstracta se volvió muy real en la figura del bebé, en la fragilidad de ese cuerpo pequeño que da vueltas por el escenario y no se sabe qué le va pasar. (Arias, 2011)

Así la obra explora una zona liminal, un territorio que retoma un estilo expresionista en continuidad estético-ideológica con el absurdo. Sus marcas aparecen en el tono monocorde de las actuaciones que permite imaginar el aburrimiento y la abulia que invade a los personajes. La falta de motivación los mantiene vivos con un resto de costumbre moribunda, anclada en el discurso. Lo *real extra-escénico* acentúa el paradigma apocalíptico de finales de siglo, a través de la fragilidad y el riesgo que excede la escena, y construye una experiencia performativa. La afectividad de lo real, en este caso del bebé que se presenta en escena, puede entenderse siguiendo a Massumi (2015) y en continuidad con la línea reflexiva de Deleuze y Spinoza (2008), como una potencia afectiva, una intensidad o fuerza somática que da cuenta de la capacidad de acción de ese cuerpo performático, en oposición al territorio de lo discursivo que ocupan los intérpretes.

5. El juego de la representación para reencontrar la vida. *El amor es un francotirador* (2007).

En 2006 se realiza la segunda edición del Proyecto *Inversión de la Carga de la Prueba*, concebido y coordinado por Mariana Obersztern en el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR). Para esta ocasión, el artista visual Leandro Tartaglia es elgado para desarrollar el diseño espacial con el que luego entrarían en diálogo las propuestas dramáticas y de puesta en escena de Lola Arias, Luciano Cáceres y Luciano Suardi. El proyecto se basa en la producción de una obra teatral a partir de una instalación escenográfica.

Extrapolando un término perteneciente al código de procedimientos del derecho penal –y ampliando el horizonte de su sentido– el proyecto “Inversión de la carga de la prueba” se propone subvertir el orden tradicional en que ocurren los acontecimientos en el teatro. Aquí lo primero que sucede es la escenografía, constituyéndose ésta en piedra fundamental, en primer ladrillo a partir del cual, de la mano del director teatral y su equipo, se dispararán el resto de los acontecimientos que completarán la totalidad del proceso de creación de la obra. De este modo el ciclo se arroga el derecho de relevar a la escenografía y al material visual de sus frecuentes funciones cosméticas –habitualmente llega cuando la obra está resuelta con el fin de vestir al espectáculo– para re-posicionarla, durante el transcurso de esta experiencia, como causa del hecho y territorio de su consumación (Obersztern, s.f).

La propuesta espacial de Tartaglia, que más tarde se uniría al texto y la puesta de Arias, consiste en utilizar las posibilidades reales del espacio, es decir, es decir concebirlo tal cual es, como teatro, sala de ensayo o set de filmación -originariamente se pensó para la sala Cancha del CCRR y luego se adaptó a sala del Espacio Callejón-, intervenido por dos mesas de trabajo sobre las que se apoyaban diferentes objetos de uso y varios artefactos tecnológicos. Al respecto, Tartaglia detalla que los objetos utilizados fueron:

[...] las dos mesas con cosas, un equipo de sonido con micrófonos y parlantes, un circuito cerrado de vídeo con cámara de seguridad, dos teléfonos celulares con línea, en las paredes había unos afiches que tenían la descripción de un baño y un living, pero solo el texto (bidet, bañera, inodoro, etc). Después había una pizarra, una bolsa de talco [...] guantes, cutter, birrome, cosas como para hacer cosas [...] dos micrófonos y los parlantes del lugar. (Tartaglia, comunicación personal, 27 de enero, 2023)

