



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

ARCHIVOS PROFANADOS:
formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)

DESECRATED ARCHIVES:
forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)

Noelia Morales

 <https://orcid.org/0009-0005-4171-627X>

Archivos profanados:

formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)

Resumen: En este trabajo nos centraremos en las obras *Mi vida después* (2009) de la artista argentina Lola Arias y *Antígona Oriental* (2012) de la dramaturga uruguaya Marianella Morena. Para ello, tomaremos como uno de los ejes posibles de análisis, el estudio comparativo de los archivos y sus vínculos con las formas de actuación a partir del concepto de profanación de Giorgio Agamben (2013) y la reapropiación realizada por Lía Noguera (2019) en el campo de las artes.

Palabras claves: teatro documental; archivos; profanación; actuación; testimonios.

Desecrated archives:

forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)

Abstract: In this paper we will focus on the plays *Mi vida después* (2009) by the Argentine artist Lola Arias and *Antígona Oriental* (2012) by the Uruguayan playwright Marianella Morena. To do this, we will take as one of the possible axes of analysis, the comparative study of archives and their links with the forms of performance based on the concept of desecration by Giorgio Agamben (2013) and the reappropriation carried out by Lía Noguera (2019) in the field of arts.

Keywords: documentary theater; archives; desecration; performance; testimonials.



1 Introducción

Es posible afirmar que, desde el comienzo del 2000, en las artes escénicas se produjo un interés creciente por el uso de materiales documentales en escena. Estas obras que asientan su búsqueda en la investigación de lo real (Brownell, 2021) a partir de la configuración de un “terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo” (Sánchez, 2007, p. 17), utilizan los archivos como uno de los principales ejes constructivos para su creación.

Si bien estas prácticas retoman aspectos y dialogan con expresiones artísticas iniciadas el siglo pasado en el continente europeo¹, el nuevo teatro documental del siglo XXI (Hernández, 2017) se distancia de sus predecesores en tanto “se desliga de la política contestataria para re-examinar el rol del documento, cuestionando su base supuestamente verídica y poniendo en tela de juicio el archivo mismo” (Hernández, 2011, p. 116). Tomando esto como punto de partida, nos proponemos seguir profundizando en esa dirección para reflexionar sobre las potencias poético-políticas (Rolnik, 2008) que las prácticas escénicas documentales producen en la actualidad.

En lo que se refiere propiamente a los *archivos*, el análisis de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1979) se vuelve una referencia insoslayable, ya que bajo su estudio podemos comprender que estos se configuran como tecnologías de poder en las sociedades modernas y contemporáneas. Asimismo son ineludibles las ideas de Giorgio Agamben (2009), quien continúa esta línea de pensamiento y propone situarlos “como sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho en cada acto de palabra, entre la función enunciativa y el discurso sobre el que se proyecta, entre el fuera y el dentro del lenguaje” (p. 7). En adición, también recuperamos los postulados de Jacques Derrida (1997) y Georges Didi-Huberman (2007) en los que señalan la condición inacabada y horadada existente en los archivos. A partir de ello, en este artículo proponemos detenernos en el carácter abierto de estos materiales. El objetivo es observar si en aquellos *entres* que cada obra teje con otros elementos de la puesta en escena y, en específico, con la actuación, podría asentarse una de las líneas de desarrollo del actual teatro documental latinoamericano.

Es necesario agregar aquí que en las experiencias artísticas, tal como sostiene Diana Taylor (2016), el *archivo* no se opone al *repertorio* de forma binaria. Entendiendo al primero como lo que “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (p. 49) y al segundo como actos de transferencia corporalizada, la autora afirma que ambos constituyen sistemas de transmisión diferentes que, en múltiples oportunidades, trabajan y se potencian de forma conjunta. En las prácticas escénicas documentales esto adquiere especial relevancia por el encuentro entre archivos y cuerpos que se produce en lxs actores y actrices. Ellxs son, simultáneamente, archivo de sus propias vidas y repertorio de su performance o, dicho de otro modo, archivos vivientes (Pinta, 2013; Lepecki, 2014) de historias inscriptas en el territorio mismo de sus cuerpos.

1 Como el teatro político de Erwin Piscator (1976), el teatro épico de Bertolt Brecht (2004) y el teatro documental de Peter Weiss (1976).



