

PERFORMANCE EXPANDIDA

Julia Elena Sagasetta
EDITORA



UNA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

PERFORMANCE EXPANDIDA

Performance expandida / Julia Elena Sagaseta ... [et al.]; compilación de Julia Elena Sagaseta. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dramáticas UNA, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-48853-5-7

1. Teatro Argentino. 2. Teatro Experimental. I. Sagaseta, Julia Elena, comp.
CDD 792.029

*Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina*

PERFORMANCE EXPANDIDA

JULIA ELENA SAGASETA
(editora)



UNA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

ÍNDICE

01. Presentación. Julia Elena Sagaseta.....	IX
02. Habitar la ciudad con ojos feministas. Paula Doberti y Laura Lina.....	13
03. Configuraciones de un teatro conceptual: dispositivos performativos para recrear memorias en Doble de riesgo (2016) de Lola Arias. Denise Cobello y Maximiliano de la Puente	17
04. Teatralidad expandida. Julia Elena Sagaseta	41
05. La performance al desnudo: un acercamiento a calzón quitado. Martín Seijo.....	55
06. Acercamiento a los procedimientos de creación de artistas multidisciplinarios argentinos: Fernando Rubio, Pablo Rotemberg y Dennis Smith. Sergio Dante Spinella	71

**CONFIGURACIONES
DE UN TEATRO CONCEPTUAL:
DISPOSITIVOS PERFORMATIVOS
PARA RECREAR MEMORIAS
EN *DOBLE DE RIESGO* (2016)
DE LOLA ARIAS.**

DENISE COBELLO (CONICET – UNA- UBA)
MAXIMILIANO DE LA PUENTE (CONICET – UNA- UBA)

Introducción

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre *Doble de riesgo*, de Lola Arias, una serie de instalaciones audiovisuales y performáticas que abordan el pasado reciente de nuestro país. Programada entre agosto y noviembre de 2016 y concebida especialmente para el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires, las cuatro salas que componen esta exhibición problematizan la posmemoria en un contexto en el que las políticas neoliberales recrudecen.

Doble de riesgo fue creada a partir de documentos personales, relatos biográficos, testimonios y material de archivo público. Mediante una serie de procedimientos (recurrentes para quienes

ya conocen la obra de Arias) como el collage, el montaje, el *ready made*, el *reenactment* y la *remake*, la propuesta interviene y transforma archivos oficiales creando nuevos dispositivos de almacenamiento que se ubican entre “el *archivo* de materiales que supuestamente perduran (los textos, los documentos, los edificios, los huesos) y el así llamado *repertorio*, efímero, de las prácticas y los saberes corporales (el lenguaje hablado, el baile, los deportes, los rituales)” (Taylor, 2003:19).

A la luz de las reflexiones de Claire Bishop (2021) sobre la migración de prácticas escénicas contemporáneas al espacio museístico, nos interesa indagar acerca de las formas que adopta la experimentación con dispositivos inmersivos-participativos en la intersección entre lo íntimo y lo público. ¿Cómo conviven la co-presencia física, la proximidad y la comunidad materializada que promueve la galería con la posibilidad de capturar la recreación de la memoria para exhibirla de manera continua?

Sostenemos que las instalaciones que componen la exhibición *Doble de riesgo* proponen estrategias formales para trabajar la idea del *doble* y la noción de *riesgo* tensionando la relación con los archivos para recrear memorias performativas a través de las cuales el pasado es incorporado en la práctica artística en términos de acción presente, generando a su vez un potencial ético y político que interpela el futuro.

Archivo, memoria performativa e intermedialidad

El Parque de la Memoria (PdM) es un espacio público que alberga un monumento a las víctimas del terrorismo de Estado y un museo de arte contemporáneo. Se encuentra ubicado en la costa del Río de la Plata, con el peso simbólico que conlleva construir un espacio de memoria y un monumento en el que se inscriben los nombres de lxs detenidxs-desaparecidxs y asesinadoxs por el

accionar represivo estatal, justo ahí, frente a ese río, testigo de muchas de esas desapariciones. Llegar al museo significa atravesar el Parque, tomar contacto con las impactantes esculturas que forman parte del programa de arte del lugar, recorrer las inmensas rampas que en su intervención paisajística recrean la herida social, política y económica causada por la última dictadura cívico-militar. El monumento es en sí mismo el corte, el trazado de esa herida abierta marcado por un muro de hormigón que contiene las treinta mil placas con nombres que se hacen presentes a lo largo de las rampas.