Resulta indispensable entender el diseño espacial de Tartaglia en relación con su formación como artista visual y su interés por el arte conceptual que experimenta primeramente como miembro del colectivo Oligatega Numeric y luego como asistente de Roberto Jacoby. Sus primeras obras son expuestas en Belleza y Felicidad al mismo tiempo que participa de las actividades coordinadas por Diana Aisenberg en el área de artes visuales del CCRR. Allí toma conocimiento del proyecto “Inversión de la carga de la prueba” y presenta una propuesta que consistía en trabajar a partir de elementos sólidos que se afinquen, delimitando la superficie del espacio y de otros materiales más móviles y de características tecnológicas, que lo abran interpelando su confín hasta volverlo indiscernible. Para la obra de Arias, Tartaglia elige elemento sólido la mesa de trabajo. A la manera de los *readymades* duchampianos la mesa de trabajo se vuelve obra permitiendo la instalación de *objetos de uso*, elementos que remiten a los *ateliers* de artistas, con tecnologías sofisticadas. A esta idea base, Tartaglia le suma el uso de aparatos de amplificación, interés que venía desarrollando con Oligatega Numeric desde el comienzo de su carrera, pero que se ve fuertemente potenciado por su trabajo con Roberto Jacoby. Un claro ejemplo de esto es el uso de las cámaras de seguridad que tenían el efecto infrarrojo por estar pensadas para la calle. La propuesta remitía directamente a la cámara *nigth shot* utilizadas por Jacoby en *Darkroom* (2005). Es así como, a partir de la reubicación y del armado de asociaciones, el artista desplaza del centro de la escena la funcionalidad formateada de los objetos y los usos tradicionales de los espacios, y permite que emerjan de ellos y de sus formas materiales y colores, nuevos sentidos o modos de ser percibidos.

Este énfasis en la materialidad se traduce luego en el trabajo con los intérpretes. Arias convoca para este proyecto a Luciana Acuña, Esteban Lamothe, Alfredo Martín, Julia Martínez Rubio, Ignacio Rogers y Lucia Sternichia Kaplan y decide ella misma también actuar además de codirigir la obra con el cineasta Alejo Moguillansky.

Durante el proceso de escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices. La vida del actor no debía ser negada por la ficción sino absorbida por ella. (Arias, 2007a, p. 82)

La obra trabaja a partir de la materialidad de los performers, de sus vidas, de sus cuerpos fenoménicos. Las narraciones, surgidas de las experiencias de vida, facilitan la posibilidad de improvisar. Por otro lado, tanto la banda de música como las cámaras que registran y proyectan en vivo acentúan lo procesual y refuerzan el presente del acontecimiento escénico. Estos y otros elementos explorados conducen esta propuesta al cruce con la performance.

A diferencia de las otras dos obras de este tríptico creadas con mínimos recursos, *El amor...* presenta un despliegue escénico mayor. El espacio ya no es utilizado en parte sino en su totalidad, incluso se utiliza una sala contigua como espacio extra escénico que se hace presente en escena en forma mediatizada. La trilogía va de la máxima concentración al estallido de fragmentos.

La obra es un álbum de biografías con confesiones, canciones, concursos de llanto, besos, peleas de box, reconstrucciones de sueños, coreografías. Como un sueño que se repite siempre igual pero con variaciones, en cada función, muere un personaje diferente. (Arias, 2007b)

El amor... se configura, así como una obra centrada mayormente en las actuaciones y la multiplicidad de cuadros creados tanto a partir de relatos biográficos y textos heterogéneos, provenientes de diversas fuentes que posibilitan recursos lúdicos como las listas de palabras, el concurso de deseos antes de morir, las canciones pop como también a partir de momentos coreográficos, música en vivo, imágenes filmadas y proyectadas. De esta manera, la obra compone un show biográfico dramático de los sueños. Vista en relación a las otras dos piezas que componen el tríptico, quien sueña es aquella voz que había sido protagonista del inicio de una relación amorosa en *Sueño con revólver* y el personaje que encarna su final en *Striptease*. El espacio onírico toma la forma de un espacio de juego. El mismo es organizado por un árbitro cuyas tareas son llevadas a cabo por el personaje de "La niña pelirroja", descripción que responde a una de las características físicas de la actriz que interpreta ese rol. Los jugadores son personajes que llevan por nombre alguno de los rasgos que define su biografía: El tímido, La chica del campo con guitarra, La stripper, La Belleza, El Boxeador y El Don Juan. Partiendo de la corporalidad de cada intérprete y de sus materiales biográficos, el borde entre lo que sucede y lo que se representa se borra. En lugar de exhibir la actuación de un beso, lo que la obra busca mostrar es la acción de besarse en un escenario, del mismo modo que lo hace con la idea de llorar o de cantar una canción. Las acciones realizadas son trabajadas de manera performática, como un suceso.