Al igual que en obras contemporáneas de otros lenguajes artísticos, el objetivo ya no se encuentra en la producción de nuevos documentos sino en la intervención creativa del archivo existente (Aguilar, 2020). Por lo tanto si esto plantea una diferencia en torno a cómo se trabajaban estos materiales en períodos anteriores, se presenta la necesidad de pensar sobre la actualidad de sus usos estéticos en el ámbito teatral. Para ello, retomamos la relación teórica establecida por Lía Noguera (2019) a partir del concepto de profanación (Agamben, 2013), en la que la autora piensa lo que hace el teatro latinoamericano con las reescrituras de las tragedias griegas. En términos generales, Noguera parte de la distinción que el filósofo italiano establece entre los términos *consagrar* (*sacrare*) y *profanar* para articularla en el campo de las artes. Siguiendo a Agamben, comprendemos que en el Imperio Romano consideraban como sagrado a todo aquello que se sustraía del uso cotidiano para ser entregado a los dioses y, al acto de profanar, como el que permitía devolver las cosas a la práctica cotidiana desactivando aquellos modos que se encontraban instalados en el orden sagrado. En este marco el autor propone que el *juego*, como uso incongruente, posibilita realizar un pasaje de lo sagrado a lo profano liberando a la humanidad de la dimensión sacra. Por ello es que recuperamos esta idea a fin de pensarla en la relación: nuevo teatro documental, archivos y actuación. Sostenemos que la *profanación* como operación política que neutraliza los dispositivos confiscados por el poder, se constituye como un procedimiento mediante el cual estas prácticas escénicas le disputan nuevos sentidos al uso de archivos. De esta manera, el juego formula apropiaciones creativas inéditas de estos materiales y produce formas actorales en estrecho vínculo con la profanación de los archivos.

A continuación, entonces, nos concentraremos específicamente en las obras *Mi vida después* de Lola Arias (Argentina, 2009) y *Antígona Oriental* de Marianella Morena (Uruguay, 2012) como dos casos representativos del nuevo teatro documental latinoamericano. Para el análisis comparativo, tomaremos al testimonio (Agamben, 2009) como un elemento común presente en las actuaciones de los dos elencos y desde allí intentaremos pensar las prácticas actorales existentes en ambas puestas en escena.

2 Actuación en clave comparada

2.1 El caso argentino

En 2009, la artista argentina Lola Arias estrenó *Mi vida después* en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires. Esta obra fue el último encargo del ciclo Biodrama curado e impulsado por Vivi Tellas, espacio por el que pasaron diferentes artistas referentes de la escena local².

2 Para una caracterización general acerca del Proyecto Biodrama, puede consultarse el libro *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* de Pamela Brownell (2021).



Quizás por la amplia resonancia³ que produjo este espectáculo dentro del campo teatral nacional e internacional, aún hoy continúa siendo motivo de interés y reflexión por una gran parte de la comunidad científica (Brownell, 2009; Verzero, 2010; Angilletta, 2012; Tosoratti, 2012; Pinta, 2013; Cobello, 2021; entre otros).

Mi vida después integra la primera parte de una trilogía⁴ que indagó en torno a un mismo tema común. En los tres títulos de la artista, el punto de vista se sitúa en la mirada de lxs hijxs y desde allí se reconstruyen las historias de vida familiares a partir de distintos tipos de documentos. Aquí lxs protagonistas son tres actores y tres actrices⁵ nacidxs entre 1972 y 1983, quienes retoman fragmentos biográficos propios y de las juventudes de sus madres y padres. Dichos relatos ponen de relieve los distintos modos en que sus trayectorias vitales se encuentran atravesadas por el contexto de la última dictadura cívico-militar, hecho del pasado reciente argentino del que esta generación acumula preguntas, dudas y espacios vacíos. Así, en esta obra, volver al pasado personal y nacional implica indagar en la intimidad de sus memorias asumiendo el gesto político de traerlas a un presente que insiste en imaginar otras formas del porvenir.