Poseedora de una vasta trayectoria teatral previa, Arias llega al museo por primera vez con *Doble de riesgo*¹. El trabajo con archivos y documentos en escena se convirtió desde hace un tiempo en un sello personal de sus puestas. Pensar entonces las conceptualizaciones de la noción de archivo en la obra de Arias es preguntarse por las estrategias que configura para desarchivar (Tello, 2018) restos del pasado y ponerlos a funcionar nuevamente en el presente. Es así como no sorprende incluso que esta exhibición lleve como título una de sus “frases revólver”² o “frases fetiche”, utilizada en trabajos precedentes. La cuestión del doble aparece en sus obras aludiendo tanto a la figura del *doppelgänger* o *doble fantasmagórico* de una persona, como a la idea de estar en escena “en lugar de”, asumiendo los riesgos que esto pueda suscitar. Así, Arias dialoga, por un lado, con su archivo personal, aquel conformado por sus propias producciones artísticas, al mismo tiempo que trabaja archivos ajenos indagando biografías y documentos

1 Si bien desde los inicios de su actividad artística sus poemas eran leídos en espacios alternativos de arte como el Centro Cultural Rojas, Belleza y Felicidad o la Estación Alógena, que funcionaban paralelamente como galería de Arte, consideramos que estrictamente su primera exhibición en un museo fue *Doble de riesgo*.

2 Expresión utilizada por uno de los personajes de su obra *Poses para dormir* (2004).

de quienes pasan a formar parte de su obra y explora, a su vez, los archivos públicos, aquellos conservados en el propio Parque de la Memoria o en otro organismo de gobierno o institución privada. Decíamos que indaga los archivos, los examina, los analiza, los desarma, los desarchiva buscando escapar a su forma institutiva y legislativa por excelencia (Foster, 2016) para intentar *anarchivar* (Derrida, 1997; Tello, 2018) la experiencia del contacto, configurando “archivos que cuestionen la totalización y favorezcan un lugar de conocimiento móvil y sensible” (Cobello, 2023). Estos nuevos *anarchivos* son erigidos a través de una colaboración creativa entre la artista, lxs performers y lxs espectadores. Se articulan como entidades vivas y fluidas, configuradas en un continuo proceso que se suma a la tarea de recrear la memoria para contribuir a restablecer desde lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura.

Las instalaciones participativas, elementos nodales de la exhibición de Arias, ahondan en la condición performativa de la memoria y nos permiten recuperar el concepto de performatividad de John Austin (1998) relacionándolo con el de performance, a partir de Diana Taylor (1997, 2012), ya que para esta última las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. En otro trabajo (de la Puente, 2019) desarrollamos el concepto de *memorias performativas*, comparándolo y diferenciándolo de otras nociones similares ya existentes (de Toro, 2011; Bal, 2001; Costello, 2013). Retomamos entonces este concepto en la medida en que nos permite reflexionar “sobre las implicancias que conlleva actuar en tiempo presente el pasado traumático, que se encuentra atravesado en las obras contemporáneas por procedimientos estéticos como la fragmentación, la discontinuidad, la no linealidad y la intertextualidad” (de la Puente, 2019:16). De manera continuada, Arias viene trabajando en los últimos años en el marco de las memorias escénicas vinculadas

al terrorismo de Estado³. Estas memorias constituyen actos performativos que ponen en escena las tensiones entre las diversas políticas públicas implícitas en la elaboración de los recuerdos traumáticos. Cabe señalar que entendemos por memorias performativas:

las huellas de aquello que ya no es posible restituir, las marcas del horror inscriptas en los cuerpos, las imágenes y los textos de una obra [...] La performatividad de las memorias implica una narratividad de las mismas, el pasado reciente es incorporado en términos de acción [...] Se genera así una re-actualización que nos permite experimentar de manera “directa” un cierto aspecto del pasado reciente (de la Puente, 2019:414).

En paralelo y en concordancia con el fenómeno señalado por Bishop (2021), el teatro de Arias se desplaza y se hibridiza en lo que respecta a las formas. Se vuelve más abstracto y en sus nuevas búsquedas se interesa particularmente por establecer un diálogo con el arte conceptual y la performance. El claro ejemplo de esto es el caso de *Doble de riesgo*. Pero esta exhibición no sólo nos permite pensar el desplazamiento de las artes escénicas hacia lo conceptual sino también la relación que tiene lugar entre las artes escénicas y la intermedialidad, en la medida en que esta última puede definirse como aquello que se encuentra entre las artes. Nos referimos a prácticas artísticas caracterizadas por la inespecificidad y la hibridación, “que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en las distintas artes” (Rebentisch, 2018:91). Esta tendencia cada vez más significativa hacia la intermedialidad, según Rebentisch (92), se observa en la omnipresencia de las instalaciones. Estas últimas operan en contra del “ideal objetivista de una sincronidad entre la obra y el acto de recorrerla mediante la observación” (92), propio de las obras tem-