Siguiendo a Verzero (2020), quien se ubica en una línea de reflexión deudora de Sara Ahmed ([2004] 2019), resulta productivo pensar que de estas acciones emerge una afectividad particular que une la idea de afecto y con la de emoción. Evita, así, la distinción histórica que piensa a los afectos como fenómenos no-conscientes y no-verbales provenientes de la experiencia sensorial y a las emociones como afectos codificados y narrativizados que alcanzaron un contenido semántico. Así, la afectividad de estas acciones posibilita una estrategia que moviliza deseos, hábitos, prejuicios desinstalando formas rígidas y opresivas. En este sentido, podemos decir que el personaje de La niña pelirroja activa el juego. No ingresa, sino que lo pauta o lo dirige. En la escena final todos, salvo ella, se dirigen al espacio contiguo donde se encuentra la banda musical para jugar a la *ruleta rusa*. La niña desde el espacio escénico guía el juego: tira un dado sobre la mesa (acción que

es filmada y proyectada en pantalla) y por un teléfono celular comunica el número que salió en suerte al resto de los performers que se encuentran ubicados uno al lado del otro. Luego, el grupo se numera de izquierda a derecha y quien que se encuentra en la posición coincidente con el número marcado por el dado es quien pasa al frente de la cámara que reproduce en vivo la imagen en pantalla y dispara la pistola activando la ruleta rusa. La muerte dentro de una obra que representa el plano de los sueños y ubicada, a su vez, en la extra-escena, fractura la representación (la del arte, pero también la de la política), y posibilita la salida de la ilusión, el reencuentro con la vida.

Del mismo modo que ocurría en el caso del bebé, la presencia de la niña encarna una potencia afectiva que hace posible que la sentimentalidad femenina ocupe un lugar diferente al tradicionalmente asignado. En un contexto en el que la racionalidad masculina pareciera ser la única apta para ocupar lugares de poder, el personaje de la niña crea un quiebre en la distribución de los roles sociales que no sólo impugna una manera de pensar sino también una estructura de sentir patriarcal (Solana y Vacarezza, 2020). Así, tanto la representación escénica como la de los roles comúnmente asignados en el amor y en la vida en sociedad, necesitan de las crisis para romper la hipnosis y hacerle espacio al surgimiento de nuevas concepciones.

De este túnel (...) puedo salir; puedo “superar”, sin liquidar; lo que afirmé una primera vez puedo afirmarlo de nuevo sin repetirlo, puesto que entonces lo que yo afirmo es la afirmación, no su contingencia: afirmo el primer encuentro en su diferencia, quiero su regreso, no su repetición. (Barthes, 1993, p. 19)

Como en una suerte de presagio de lo que acontecería en el plano social y político en Argentina, Arias deja afuera de esa *ruleta rusa* a la niña pelirroja, símbolo de las nuevas generaciones. La aparta de las representaciones y figuraciones clásicas y, como portadora de una voz femenina renovadora, la niña marca un rumbo diferente, el de la acción, el del presente, el del sujeto deseante que, escuchando sensiblemente sus pasiones, revela nuevas formas de lo político.

La lectura de la obra de Arias en relación a los intereses estético-políticos de las vanguardias, nos permite pensar en un entramado transdiscursivo y transtextual (Tarantuviez, 2019) que, iluminado por las conceptualizaciones sobre las literaturas menores permite comprender su carácter desterritorializante, en el que lo individual pasa a ser colectivo y lo íntimo aparece en el espacio común. Así, estas características se configuran como “las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 30).