El repertorio de documentos utilizados en la puesta en escena se compone por indumentaria, fotografías, cartas y grabaciones de audio. A través de ellos, lxs actores y actrices articulan una narración en la que se interrogan acerca de su veracidad y despliegan dudas y contradicciones (Verzero, 2010) sobre sus propias vidas. Hay un amplio consenso en torno a que los archivos tangibles, al ser portadores de una materialidad específica, permiten dar cuenta de ciertos datos sobre el estado de la cuestión de su tiempo y su geografía. Además, como remiten directamente a sus productoxs, nos ofrecen la posibilidad de situarnos en un espacio y un tiempo determinados. En ese sentido es que las telas y los tonos de las prendas de moda; el blanco y negro o el sepia de las imágenes fotográficas; los manuscritos realizados con meticulosa caligrafía y las palabras características del decir de una época que se escuchan a través de los timbres de voz, dejan translucir la capacidad documental de los archivos a partir de su indicialidad. La sensibilidad y el cuidado con el que se aborda escénicamente a estos materiales trae reminiscencias de la ética objetual desarrollada por Shaday Larios dentro de su teatro de objetos documentales (2016), que si bien no trabaja de forma directa con objetos autobiográficos, propone un campo de saberes y modos de hacer

3 Realizó funciones en la cartelera porteña durante cuatro años y se presentó en treinta salas teatrales alrededor del mundo durante un lapso aproximado de diez años. Entre los festivales internacionales más importantes que participó, se encuentran: International Summer Festival Hamburg; Theater Spektakle Zurich; Theater am Kirchplatz (TAK) Lichtestein; HAU Berlin; FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; Theatre de la Ville, Paris; Festival Internacional de Teatro de Río Preto; Brighton Festival, Brighton y Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; entre otros.

4 Las otras dos obras que forman parte de la trilogía son *El año en que nació* (2012) y *Melancolía y manifestaciones* (2012).

5 Ficha técnica: Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti y Moreno Speratti da Cunha; Dramaturgia y producción: Sofía Medici; Música: Ulises Conti con la colaboración de Liza Casullo y Lola Arias; Coreografía: Luciana Acuña; Escenografía: Ariel Vacaro; Video: Marcos Medici; Iluminación: Gonzalo Córdova; Vestuario: Jazmín Berakha; Asesor de investigación: Gonzalo Aguilar; Fotos: Lorena Fernández; Producción técnica: Gustavo Kotik; Texto y dirección: Lola Arias (escrita a partir de material original aportado por los actores y con la colaboración de ellos).



que explora las interconexiones existentes entre las distintas temporalidades que los habitan. Sobre todo, en lo que concierne al poder de estos materiales para revelar capas de información y sentidos superpuestas produciendo un entramado en la comunidad. Dice la autora:

Cuando algo tiene potencia, vibra, es materia vibrante (*the vibrant matter* en términos de Bennet). La capacidad de agencia que tiene un objeto es también su potencia, esto es, su capacidad de acción intrínseca de provocar acción sociocultural. Desencadena cierta resonancia colectiva (Larios, 2016, p. 4).

En el caso de esta obra, la potencia de los objetos adquiere un carácter evocativo: a partir de ellos circulan recuerdos, pensamientos y deseos permitiendo relecturas sobre el pasado. Por ello es que podemos pensar que el lazo familiar y la dimensión afectiva que une a lo inanimado con las vidas de lxs actores y actrices, opera abriendo preguntas allí donde se encuentra el lugar horadado de los archivos. Y es en aquella falta, en aquellos huecos que se producen en sus *entres*, que los cuerpos de lxs actores y actrices habitan otra forma de lo intangible: la presencia escénica y los distintos modos en que articulan la actuación.

Según Pamela Brownell (2009), el trabajo de lxs actores y actrices transita por diferentes niveles performáticos de acuerdo con la variedad de escenas que propone el montaje. En ese sentido, distingue cuatro maneras en que son abordados:

[...] testimonio (cuando se habla de lo propio en primera persona); *remake* (cuando los hijos toman el lugar de los padres, *rehaciendo* sus circunstancias en primera persona); representación (cuando se encarnan los *personajes* de la historia del otro) y acción (cuando lo que se hace no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de *pura performance*) (Brownell, 2009, p. 5).

Estas prácticas cuya base es el yo autobiográfico (Verzero, 2010), discurren entre lo real y lo ficcional a partir de las distintas modalidades de uso de los materiales de archivo. Es decir, dependiendo de la función y del punto de vista que adopten en cada escena, el vínculo que establecen con el documento les permite generar un campo propositivo singular para cada una de las actuaciones.