3 Nos referimos a la trilogía compuesta por las obras: *Mi vida después* (2009), *El año en que nació* (2012) y *Melancolía y Manifestaciones* (2012)

porales, como las artes escénicas. El trabajo de Arias se ubica en el marco de una serie de obras contemporáneas que plantean una relación entre medios, es decir, que muestran las posibilidades poéticas de construcción del propio dispositivo y que desarrollan un carácter “metadiscursivo, intertextual e intermedial” (Abuín González, 2008:42). Tal como se ha señalado en otro trabajo (de la Puente & Manduca, 2022), este abordaje da cuenta de un estado de cosas en el marco del arte contemporáneo en el que la hibridación, la intermedialidad, la inespecificidad y la yuxtaposición de géneros, estilos y formatos se encuentran a la orden del día. En cierto sentido, podemos pensar a las instalaciones que conforman *Doble de riesgo* a partir del concepto de “remediación” (Bolter & Grusin, 1999), específicamente desde el estilo visual de la hipermediación, “que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio” (Abuín González, 2008:36). El sistema significante funciona con el fin de exponer la (auto-)conciencia del medio, a la vez que transmite su propia opacidad, esto es, “el reconocimiento por parte del espectador de que se percibe a través de un filtro mediático” (36). La crisis de la presencia, o más bien su resignificación ante la posibilidad de una “presencialidad expandida” (Romero, 2021) a través de las tecnologías audiovisuales y digitales, va de la mano del desarrollo de una frontera porosa e indefinida entre lo público y lo privado, puesto que en el capitalismo de plataformas resulta muy dificultoso saber dónde comienza uno y termina el otro. De esta manera, en las instalaciones de Arias las memorias públicas y privadas se entrecruzan y se hacen indiscernibles unas de otras.

A continuación, presentaremos las instalaciones que formaban parte de la serie. Aunque cabe señalar que la exhibición no tenía una única dirección, sino que los espectadores podían recorrer la muestra a partir de una propuesta espacial no necesariamente lineal ni preestablecida. No obstante, por una cuestión meramente formal, presentaremos las salas en orden correlativo.

Cadena nacional: entre la instalación archivística y la inmersión anarquivística

Cadena Nacional recorre cuarenta años de historia argentina a partir de una instalación audiovisual compuesta por nueve televisores colocados en las paredes de la sala. Las pantallas reproducen el sonido de distintos discursos presidenciales, emitidos por cadena nacional, desde el golpe militar del 76 hasta la asunción del último presidente electo al 2016. A nivel de la imagen, las pantallas presentan el registro audiovisual de una acción propuesta a diferentes personas y registrada en un set de filmación que recrea el despacho presidencial. La acción, que entendemos que era realizada en un tiempo previo a la exhibición, consiste en realizar el *playback* de esos discursos originales. Entre les performers que participaron de esta acción estaban:

- Mariano Speratti (hijo de Horacio Speratti, militante popular desaparecido durante la última dictadura cívico-militar): recrea el Comunicado n° 1 pronunciado por el ex presidente de facto Rafael Videla, el 30 de marzo de 1976.
- Gabriel Sagastume (excombatiente de Malvinas): recrea la cadena nacional del ex presidente de facto Leopoldo Galtieri al final de la guerra, el 15 de junio de 1982.
- Ruben López (hijo de Jorge Julio López, sobreviviente de la dictadura y desaparecido en 2006): recrea la cadena nacional del ex presidente Néstor Kirchner, en ocasión de la desaparición de Ángel Gerez, del 29 de diciembre de 2006.
- Elvira Onetto (actriz): recrea la cadena nacional de la ex presidenta Cristina Fernández de Kirchner luego de la muerte de Néstor Kirchner, el 1 de noviembre de 2010.

Un subtítulo acompaña la imagen en cada uno de los televisores por medio de los cuales se emiten estas cadenas. En ellos se señala por ejemplo: “Gabriel Sagastume no vio la cadena nacional de Galtieri anunciando el final de la guerra porque estaba internado en el hospital de Malvinas con pie de trinchera. Tenía 18 años, era un conscripto que nunca había querido ir a la guerra” (Arias, *Doble de riesgo*, 2016). La instalación muestra así la relación entre el contexto personal de lxs performers y el discurso público que está siendo doblado a través de una conexión diacrónica que da cuenta de la evolución del archivo.

Además de los televisores, la sala cuenta con una instalación. Se trata del set de filmación, mencionado anteriormente, que recrea el despacho presidencial. El mismo está compuesto por un escritorio de madera, una réplica del sillón de Rivadavia, el cortinado blanco y la bandera argentina al fondo. La exposición invita a lxs participantes a ingresar libremente al set y sentarse en el sillón. Una vez allí pueden seguir las instrucciones que se les brinda por medio de un teleapuntador:

Este es tu lugar. Ponete cómodo. La espalda recta. Las piernas relajadas. Mirá la lente de la cámara. La cámara son los ojos de tu pueblo. Si usas anteojos, sacáelos en el momento justo. El pueblo quiere ver tus ojos. Poné las manos en la mesa. Tus manos dan confianza. No hagas gestos muy grandes. No hagas movimientos bruscos. No te toques la cara. Respirá antes de hablar. Dejá que la voz salga suave pero firme. No te apures al hablar. No dudes. Dejá que las frases floten en el aire. Todos están esperando escucharte. Sonreí para adentro. Levantá la cabeza. Respirá hondo. Relájate. Las palabras van a venir solas. Solo tenés que seguirme. Yo soy tu teleprompter. (Arias, *Doble de riesgo*, 2016)