La política emocional (Verzero, 2020) que se despliega en esta obra provoca diferentes modos de afectación que habilitan nuevas formas de entender el contexto de poscrisis local y su entramado a nivel mundial con la emergencia de los discursos sobre la posmodernidad, el fin de las ideologías y la crisis de los grandes relatos. En este sentido, es posible considerar que luego del fuerte período de oscuridad neoliberal en el que se vio sumergido el país durante los años 90, las obras de esta trilogía y en particular la elección de *El amor...* como cierre del tríptico, da cuenta de la cara oculta de la crisis, la que está en los sueños y que pareciera tener que ver con una pista francotiradora que opera desde el entusiasmo, entendido como el lugar donde radica lo común,

la politicidad de los afectos (Svampa et. al, 2020). Por ello, la niña pelirroja no encaja en las figuras amorosas ni ingresa en ese detrás de escena lúgubre. Su presencia sostiene el teatro, la comunidad ahí reunida y seguirá activando el juego/sueño en cada representación porque es ahí, en ese entusiasmo que, como afirma Svampa et. al (2020), no puede ser comprendido del mismo modo que la mayoría de las emociones y afectos como parte del ámbito personal y por consecuencia asociado a lo puramente femenino, donde radica la politicidad afectiva que puede hacer emerger nuevos territorios disidentes de renovación y lucha.

6. La lógica del “ni... ni”: pasajes sin mapa – *La trilogía*

Ni documental, ni ficción. La propuesta de estas obras se sitúa entre los géneros como “un pasaje sin modelo y sin mapa” (Derrida, 2000, p. 15). La ficción aparece por medio de los sueños, de los relatos, los cuentos. La alusión a Henry James (1979) defensor del arte de la ficción, la literatura realista y del arte como portador de verdad, abona la idea que nos interesa trazar en relación con el trabajo de Arias que tiene que ver con poner en crisis la forma teatral canónica sin negarla, tomando de ella la posibilidad de afectar, de movilizar que en muchos casos puede ser incómoda o riesgosa. A esto le va a sumar su gesto crítico que pasa por la mimesis intervenida. Por lo que Arias sostiene: “[la] ficción es continuamente intervenida por las acciones de un bebé que es la pura vida en su forma más rebelde” (Arias, *sito oficial*). Este elemento completamente imprevisible que interviene la ficción pone en crisis la representación convocando lo real ligado a la idea de acción, a la performance. De esta manera, se adentra en el dominio de lo performativo, “construyendo un efecto de materialidad que habla sobre el propio mundo contemporáneo y que, sin embargo, no es representativo” (Horne, 2011, p. 22). Tal como afirma Josette Féral (2011), estos elementos de lo real “marcan una ruptura, violenta o no, suspendiendo la representación para que surja la contingencia, y por lo tanto el presente sobre la escena” (p. 165). En este sentido, la presencia de la bebé permite imaginar que la referencialidad se suspende o se pospone. Lo político aparece entonces en este gesto desestabilizador que cuestiona el sistema representacional.

Las tres obras de la trilogía presentan una situación compartida, un lugar “sin agua, sin electricidad, la comida pudriéndose en las heladeras, las personas sucias y ciegas” (p. 23) Arias retrata una ciudad sitiada, un estado de crisis social y política, un presente sin futuro. Una ceguera impuesta. Tal vez, la de los años 90 y el avance de las políticas neoliberales que empujaron al país al estallido social y político de principios de este siglo. Se trata de la ceguera que llevó a la Argentina a la violencia y a los índices de pobreza más altos de los últimos tiempos. Arias presenta así un modo de entender el mundo que tiende a la desilusión. Según Macon, dicha emoción o afecto considerado menor es poseedor de una potencia emancipadora, una vía posible de denuncia de la falsedad, de ruptura de una ilusión opresora que “construye una tensión paradójica entre la sorpresa y la tristeza” (Macon, 2021, p. 31). Arias configura así un *teatro de la desilusión* que muestra los hilos que lo sostienen en un territorio de indefiniciones conformado entre el adentro y el afuera, entre los géneros, entre lo íntimo y lo político. Esta estrategia estético-emocional se ubica en los bordes, los pliegues, los cruces como metonimia de una militancia antipatriarcal que, al decir de Ludmer

([1991] 2021), utiliza los géneros menores y las escrituras límites entre lo literario y lo no literario para reivindicar lo femenino, entendido como “lo diferente” (p. 200).