En el caso de los *testimonios* en los que el relato bucea en los albores de las biografías que se escenifican, aparece una distancia entre aquello que se cuenta y la afectación del cuerpo. A pesar de que algunos de ellos se vinculan con aspectos traumáticos de sus vidas, exhumar en los afectos que emanan de los archivos no les impide continuar con el desarrollo de las escenas. Sobre este punto, consideramos necesario retomar el estudio de Denise Cobello (2021) acerca de la poética de Lola Arias. En su pesquisa, la autora nombra como actor-documento a aquellxs actores y actrices que, siendo profesionales de las artes escénicas, “trae(n) a escena su naturaleza, su materialidad física; su cuerpo y su voz como documentos de su autobiografía” (p. 12) generando una presencia que oscila entre la presentación y la representación. Bajo esta óptica, podemos reconocer que el trabajo de este grupo de actores y actrices procede de la formación artística y de la experiencia previa en el campo



profesional, antecedentes que han conformado trayectorias con un repertorio de técnicas actorales que se encuentran disponibles al momento de la práctica escénica. En ese sentido, observamos que esta cualidad de pendular entre las posibilidades de la actuación habilita una zona para que los cuerpos exploren los materiales de archivo sin quedar capturados en una dimensión espectral. De esta manera, a partir de los tránsitos actorales que recorren en el devenir de las escenas, se evidencian usos de los documentos en los que se pueden observar distintos grados de *profanación*.

Un ejemplo de ello es la escena en que la actriz Liza Casullo testimonia acerca de su historia partiendo de la descripción de algunas fotografías y se detiene en aquellos lugares que la interpelan por sus vacíos, por las preguntas que reverberan sin respuestas. Tal es el caso del cigarrillo encendido que su madre tiene *entre* sus dedos en la imagen de su gestación o la ironía de que, en el álbum del casamiento de sus padres, sus compañerxs montonerxs aparecen con los rostros tapados por los brazos por el miedo a ser identificadxs. Sus presencias y sus gestos son aludidos, solo los podemos imaginar a través de la voz de la actriz que hace una pausa en aquel detalle. Lo que sí vemos en la foto proyectada es un beso de su madre y su padre. Sobre este, la actriz pone el foco en el contacto *entre* sus labios: “¿cómo será besar a alguien con unos bigotes así de grandes?” (Arias, 2016). Si bien la palabra está organizada en una dramaturgia previa, nos interesa desplazar la observación hacia su cuerpo: es allí donde se despliega un modo de estar en escena que construye una forma de actuación. Pero esta conlleva la particularidad de moldearse a partir de lo que los documentos, en este caso las fotografías, develan como grietas: en sus *entres* aparece la fractura propia de cada archivo, en sus *entres* se encuentra aquello que no se puede completar. Así, en la ausencia y en lo que permanece abierto, Liza Casullo profana al archivo y habita esa tensión sin dejarse llevar por las emociones que pudiesen emerger de los recuerdos, formulando una actuación alejada de los cánones de la ficción y en estrecho vínculo con lo real que allí acontece.

En lo sucesivo de esta misma escena también es posible observar otros grados de profanación, como cuando se proyecta una imagen en la que aparece su madre, Ana Amado, junto al periodista César Mascetti en el noticiero *Telenoche*. Mientras la actriz aborda la contradicción entre la vida profesional y la vida militante de su progenitora, lxs demás actores y actrices realizan una serie de *acciones* que, en términos de Brownell, entendemos como *pura performance*: la visten con un blazer y una pollera, incorporan una silla, la levantan, la sientan, acomodan la imagen en el retroproyector de manera que su posición coincida con el lugar que ocupaba su madre en la foto y le acercan una mesa y algunos papeles. El punto al que queremos llegar es cuando Liza Casullo, acompañada por un movimiento lumínico que pone el foco sobre su cara, produce un cambio en su tono de voz y, acto seguido, pasa del *testimonio* a la *remake* y lee titulares de noticias tal como hacía Ana Amado en aquella época. El dispositivo escénico también acciona: el rostro de la actriz se oscurece para dar lugar a la proyección del rostro de su madre sobre el de ella y lxs otrxs actorxs y actrices tiran sobre su cabeza prendas de ropa que se acumulan, interviniendo así, su cuerpo, el archivo fotográfico y la composición de la escena. En esa mutación que se produce de modo concatenado y demuestra un criterio muy preciso en materia de dirección escénica, advertimos que se produce otra profanación



