La doble vida del arte
Carlos Vallina, Lía Gómez
Tram[p]as de la comunicación y la cultura, N.º 78, pp. 26-37, marzo 2016
ISSN 2314-274X | http://www.revistatrampas.com.ar
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

Carlos Vallina cvallina@isis.unlp.edu.ar
http://orcid.org/0000-0002-2112-3443

Lía Gómez lialaig@gmail.com
http://orcid.org/0000-0002-1377-8167

Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder «Aníbal Ford»
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

En *Mi vida después* (2009), la obra de teatro escrita y dirigida por Lola Arias, un grupo de actores nacidos en la Argentina en la década del setenta y principios de los ochenta repasan la juventud de sus padres a partir de fotos, de cartas, de cintas, de ropa usada, de relatos, de recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres? ¿Cómo era el país antes de que yo supiera hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó? Sobre estas preguntas, sobre el retorno y la recreación del pasado que la obra hace posible y sobre el miedo a la confrontación que imprimió en la literatura, en el teatro y en el cine de la época la última Dictadura cívico militar reflexionan los autores de este artículo.

Palabras clave
Teatro, identidad, Dictadura, memoria

Abstract

In *Mi vida después* (2009), the stage play written and directed by Lola Arias, a group of actors born in the Argentina in the decade of seventy and beginning of the eighties revise the youth of his parents from photos, letters, tapes, secondhand clothes, statements, erased memories. Who were my parents? How was the country before I could speak? How many versions exist on what happened? On these questions, on the return and the recreation of the past that the stage play makes possible and on the fear of the confrontation that it stamped on the literature, in the theatre and in the cinema of the epoch the last civic and military Dictatorship there think the authors of this article.

Keywords
Theatre, identity, Dictatorship, memory

Recibido
05 | 02 | 2016
Aceptado
22 | 02 | 2016

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

La doble vida del arte

Mi vida después, de Lola Arias

Por Carlos Vallina y Lía Gómez

Toda obra contemporánea de jóvenes experimentadores de los lenguajes teatrales denuncia una cierta arqueología, acude a materializar en el círculo de su escena una condición que prestan los objetos, los enseres, los elementos que configuran una especie de proyección o de denuncia sutil de la identidad de los actantes. Las mismas modificaciones que la actuación ha sufrido a lo largo del siglo xx, desde las experimentaciones de Stanislavsky, de Meyerhold, y la introyección de las referencias psicológicas, las motivaciones de la memoria y las perturbaciones del imaginario, prosiguiendo con los aportes de las diferentes vanguardias, que concibieron desde teatros maquínicos, como la Bauhaus, hasta la epicidad de Bertolt Brecht, y, por supuesto, las experiencias latinoamericanas, como las de Augusto Boal, apuntan a borrar las fronteras, a solucionar el problema de la representación en tanto doble necesario de lo real para su conocimiento, su comprensión y su posible transformación.

La obra que analizamos *Mi vida después* (2009), escrita y dirigida por Lola Arias, es el producto de la propia gestión necesaria de la sensibilidad de la autora, en el marco de una nación atravesada por las tradiciones y las rupturas de la experiencia estética.

Un grupo de seis actores nacidos en la infame década del setenta y principios de los ochenta en la Argentina repasan la juventud de sus padres a partir de fotos, de cartas, de cintas, de ropa usada, de relatos, de recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan pequeño que ni recuerdo? Preguntas sobre las que la escena nos invita a reflexionar en una especie de tiempo circular en la puesta que construye y que deconstruye en su narrativa.

Como «dobles de riesgo de sus padres», tal como se señala en la obra, los hijos se ponen su ropa, su cuerpo, sus ausencias, y hablan de representar su historia familiar. La obra construye en esta idea de repetición, de duplicación, un doble necesario y lo hace a través de protagonistas directos e indirectos, como son los hijos de, los descendientes de, los herederos simbólicos de la fractura o, quizás, la solución de la fractura que implica la reconstrucción a modo de rompecabezas de los setenta.

Lo más interesante del teatro es que está vivo, que está ahí, que nace en cada función. Es una actividad que está ubicada en el espacio pero modificada por el tiempo, de modo tal que la obra (como el arte en general) no debe ser focalizada, encerrada, sino, más bien, abrir el juego, trabajar con el tiempo como elemento articulador y acompañar los contextos y los públicos.

Justamente, el teatro, que es una actividad tan efímera que pareciera destinada a borrarse en la representación, resulta una forma de transitar y de expresar la vida a partir de un lenguaje donde el cuerpo es puesto en acción. Un cuerpo que para los hijos está marcado por la tragedia. Tragedia de haber desgarrado su nexo familiar parental, tragedia del saber simbólico de la tortura, tragedia de la muerte y de la desaparición.