De este modo, la cadena nacional, género privilegiado de la historia oficial, se entrecruza en esta propuesta con las historias de vida de quienes ocupan momentáneamente la réplica del sillón presidencial. Estas personas pueden leer los discursos presiden-

ciales que se les ofrece pero también tienen la libertad de hacer uso de la palabra como lo deseen. La presentación a esta sala está dada por la siguiente pregunta: “¿Qué es una cadena nacional: una confesión televisada? ¿Un momento íntimo entre un presidente-actor y un pueblo-espectador?” (Arias, *Doble de riesgo*, 2016). En ocasiones Arias propone incluso a diferentes colectivos artísticos y políticos que vayan a compartir un discurso desde aquella réplica de despacho presidencial, acción filmada y transmitida en vivo por un canal de YouTube⁴.

El dispositivo inmersivo-participativo ubicado al fondo de la sala dialoga con la instalación audiovisual. La conjunción de ambas propuestas en una espacialidad compartida ubica la exhibición en una “zona gris” (Bishop, 2021). Allí, las condiciones conductuales aún no están establecidas y, si bien hay ciertas pautas, la acción asume el riesgo a lo imprevisible. Un trabajo de Cecilia Macón (2017) analiza esta obra haciendo foco en sus consecuencias políticas y plantea el riesgo al que se somete la videoinstalación al configurar una rearchivación donde la jerarquía (del texto escrito, desde la restitución de los discursos presidenciales y la remitologización) reubica el pasado en un presente que, en lugar de señalar contingencias, redonda en una mirada que trae el consuelo de lo perfectamente comprendido. Coincidimos con Macón en que pese a la estrategia discursiva que plantea el recurso del *playback* pretendiendo por medio de la ironía separarse del pasado recreado, el dispositivo audiovisual corre el riesgo de fijar la recreación presentada en un nuevo archivo reproducible que permite la repetición y funciona como un catalizador de paradojas, limitando la posibilidad de resignificación incluso desde el plano afectivo. Sin embargo, creemos que el dispositivo inner-

4 Un fragmento del archivo de esas intervenciones performáticas puede verse a través del siguiente enlace: <https://www.facebook.com/watch/?v=694691240686757>

sivo-participativo, lejos de reforzar, como afirma Macón, dicho aspecto por medio de las primeras instrucciones de participación, propone por el contrario crear nuevos discursos o recrear los ya seleccionados mediante una dinámica de similitud y diferencia que al estar influidas por contextos e inquietudes contemporáneas diferentes se actualizan y producen nuevos sentidos en el presente de la acción, que alberga un potencial ético y político crítico que se proyecta hacia el futuro.

El riesgo que propone la obra puede encontrarse también en la medida en que la misma plantea un dispositivo de tipo inmersivo. Pensamos la inmersión, tal como lo define Janet Murray (1997), como un concepto metafórico derivado de la percepción física de estar sumergido en un medio completamente ajeno al propio. La inmersión no se encuentra relacionada con la cantidad de dispositivos tecnológicos que se ponen en juego en una obra, sino más bien con la creación de un universo verosímil que permite que lxs espectadores puedan trasladarse a un entorno ficcional elaborado. Eso es lo que ocurría precisamente en esta instalación, en la que la recreación del entorno presidencial cumplía perfectamente este rol, al generar la sensación de estar rodeados por una realidad totalmente diferente a la cotidiana. Accedíamos por un momento al despacho del presidente de la nación, convirtiéndonos en la figura representativa del máximo poder, y/o empatizando con lxs actorxs que lo encarnaban. El ingreso a la sala establecía a la vez una línea divisoria entre el mundo virtual de la Historia con mayúsculas y la política televisada y el universo diario, en el que se desarrolla nuestra vida. La inmersión necesita siempre un umbral que structure la participación, un límite que cruzar que nos lleve a un lado o al otro de la experiencia. Es la actuación en tanto máscara, la que nos permite sumergirnos en la experiencia de la muestra y la que señala a la vez su límite.

En síntesis, esta sala propone un *reenactment* o recreación que permite una resignificación de diversos relatos, versiones e interpretaciones del pasado y de la propia biografía, expandiendo los límites y las relaciones entre presentación y representación, íntimo o común, “original” y “copia”. Diferentes universos personales se ponen en juego en esta exhibición, conformando una narrativa coral, polifónica y transgeneracional sobre las últimas décadas de la vida del país.