de la actriz sobre sus archivos personales. Liza Casullo transita de una actuación presentativa hacia una actuación que representa a su madre mediante los nuevos usos de los documentos que propone el montaje. Como en los juegos de la infancia en los que lxs niñxs se ponen la ropa de sus padres y actúan frente al espejo, aquí se desactiva la solemnidad de los documentos y se restituye una nueva dimensión del uso al presente de un cuerpo que es, a la vez, archivo y repertorio, documento de una historia familiar y actuación de la propia vida.

2.2 El caso uruguayo

Tres años después, en el Teatro Solís de Montevideo y con la producción del Goethe-Institut de Uruguay y otras instituciones locales, se estrenó la obra de teatro *Antígona Oriental* (2012) escrita por la dramaturga uruguaya Marianella Morena y dirigida por el artista alemán Volker Lösch. Su director, especializado en el género operístico en Europa, vivió durante su infancia en la ciudad rioplatense y su trayectoria incluye espectáculos conformados por actores y actrices profesionales y no-profesionales. Además de las funciones en Uruguay, la obra fue invitada a participar en numerosos festivales⁶ latinoamericanos y europeos, generando un interés creciente dentro de la prensa y la comunidad científica (Shuffer, 2020; Morales, 2022; Saura-Clares, 2022, entre otros).

Cabe señalar que, en parte, el proyecto estuvo impulsado por el descontento que ocasionó en algunos sectores de la ciudadanía el plebiscito que la sociedad uruguaya había votado en 2009 a favor de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Esta ley que se encuentra vigente desde 1986, excluye de juzgar a los civiles y militares involucrados en los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el terrorismo de Estado. A pesar de haber sido declarada como incompatible por la Corte Interamericana de Derechos Humanos e inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia, en las dos oportunidades en las que se sometió a consulta popular si se debía dejar sin efecto los artículos 1º a 4º, la mayoría ciudadana votó en contra de la modificación legislativa. En ese contexto social, político y judicial es que se sitúa esta propuesta teatral que llevó a escena mujeres cuyas experiencias de vida estuvieron marcadas por la violencia ejercida por el aparato estatal uruguayo.

La obra parte de *Antígona* de Sófocles y desde allí se establecen enlaces con testimonios de ex-presas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura cívico-militar. En ese aspecto y, a diferencia de *Mi vida después*, hay una estructura trágica precedente que organiza las escenas y que permite entrar en diálogo con el pasado reciente del país. La conformación del elenco⁷ presenta

6 Entre los países recorridos por la obra se encuentran Argentina, Colombia, Ecuador, España y Alemania.

7 Ficha técnica: Actores: Sofía Espinosa, José Pedro Irisity, Sergio Mautone, Victoria Pereira, Bruno Pereyra, Fernando Vannet; Coro: Anahit Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gil Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco y Violeta Mallet;



una mixtura entre dos actrices y cuatro actores profesionales, quienes representan los personajes de Antígona, Ismene, Creonte y Hemón, y diecinueve mujeres sin experiencia previa en actuación, quienes representan el coro. Sobre este último grupo es que centraremos el análisis de este artículo. En trabajos previos dimos cuenta del concepto actuación trágico-biográfica (Morales, 2022) como una matriz específica de estas actrices que se encuentra atravesada por la tragedia como género y como experiencia de vida. La concomitancia y la contaminación actoral que se produce entre los personajes de la tragedia griega y sus biografías, se constituye como un posible eje articulador para pensar los modos en que esta reescritura latinoamericana teje relaciones con las historias individuales y la historia colectiva. A partir de ello, continuaremos pensando las capas de profanación que se imprimen en los archivos y sus relaciones con la práctica actoral.