La propuesta escénica de Arias, pone el acento en la forma, en la exaltación del artificio, para develar así el funcionamiento de la maquinaria teatral. Echa luz sobre los procedimientos de montaje para intentar alejarse de una “verosimilitud no confesada” (Barthes, 1968, p. 88) para producir una acción real que escapa al control tanto de la escena misma como del momento *convivial* (Dubatti, 2003) en el encuentro con el espectador.

7. Conclusión

A través del análisis de la trilogía *Sueño con revólver*, *Striptease* y *El amor es un francotirador* fue posible comprobar la puesta en acto de una mimesis intervenida, donde la relación entre lo performativo y la ficción permiten la emergencia de una politicidad afectiva que construye nuevos territorios de renovación en un contexto distópico. Este nuevo lenguaje presenta la ruptura de un orden conocido y la incipiente y espasmódica creación de nuevas formas surgidas del estertor de la representación que permiten la apertura, la deriva, la fuga hacia nuevos saberes. Eso aparentemente inexplicable que sucede con la aparición del riesgo y el azar en escena crean un nuevo territorio desconocido que reverbera en la memoria, en el cuerpo luego de haberlo vivido. Es la posibilidad de entender que nada es completamente estable, permanente, seguro, que todo puede suceder. Es la confirmación de lo impredecible de la materia viva y de su estado de mutabilidad constante que al intentar ir a contrapelo de la repetición y de intención de fijar aparece en presencia pura aportando a la escena un matiz diferencial. De este modo, el modelo representacional entra en crisis ya no por dentro sino también por fuera.

El uso minoritario y desterritorializante de lo biográfico desde una lengua mayor como el texto dramático permite experimentar con el lenguaje a todo plano y nivel, el plano social se conecta con el plano individual y al cuestionar los pilares del universo logocentrista todo toma un valor colectivo y político. La progresión de la desilusión que constatamos entre la primera y la última de las obras (teniendo en cuenta el orden definido al principio del trabajo) entra en diálogo con la desarticulación de la mimesis, sin embargo, no clausura el paradigma apocalíptico que recorre las tres obras. El disparo que, finalmente, se oye en *El amor...*, se representa en un detrás de escena descubierto, mediatizado, es decir que lo que la obra refuerza es nuevamente el artificio, la teatralidad del sonido, lo real de la situación de representación. El dispositivo escénico de esta obra que cierra la trilogía y abre hacia nuevas posibilidades creativas invita a los intérpretes a relacionarse con los afectos desde la deconstrucción y la crítica a la encarnación de las pasiones.

En un mundo distópico, lo que este teatro revela es una salida a la crisis de la representación a través de la performance. Lo performativo como nueva modalidad para la búsqueda estética aporta un terreno singular de exploración de lo real que trae a la escena una forma político-afectiva de hacerle frente a las complejas relaciones sociales capitalistas.

Referencias

- Arfuch, L. (2016). El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, 24, 245-254.
- Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (Comp) *Identidades, sujetos y subjetividades*, (pp 21-45). Prometeo.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económico.
- Ahmed, S. ([2004] 2019) *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Arias, L. (2004a, septiembre 22) Los sueños como actos de obsesión. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-41336-2004-09-22.html>.
- Arias, L. (2004b, diciembre 10). Últimas funciones de Lucro cesante y Poses para dormir. *Suplemento No, Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-1480-2004-12-10.html>
- Arias, L. (2007a). *Trilogía Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador*. Entropía.
- Arias, L. (2007b). Trilogía – El amor es un francotirador. Sinopsis. *Sitio oficial de Lola Arias*. <https://lolaarias.com/es/trilogy-love-is-a-sniper/>
- Arias, L. (2008). Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias por María Fernanda Pinta. *Tolón de fondo*, 4(7), 1-12.
- Arias, L. (2011). *Los posnucleares*. Emecé.
- Arias, L. (2011, julio 29.) ¿No es político hablar de los serenos de seguridad de los edificios? Entrevista por Ezequiel Alemián. *Diario Clarín*.
- Arias, L. (2011, agosto 08) La experiencia de la ciudad es vivir entre fantasmas. Entrevista a Lola Arias por Silvina Frieria. *Radars, Página/12*. <https://lolaarias.com/wp-content/uploads/2020/04/lola-arias-los-posnucleares.pdf>
- Barthes, R. ([1975], 2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, 11, 84-89.
- Brownell, P. (2021). *Proyecto Biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Red Editorial.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Actes Sud.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2008a). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Derrida, J. (2000). Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum*. En J. Derrida y S. Fathy (ed.) *Tourner les mots. Au bord d'un film*, (pp. 71-126.). Galilée.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.
- Dubatti, R. (2018). Casino. Esto es una guerra (1997) de Javier Daulte: "onírica revisión" de la Guerra de Malvinas. *Revista CELEHIS*. (35), 1-15