El sonido de la multitud: la cara oculta del karaoke

Como en un contraplano con *Cadena nacional*, *El sonido de la multitud* amplifica las respuestas populares a las voces del poder en el escenario privilegiado de la participación política de masas: la Plaza de Mayo. La obra consiste en un *karaoke* de cantos políticos, como “Que se vayan todos, que no quede ni uno solo” y un pequeño estudio que da la posibilidad a lxs participantes de grabar otros cantos que recuerden, aunque no figuren en el televisor del *karaoke*. Así las nuevas voces suman su propia voz al archivo infinito de las mismas. Al entrar a la sala podía leerse la consigna de participación en una de las paredes:

Si recordás un canto de la Plaza de Mayo podés sumarlo al archivo.

Para grabar, ponete los auriculares, dirigí tu voz al micrófono y mantené presionado el botón rojo mientras cantes (Arias, *Doble de riesgo*, 2016).

La plaza se actualiza en la memoria de cada participante sin necesidad de referencias visuales por eso, como afirma Speranza, “la reconstrucción se desmaterializa casi por completo conservando solo el registro sonoro en el que las voces de aliento partidario se funden con los reclamos, las protestas o la invectiva antipolítica” (Speranza, 2016). La multitud habla con gritos, con música,

con carteles, con el cuerpo, con bombos y cacerolas pero también con silencios. Las voces participantes en ocasiones invaden el espacio con la fuerza de los recuerdos. Un modo de exposición, que como afirma Didi-Huberman “no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles” (Didi-Huberman, 2017:20).

Tanto el *karaoke* de esta sala como el *playback* de Cadena Nacional nos permiten asociar estas propuestas lúdicas con el arte pop, entendido como movimiento estético del siglo XX que pone el acento en una “subjetividad descentrada” (Longoni, 2004: 81). En los años 60, Oscar Masotta lo describió haciendo alusión a la frase de Lacan que afirma: “yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso” (Masotta, 1968:78). A diferencia de las lecturas que veían en el arte pop la exaltación de la sociedad de consumo norteamericana, es decir, un modo ligero, humorístico y superficial, Masotta entendía el arte pop argentino como un arte de la ironía, herramienta propiciadora de una función desalienante. En línea con dicha búsqueda estética, consideramos que los dispositivos lúdicos y participativos de Arias apelan a la banalización como recurso provocador que interviene entre el arte y la vida alterando los imperativos estéticos (lo bello, lo sublime, lo profundo) e ideológicos (lo políticamente correcto, lo importante, lo serio) que pretendemos encontrar en producciones artísticas que problematizan el pasado reciente. Como ya lo había experimentado hacia fines de los 90 y principios de los 2000 en sus poemas, obras y lecturas performáticas ligadas al Centro Cultural Rojas, Belleza y Felicidad y el grupo nucleado en torno a Tsé-Tsé, la Escuela Alógena y la Estación Alógena, recupera lo pop para empujar el lenguaje más allá de sus límites conocidos. La belleza y la felicidad expresada por esos años como refugio construido para tolerar el entorno cruel del “que se vayan todos”, como superficie banal que da cuenta de lo falso, de un deseo ubicado siempre en el porvenir, en eso que el mercado hace con el deseo y así

revelar la contracara de esos tiempos, el doble. Aquellos sueños con ponys, las imágenes de familia o de infancia femenina de los poemas y primeras obras de Arias escondían su doblez crítico por el que se colaba lo siniestro, el mundo infantil y adolescente más profundo, el del sexismo y la violencia en el que se configuran las identidades de género, el de los mandatos heredados, la crueldad y el pesimismo finisecular. En un gesto que recuerda esos años de experimentación en torno a la poesía y la dramaturgia, Arias trae con su exhibición en el Parque de la Memoria la figura del doble a través de una estética pop que mediante su apariencia banal evidencia el doblez de sus formas. La cara oculta del *karaoke* es aquí la de la protesta social que busca hacer frente a las políticas neoliberales. Este paisaje sonoro recuerda el 2001 pero produce además un fuerte eco en el presente de la exhibición, momento en el que transcurría el primer año del gobierno neoliberal de Mauricio Macri, elegido por mayoría popular y que supuso un fuerte retroceso en materia de derechos humanos.

Ejércitos paralelos: el lugar del "otro", el lugar de todxs

Ejércitos paralelos investiga el mundo de la seguridad a través de fotografías y testimonios de guardias y garitas de la capital y del conurbano bonaerense. En forma de *readymade*, Arias trae al museo la arquitectura portátil de la vigilancia: una garita de seguridad se instala en el centro de la sala y puede visitarse. Deja de ser un espacio de uso exclusivo para los guardias de seguridad para invitar a habitar a quien lo desee uno de esos mini-panópticos (Foucault, 2003) comúnmente anclados en las esquinas de los barrios prósperos, sobre todo del conurbano bonaerense, para observar desde allí en lugar de ser observadxs. Una vez dentro de la garita pueden escucharse las voces de guardias de seguridad que relatan sus días en esas casillas haciendo uso de la segunda persona que los distancia de sí mismos. A su alrededor, sobre las

paredes las acompañan imágenes fotográficas, registros de otras garitas ubicadas en distintos puntos de la ciudad formando parte del paisaje urbano.