En lo que refiere propiamente a los materiales de archivo, en esta puesta en escena no se trabaja con objetos documentales sino que se pone el foco de manera exclusiva en los *testimonios*. Un dato importante es que muchos de ellos fueron contados por primera vez durante el proceso creativo de la obra. Por ello podemos pensar que, frente al desinterés que la ciudadanía uruguaya había expresado, *Antígona Oriental* ofrece un marco representacional que los recupera. Tal como dice Didi-Huberman (2014), los montajes pueden constituirse como mecanismos para exponer y visibilizar archivos de aquellos pueblos subexpuestos en las representaciones históricas. Desde este punto de vista, los archivos de esta obra encarnan una disputa sobre las memorias de la historia reciente uruguaya en la medida que le dan existencia a aquello que, hasta el momento, no había tenido lugar dentro de la sociedad.

Esta particularidad también habilita un modo de estar en escena diferente al caso argentino en el sentido de que no se sustenta en un repertorio de técnicas actorales. En esta obra la dirección escénica propone otros procedimientos para quienes no se dedican profesionalmente a la actuación estableciendo cruces por medio de sus personajes trágicos. Por ello los grados de *profanación* que se observan están vinculados con las maneras en que las actrices del coro le dan voz a los testimonios. Aquí la acción de contar sus historias se articula con una palabra y un cuerpo que aparece como documento inacabado de esa experiencia. Sobre esto, Óscar Cornago (2012) nos recuerda que los actores como testigo solamente pueden hablar en función de un no poder decir. Siguiendo a Agamben (2005), el autor dice que en el testimonio hay una limitación en la que persiste aquello que ya no se puede expresar por sí mismo y pertenece a un tiempo pretérito. Cornago afirma que “el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en él” (p. 59). Así, en estas mujeres que

Escenografía y vestuario: Paula Villalba; Música original: Rafael Antognazza; Iluminación: Martín Blanchet; Asistencia de dirección: Luciana Lagisquet; Investigación periodística: Mariángela Giaimo; Preparación corporal: Carolina Besuievsky; Regencia: Diego Aguirregaray; Entrenamiento vocal: Silvia Urtubey; Traductoras: Renate Hoffmann y Sonja Jänkel; Fotografía: Gustavo Castagnello; Diseño gráfico: Carlos Arдохain; Realización audiovisual: María Trabal; Colaboración en contenidos: Carlos Liscano; Asistencia en comunicaciones y prensa: Mavi Pouso; Asistencia en vestuario y escenografía: Cecilia Bello y Elisa Uriarte; Comunicaciones y prensa: Laura Pouso; Producción ejecutiva: Gustavo Zidán (Departamento de Cultura - Intendencia de Montevideo); Dramaturgia: Marianella Morena y Dirección: Volker Lösch.



son testigo de su historia y actrices de esta obra documental, aparece una centralidad en la palabra y en el cuerpo distinta a los actores y actrices profesionales. En este caso pareciera no buscarse una distancia entre los recuerdos que se traen al presente y los tránsitos afectivos que estos desentierran sino, mas bien, que se toman esas emociones para construir desde allí otras formas de actuar.