- Féral, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites. L'entretemps*.
- Filc J. (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Biblios.
- Henry, J. (1979). The Art of Fiction. En Nina Baym et. al (Eds) *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 2, (pp. 456-70). Norton
- Hernández, P. (2019). El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica. En J. Dubatti (Ed.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, (pp. 135-145). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el Teatro. Buenos Aires, años 60*. Biblos.
- Ludmer, J. ([1991] 2021) "El espejo universal y la perversión de la forma. En E. De Rosso (Comp.) *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, (pp. 199-219). Eterna Cadencia.
- Macon, C. (2021). *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Omnívora.
- Macon C., & Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título.
- Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Polity Press.
- Mercier, C. (2018). Distopías latinoamericanas de la evolución: hacia una ecotopía. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28, 234-247.
- Montenegro, R. (2016). Itinerarios del goce textual. De Barthes a Masotta. *Revista digital: Artes, Letras y Humanidades*, 5(9), 107-118.
- Obersztern, M. (s.f). *Proyecto Inversión de la carga de la prueba. Segunda Edición*. Alternativa Teatral. <http://www.alternivateatral.com/obra5108-proyecto-inversion-de-la-carga-de-la-prueba>
- Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral. *Revista Investigación teatral*, 11(18), 147-171.
- Proaño Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Ediciones de Gestos.
- Rodríguez, M. (2001). El teatro de la desintegración (1983-1998). En O. Pelletieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual (1976-1998)*, (pp. 463-76). Galerna.
- Selci, D., Kesselman V., & Mazzoni, A. (2012). Introducción. En D. Selci, V. Kesselman & A. Mazzoni (Eds.) *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, (pp. 1-31). Paradiso.
- Simón, G. (2019). Pensar la escritura en clave barthesiana, *Revista Heterotopías*, 2(3), 1-11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24757>
- Solana, M., & Vacarezza, N.L. (2020). Relecturas feministas del giro afectivo. *Revista Estudios Feministas*, 28(2), 1-6.
- Svampa, L., Losiggio, D., & Abadi, F. (2020). El entusiasmo como afecto histórico-político. *Revista Diferencia(s)*, 10, 19-28.
- Tarantuviez, S. (2019), Griselda Gambaro y Lola Arias: la transdiscursividad como recurso estético-político. En Gladys Granata de Egües & Susana Tarantuviez (Eds.) *Un discurso, todos los discursos. Literatura y transdiscursividad II*, (pp. 281-313). EDIFYL.

Verzero, L. (2020). Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. En C. Sosa, J. Blejmar & Ph. Page (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 150-171). Librería.

Verzero, L. (2020). La afectividad como experiencia política: Avatars del activismo en el ágora contemporánea. En L. Proaño Gómez & L. Verzero (Comps.) *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 104-119). ASPO.

AUTORA

Denise Cobello. Magister en Estudios Teatrales por la Universidad Paris 3–Sorbonne Nouvelle. Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Actualmente realiza el Doctorado en Artes de la UNA con beca CONICET radicada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la UBA.

DECLARACIÓN

Conflicto de interés

La autora declara que no existe conflicto de interés.

Financiamiento

No existió ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

Agradecimiento

N/A

Notes

El artículo no es resultado de una investigación anterior.