A diferencia del resto de las instalaciones, no reconstruye un acontecimiento preciso del pasado reciente pero, sin embargo, lo evoca en las historias de vida de los guardias. Lxs espectadores se convierten en dobles de los agentes del orden y pueden imaginar, empatizar quizás, por un momento, con esas vidas cuyo trabajo de largas horas consiste en mirar siempre el mismo paisaje. La “inseguridad” como realidad incuestionable en el sistema neoliberal conduce a la incorporación de políticas de seguridad como formas de control social cuyo fin es el encauzamiento de conductas para el mantenimiento de cierto “orden”. Además, como parte de las políticas de privatización, la seguridad fue corrida de la esfera social/estatal para pasar a la esfera individual/privada. A esto se suman las sucesivas reformas endurecedoras del Código Penal que fueron presentadas en ciertas oportunidades como conquistas sociales, que obedecían a la necesidad de adaptación a las nuevas formas de delincuencia. Un “marketing punitivista” basado en la consideración del delincuente como un “otro” inasimilable al “nosotros”. *Ejércitos paralelos* propone entonces al público sumarse por unos instantes a las filas de ese ejército paralelo (paralelo al oficial) que muestra su cara más visible a través de las empresas de seguridad privada, los *countries* y la obsesiva instalación de videocámaras tanto en la vía pública como dentro de las casas. Entrar en la garita permite encarnar el rol del “guardia”, empatizar con su costado trabajador y al mismo tiempo sentir en y con el cuerpo la sensación de ser sus dobles, de encarnar el rol de victimarios en tanto agentes al servicio de intereses concentrados. Vigilar, controlar, castigar (Foucault, 2003) resulta una imposición de nuestro tiempo ya que, tal como pareciera plantear la obra, todxs somos, en mayor o menor medida, agentes del capitalismo neoliberal que promueve la estrategia manipuladora y

reaccionaria de la mano dura, deshumanizando al “otro” que pasa a ser rápidamente el *chivo expiatorio* contra el que proyectar la violencia promovida por el propio sistema.

Veteranos: una posguerra común

Hasta aquí todas las salas que componen la exhibición tienen luz natural. En el caso de *Veteranos* la oscuridad toma protagonismo. La única luz proviene de los proyectores que crean una videoinstalación compuesta por tres proyecciones en la que cinco ex combatientes reconstruyen episodios de la guerra de Malvinas en espacios que actualmente frecuentan. La inmersión en este caso era total: emocional, física y psicológica.

El proyecto tuvo origen en 2014, en el marco de una convocatoria realizada por el Festival Internacional de Teatro de Londres en la que se invitó a veinticinco artistas de distintas partes del mundo a presentar obras que abordaran las consecuencias de la guerra⁵. Es por esta razón que los videos que conforman la instalación conservan los subtítulos en inglés (Blejmar, 2017:105). La obra expone la voz actual de quien testimonia en el presente sus experiencias de guerra. Así, los ex combatientes actúan sus memorias recreando situaciones vividas en las islas durante la guerra a partir de la técnica del *reenactment*. Se sirven de objetos, cartas, diarios y fotos para hacer presente esos recuerdos imborrables que ingresan al campo artístico para formar parte de una puesta en escena documental filmada.

Analizar esta obra como una *remake* permite pensar en el cruce temporal. Este concepto, tomado del campo cinematográfico, no supone “volver a hacer” (el pasado) sino sobre todo “hacer(lo)

5 *Veteranos* se presenta por primera vez en 2014 en el Battersea Arts Centre de Londres, en el marco de la exposición *After the War* dentro del Festival Internacional de Teatro de dicha ciudad.

diferente” (Blejmar, 2012). La ficción altera el espacio y el tiempo extrañando la recreación del pasado y creando un nuevo archivo sobre la guerra. Un pasado que se acerca y se distancia a la vez producto de la ambientación que nos habla del presente, de sus vidas hoy. Un archivo personal que se vuelve público y que trabaja una *memoria multidireccional* (Rothberg, 2006) que, como afirma Caresani, actúa en pos de “un devenir donde pasado, presente y futuro coexisten en un espacio y tiempo heterogéneo” (Caresani, 2020:61). Teniendo en cuenta que este trabajo fue el germen que dio vida a la obra de teatro *Campo Minado* (2016) y a la película *Teatro de guerra* (2016), presentadas por primera vez en Buenos Aires sobre el cierre de la exhibición *Doble de riesgo*⁶, es imprescindible observar la operación de distanciamiento que tiene lugar ya desde este trabajo y que luego se va a desarrollar y expandir en las otras dos obras. En este caso, el distanciamiento está dado por el salto de tiempo y lugar entre la acción del presente de la filmación y la acción evocada. El ex combatiente Marcelo Vallejo, por ejemplo, reconstruye la muerte de su compañero de Malvinas en la pileta donde entrena para campeonatos de triatlón. El piloto Guillermo Dellepiane recrea su última misión en las islas. El ex marino Darío Volonté reconstruye el hundimiento del crucero ARA General Belgrano en el teatro donde hoy canta ópera. El ex combatiente Daniel Terzano reconstruye una explosión desde el Hospital Alvear donde trabaja actualmente y el ex combatiente Fabian Volonté relee su diario de guerra. De esta manera recuerdan que terminada la guerra y tras el esperado regreso de la democracia, quedaron veteranos caídos pero también sobrevivientes llenos de huellas, de marcas indelebles de su paso por la guerra.