Ya en la primera escena que oficia de prólogo asistimos a una presentación de sus biografías. Pasajes sobre las detenciones ilegales que sufrieron, los conflictos familiares que estas provocaron y los sueños de revolución que, en muchos casos, aún acompañan sus vidas, componen un relato múltiple y heterogéneo. En el escenario, las diecinueve mujeres junto a la actriz que representa el personaje de Antígona ocupan el espacio a modo de *friso* dejando al descubierto la diversidad de sus corporalidades. Los fragmentos de historias no distinguen autoría: de a subgrupos conformados por varias de ellas, profieren sus textos en primera persona del singular. Ese pasado es de una pero también es de todas. Sin pretender homogeneizar lo particular, se desdibujan los rasgos individuales para unirlos en una presencia escénica grupal. Y es en ese relato personal que se amplifica en una voz pública y colectiva que observamos un gesto de profanación de los archivos en estrecho vínculo con la actuación. Un ejemplo de ello se puede observar en esta misma escena a partir de las maneras de decir sincrónicas y polifónicas. En esos pequeños subgrupos que varían su formación, las actrices alternan formas corales de contar sus testimonios. Pero el procedimiento vocal que empieza a quebrar el *continuum* de sus palabras son los huecos o cortes que introducen generando silencios. Allí las voces trabajan la musicalidad del habla y operan sobre el ritmo a partir de entonaciones, acentuaciones y pausas que no responden a las normas gramaticales ni a la oralidad cotidiana. Así, en esa fractura del sonido y en aquello que no se termina de contar, aparecen zonas que abren *entres* de la palabra y del cuerpo que permiten la irrupción de saltos poéticos en la práctica actoral. A la vez, esta modalidad se transforma en un sello a lo largo de la obra, incluso en las escenas en las que se producen intercambios con los personajes trágicos. Tal es el caso de la que sigue al terminar la presentación, en la que Antígona tiene el primer diálogo con su hermana Ismene. Antígona está ubicada en el escenario entre las mujeres del coro e Ismene está sentada en una butaca entre personas del público. Desde esa distancia física y sin distinguir entre lo real de sus testimonios y lo ficcional de la tragedia, el grupo de mujeres le responde a Ismene. No hay compartimentos estancos en las formas de actuar cada parte: los fragmentos de sus vidas se tiñen de lo trágico de los personajes y los personajes son otro revés de lo trágico de sus vidas. De esta manera, esas *fisuras* por las que se colaron vacíos y silencios reverberan en los afectos que afloran en cada una de las historias personales y en los parlamentos del coro. Así se produce otra profanación: el cuerpo y la palabra de los testimonios, la actuación colectiva del repertorio y la contaminación expresiva de la tragedia abren el *juego* para disputar la sacralidad de los archivos en los *entres* de la creación.



3 Reflexiones finales

En este trabajo se busca continuar los estudios que se centran en el teatro documental contemporáneo, principalmente el latinoamericano, para pensar los diálogos y efectos que se producen entre los usos de los *archivos* en escena y las prácticas actorales. Por más que los estrenos de las obras de teatro aquí analizadas se desarrollaron con tres años de diferencia, es posible entenderlos como parte del auge documental propio de este siglo. En ese sentido, *Mi vida después* de Lola Arias y *Antígona Oriental* de Marianella Morena se constituyeron en modelos empíricos útiles para tal fin. Uno de los tópicos que lo evidencia es el trabajo actoral que se despliega con los *testimonios* presentes en ambas puestas en escena y los diferentes grados de *profanación* que observamos en el uso de materiales de archivo. Entonces, si como expusimos anteriormente, aquellos *entres* existentes en los archivos propician zonas de investigación y experimentación con los demás elementos de la puesta en escena, podemos afirmar que la dimensión actoral es uno fundamental dentro de ellos. Sobre todo a partir del *juego* como recurso específico de la profanación que multiplica los dobleces y las posibilidades de uso. A partir de ello es que detectamos la irrupción de procedimientos actorales en el teatro documental contemporáneo.

Asimismo, nos interesa destacar la importancia de la recuperación de la memoria dentro del ámbito escénico. Cada vez hay un mayor consenso en torno a que las prácticas artísticas se configuran como una producción de conocimiento ávida para el estudio de nuestras sociedades. En ese aspecto, señalamos que la modalidad situada con la que cada obra trabaja las formas de actuación establece un vínculo directo con la coyuntura social y política en que se desarrollan las producciones. Esto permite comprender ambas puestas en escena en los términos que Hugo Vezetti (2007) formula a las memorias sociales. El autor dice que estas memorias provocan acciones públicas sobre el pasado generando “un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa hacia el futuro” (Vezetti, 2007, p. 3). Por ello, consideramos que volver sobre el análisis de estas obras de teatro nos permite constituir en acto el ejercicio de la memoria. Particularmente en el territorio latinoamericano, los discursos y las prácticas negacionistas aún continúan vigentes. A 40 años del retorno de la democracia en Argentina y a casi 39 años en Uruguay, se nos presenta el desafío de pensar cómo seguir construyendo memoria, verdad y justicia en un presente interpelado por múltiples factores sociales, políticos y económicos que profundizan las desigualdades existentes. Quizás, insistir en la potencia transformadora de las prácticas sensibles nos ayude a encontrar la punta de un ovillo que nos permita entramar cimientos comunes para la convivencia democrática. Quizás, que nuestros afectos puedan ocupar un lugar en los archivos sea una manera posible de crear otros futuros más vivibles.