6 *Campo Minado* se estrena en el Festival de Brighton de Reino Unido en mayo de 2016. En Buenos Aires hace su primera presentación el 11 de noviembre de 2016, dos días después del cierre de la exhibición *Doble de riesgo*, y realiza funciones hasta el 4 de diciembre en el Centro de las Artes de la Universidad de San Martín.

Arias dice al respecto: “No me interesa la guerra, me interesa la posguerra. Me importa qué le pasa a una persona que pasó por esa experiencia. Me importa qué hizo la memoria, qué borró, qué transformó” (Cruz, 2016).

Sabemos que una de las referencias de Arias para la creación de este trabajo es el libro *La guerra no tiene rostro de mujer* de Svetlana Alexiévich (2015). En uno de los pasajes de este libro que entrecruza el género periodístico, con el literario y el historio-gráfico la narradora afirma:

No escribo sobre la guerra, sino sobre el ser humano en la guerra. No escribo la historia de la guerra, sino la historia de los sentimientos. Soy historiadora del alma. Por un lado estudio a la persona concreta que ha vivido en una época concreta y ha participado de unos acontecimientos concretos; por otro lado, quiero discernir en esa persona el ser humano eterno. La vibración de la eternidad. Lo que en él hay de inmutable. [...] Es justo ahí, en la calidez de la voz humana, en el vivo reflejo del pasado, donde se ocultan la alegría original y la invencible tragedia de la existencia. Su caos y su pasión. Su carácter único e inescrutable. En su estado puro, anterior a cualquier tratamiento. Los originales. (Alexiévich, 2015:9)

Arias busca en esta instalación esos rasgos de humanidad, esos sentimientos, esas sensaciones intransferibles a las que podemos acceder más profundamente de la mano de sus protagonistas. Es así que, tejiendo recortes de testimonios, compone un mosaico de voces que exhiben sus experiencias de vida durante la guerra en la posguerra ofreciendo una visión alejada de la heroicidad. Otra de las referencias con las que dialoga esta obra es el libro *Partes de guerra* de Graciela Speranza y Fernando Cittadini (2001), que a partir de testimonios de ex combatientes de Malvinas crea un documento vivo del conflicto bélico. “De un lado y el otro del Atlántico, fue sumando partes de un relato partido que ella deseaba hacer dialogar” (Cruz, 2016). En síntesis, esta instalación exhibe un encuentro distanciado, que se da en una sala de museo y a

través de pantallas, de ex combatientes que no se conocen entre sí pero que compartieron una experiencia traumática común para intentar reconstruir así, a través de estos testimonios cargados de intimidad, una posguerra común.

Reflexiones finales

Como pudimos ver a lo largo de este trabajo, la exhibición de Arias en el Parque de la Memoria da cuenta del arco que realiza desde su práctica del teatro y la poesía al arte conceptual. Aborda lo político distanciándose de posiciones de reclamo o denuncia para configurar espacios a la vez lúdicos e interactivos, que permiten visitar el pasado a través de la diversión y el entretenimiento como ámbitos de inmersión en los que la empatía es inmediata. Estas formas elegidas potencian una crítica oblicua de la sociedad argentina en su relación con la memoria en un contexto en que las políticas neoliberales recrudecen bajo la presidencia de Mauricio Macri.

Los procedimientos utilizados afectan primeramente las coordenadas de tiempo y espacio en lo que respecta a la lógica clásica de la representación. De esta manera las propuestas generan un extrañamiento que posibilita la desidentificación del público con la obra. Lo político deja de estar en una postura o un discurso determinado para emerger tanto del montaje de archivos del pasado como también, y por sobre todo, de los dispositivos propiciadores de lo relacional. La propuesta en estas instalaciones ya no tiene que ver entonces con la visualización de una obra archivada sino con dispositivos que permiten a lxs participantes ser parte de los archivos que componen la obra. El museo deja de ser aquí el lugar de la conservación del patrimonio con exposiciones permanentes o temporales para pasar a ser un espacio cultural vivo, un territorio de experimentación abierto y relacional. En palabras de Masotta:

Las obras así producidas serán las primeras que realmente no podrán ser conservadas en los museos y que solo la memoria y la conciencia deberán retener: pero un tipo muy específico de memoria y de conciencia. No serán los objetos de los archivos de la burguesía sino temas de la conciencia post-revolucionaria (Masotta, 1968:16).