Referencias

- AGAMBEN, G. Elogio de la profanación. *Profanaciones*. [S. l.]: Adriana Hidalgo Ediciones, 2013.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo sacer III. [S. l.]: Editorial Pre-Textos, 2009.
- ANGILLETTA, F. La vida después de: nuevas formas de la memoria en *Mi vida después*, de Lola Arias. In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, [s. l.], 2012.
- ARIAS, L. *Mi vida después y otros textos*. [S. l.]: Reservoir Books, 2016.
- BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. [S. l.]: Alba, 2004.
- BROWNELL, P. El teatro antes del futuro: sobre “Mi vida después” de Lola Arias. *Telondefondo*, Revista De Teoría Y Crítica Teatral, n. 10), p. 1-13, 2009.
- BROWNELL, P. *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. [S. l.]: Red Editorial/Antítesis, 2021.
- COBELLO, D. El Actor-Docmento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, 2021.
- CORNAGO, Ó. Alegorías de la actuación: el actor como testigo. *Acotaciones, revista de investigación teatral*, v. 28, p. 55-74, 2012.
- DERRIDA, J. *Mal del archivo*. Una impresión freudiana. [S. l.]: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. El archivo arde. Trad. J. Ennis. In: DIDI-HUBERMAN, G.;EBELING, K. (eds.), *Das Archiv brennt*. [S. l.]: Kadmos, p. 7-32, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. [S. l.]: Manantial, 2014.
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. [S. l.]: Siglo Veintiuno, 1979.
- HERNÁNDEZ, P. Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, v. 45, n.1, p. 115-128, 2011.
- HERNÁNDEZ, P. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica. In: DUBATTI, J. (coord.). *Poéticas de la liminalidad en el teatro IIENSAD*, , p. 153-164, 2017.
- LARIOS, S. Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena. In: SIMPOSIO DRAMATURGIAS DEL OBJETO, Festival IF, Institut del Teatre, Barcelona, 2016.
- LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De Naverán, I. y Écija, A. (Ed.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*, Artea Editorial, p. 63-84, 2014,.



MORALES, N. Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de Antígona. *Revista Argus-a*, v. 45, XII, p. 1-18, 2022.

MORENA, M. *Antígona Oriental*. [S. l.]: Manuscrito, 2012.

NOGUERA, L. S. Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, v. 7, n13, p. 54-74, 2019.

PINTA, M. F. Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n.3, p. 706-726, 2013.

PISCATOR, E. *Teatro político*. [S. l.]: Ayuso, 1976.

ROLNIK, S. Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, v. 18-19, n. 9, p. 9-22, 2008.

SÁNCHEZ, J. A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. [S. l.]: Visor Libros, 2007.

SAURA-CLARES, A. Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las poéticas de lo real. *Philologia Hispalensis*, v. 36, n. 2, 2022.

SHUFFER, C. Vivir en estado de búsqueda. Las Antígonas modernas del desierto y el Río de la Plata. *Revista Aisthesis*, v. 67, 2020.

TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2016.

TOSORATTI, C. La memoria puesta en escena: arte y vida en Mi vida después y Los pasos de Paloma. *In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA*. Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti", [s. l.], 2012.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. *In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA*. Recordando a Walter Benjamin. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti, [s. l.], 2010.

VEZETTI, H. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, p. 3-44.

WEISS, P. *Escritos políticos*. Trad. F. Formosa. Lumen, 1976.



Biografia acadêmica

Directora escénica, docente e investigadora. Es Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (FFyL) y Licenciada en Dirección Escénica por la Universidad Nacional de las Artes (DAD). Es integrante del Grupo de Estudios sobre Teatro, Política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Realizó el Curso de Posgrado en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Córdoba (FCE) y el Programa de Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la Universidad de Buenos Aires (FFyL). Es docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Obtuvo la Beca EVC-CIN, la Beca Formación y Creación del Fondo Nacional de las Artes y la Beca Investigación del Instituto Nacional del Teatro. Fue distinguida con el Premio INTERFACES 2022 (UP) y el Premio Performance FAUNA 2022 (UNA). Como directora escénica, forma parte del Colectivo Ciudades Poéticas con el que trabajan en la creación de obras site-specific.

E-mail: noenoemorales@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Noelia Morales

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Data de submissão: 22 de outubro de 2023

Data de aprovação: 10 de janeiro de 2024