La participación buscada por Arias a través de estas formas de lo pop evidencian la paradoja de crear bajo una apariencia banal una fuerza colectiva que no logra cristalizar en archivo ya que su naturaleza es mutar, transformarse, multiplicarse. Sus instalaciones se encuentran con esa zona de riesgo que propone un arte político que ya no ofrece respuestas sino que indaga más bien en los dobleces de las formas ocultas, agazapadas y resistentes en los cantos populares, en las cadenas nacionales, en las memorias heridas de los ex combatientes y en las trayectorias vitales de los guardias de seguridad, haciendo uso de la ironía y el humor para narrar aquellos aspectos del pasado y del presente que continúan, como fantasmas insondables, acechándonos.

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, J. (1998). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2008). “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”, *Revista Signa*, 17, 29-56.
- ALEXIÉVICH, Svetlana (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Editorial Debate.
- BAL, M. (2001). “Memory acts: performing subjectivity”, *Boijmans Bulletin*, volumen 1, número 2. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2000.10871753>
- BISHOP, C. (2021). “La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia”, *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 35, p. 43-69. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021355056
- BLEJMAR, J. (2012). “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después de Lola Arias*”, en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Año 2, N° 1. https://www.academia.edu/27984459/Reescrituras_del_Yo_Apuntes_sobre_Mi_vida_despu%C3%A9s_de_Lola_Arias
- BLEJMAR, Jordana (2017). “Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias’ Minefield/Campo minado”. *Latin American Theatre Review*, vol. 50, no. 2, pp. 103- 123.
- BOLTER, Jay & GRUSIN, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- CARESTANI, Luciana, (2020) “Recrear Malvinas. Testimonio, arte y archivo en Teatro de guerra de Lola Arias” en *Telar* 24 enero-junio/2020, pp. 55-79

- COBELLO, D. (2023). “Desarchivar para anachivar: prácticas performáticas en el umbral de lo íntimo. Reflexión en torno al ciclo *Mis documentos* de Lola Arias”. *Revue IdeAs. Idées d’Amériques*, N°21, febrero-marzo (en prensa).
- COSTELLO, L. (2013). “Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin”, *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Volumen 9, Número 4, noviembre de 2013. <http://liminalities.net/9-4/costello.pdf>
- CRUZ, Alejandro (2 de abril 2016). “El campo minado de la memoria”. *Diario La Nación*. Recuperado el 12 de julio de 2022. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1885262-el-campo-minado-de-la-memoria>
- DE LA PUENTE, M. & MANDUCA, R. (2022). Artes escénicas y pandemia. Análisis de caso de *Las pestes (videoconferencias desde el encierro)*, *Artilugio*, 8, 10-28.
- DE LA PUENTE, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el periodo 1995-2015*, Buenos Aires, Editorial Eudeba.
- DE TORO, Al. (2011). “Memoria performativa y escenificación: ‘Hechor y Víctima’ en *El desierto* de Carlos Franz”, *Taller de Letras*, (49) p. 67-95. http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_memoria_alfonso_toro.pdf
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Francisco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN (2017). *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya.
- FOSTER, H. (2006) “El impulso de archivo”. Traducción de Constanza Qualina, *Nimio*, n° 3, pp. 102-125, septiembre 2016.

- FOUCAULT, F (2003). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- LONGONI, A. (2004). “Vanguardia y revolución : Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años’ 60/’70”. Tesis correspondiente al Doctorado de la Universidad de Buenos Aires en Artes. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1865>
- MACÓN, C. (2017). “Archivos alterados: Lola Arias o Albertina Carri”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 16, p. 420-438. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/263>
- MASOTTA, O. (1968). “Advertencia”. En *Conciencia y Estructura*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.
- MURRAY, J. (1997). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Buenos Aires: Paidós.
- REBENTISCH, J. (2018). *Estética de la instalación* Buenos Aires: Caja Negra.
- ROMERO, M. (2021). “Presencias expandidas: afectos y cuerpos en procesos de creación” *Desbordes*, 12, 1. <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/desbordes/article/view/5896/5617>
- ROTHBERG, Michael (2006). “Between Auschwitz and Algeria: Multi-directional Memory and the Counterpublic Witness”. *Critical Inquiry*. University of Chicago, no. 33, Autumn 2006, pp. 158-184.
- SPERANZA, G. (2016) “Reconstrucciones”. En *Catálogo de Lola Arias. Doble de riesgo*. Monumento de las víctimas del terrorismo de Estado, Parque de la Memoria.
- SPERANZA, G. y CITTADINI, F. (2001) *Partes de guerra*, Valencia, Numa Ediciones.

TAYLOR, D. (1997). *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "dirty war"*, Durham, NC, Duke University Press.

TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto impreso.

TELLO, A. M (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires/Madrid, La cebra.