La extrema confianza de Arias en la condición temporal del teatro, en la extraña repetición que significa la continuidad de las funciones, consagra un tiempo histórico sujeto por el tiempo poético en imágenes que nos dicen que esto siempre será así, o no será, pero que sí es necesario habitarlo en sus formas

expresivas más complejas para empezar a sanar esa herida que sabemos jamás deja de sangrar. En este sentido, el campo estético resuelve el viaje al origen solo a partir de su recreación en el presente. Y todo el arte, como el teatro en este caso, es exactamente el lugar de esa posible recreación, en tanto fantasma que revive ante cada proyección y como ritual que convoca su presencia.

Los actores y los no actores de la obra, los profesionales y los que aceptaron el desafío de contar su historia en el marco de lo que podemos denominar el silencio de la infancia, como aquello que fue acallado pero que acrecentó sus sentidos en la medida en la que el crecer se tornó parte del juego y del deber de la comprensión, son impulsados por la acuciante necesidad de cruzar la frontera entre su memoria y la acción que sus padres llevaron a cabo. Acciones que resultaban, básicamente, incomprensibles para estos que fueron niños, dado que las motivaciones tremendas que el período histórico exigía se volvieron enigmas urgentes y huecos insoportables que había que resolver y que ocupar.

Mi vida después transita en los bordes entre lo real y la ficción, mas el término «entre» no es suficiente, dado que la interpenetración del gesto expresivo, de la búsqueda en el seno de los imaginarios propuestos, excede los territorios mencionados para ir, como dirá su directora, al «encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y de modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada».[1]

¿Por qué el teatro y la memoria se constituyen como nexos para representar el horror? ¿De qué modo la historia se nos narra en el presente desde la vida de los hijos y de los nietos cuyas marcas de la muerte la piel, la razón y el corazón soportan? ¿Qué formas expresivas la sociedad debe encontrar para combatir el olvido y para trazar las líneas de lucha sobre los Derechos Humanos en un país como la Argentina? Más preguntas que nos dispara el encuentro con la obra de Arias, pero, también, con el accionar de los escenarios artísticos temáticamente relacionados en la contemporaneidad. El origen como problema, el encuentro con el pasado, pareciera ser para estos jovenes una demanda de la historia que los hace nacer y, de ese modo, el valor de la memoria, la diversidad de las formas de representación, su correspondencia con lo real y las perspectivas autorales que implica la construcción de la forma comunicante.

¿Por qué el teatro persiste como un modo de representación contemporánea luego de tanta historia acumulada? Quizás porque la necesidad de la experiencia personal en acto como un lugar de convocatoria para unir las expectativas individuales en un acto colectivo se parece a las acciones masivas que la política propone para la historia social. Política y teatro, entonces, no son elementos forzados por la obra analizada, sino que desde la antigua Grecia se vincularon como el lugar y como el modo en el que la verdad de todos, o por lo menos de las mayorías, se podía manifestar.

Persiste porque el teatro posee un carácter inacabado, como la misma búsqueda de la verdad en el marco de la tragedia nacional, no solo como la incompletud de la memoria, sino a la misma insuficiencia de la justicia. A la escasez por la cual la historia no es una mera sucesión cronológica sino una conquista de la acción transformadora. Y eso es una dimensión extrañamente personal y, al tiempo, conjunta, sucesiva, repetitiva, solo parecida a una cotidianeidad ritualizada, en las que las funciones no son exhibiciones sistemáticas y prolongadas de una dramaturgia, sino la necesidad de recrear las condiciones de la revelación. Similar en tanto *mise en scène* de la forma de una sacralidad religiosa, en la que se espera una presencia extrahumana, pero diferente en tanto una ampliación de las razones que Pascal entendía como de la sensibilidad, para ser más fieles a las del corazón.

Aquellos niños, hoy actores, narradores, literatos, poetas, cineastas encaran en su propia carne la aventura estética de la representación teatral, en cierto modo, poseídos, cooptados, por la acuciante necesidad de la memoria, que no se revela en un acto de pura dimensión intelectual sino que debe ser atravesada por la emocionalidad de lo vivido. Vivir la representación es la propuesta de toda obra que tenga en el corazón de su lenguaje a la memoria como respuesta a la mortífera amenaza del olvido.

Dobles de riesgo

El hijo de un sacerdote que influido por sus ideas progresistas, y por los movimientos humanistas de liberación social de los religiosos del tercer mundo, que desde la fotografía en blanco y negro como si fuera un instante felliniano, referido por la indicación de ese hijo que recorre el espacio escénico cómica pero, al mismo tiempo, dramáticamente, vestido con la sotana que se

observa en la imagen, y que nos refiere el enamoramiento de una mujer que de feligresa se convirtió en esposa y que transformó a su vez al sacerdote en un laico padre de seis hijos, entre los que se cuenta el actor que participa de la puesta.

Es claro que no es ocioso que la época indicaba lo que hoy asume el hijo.

> Hay una foto mía, a los 9 años, vestida con la ropa de mi madre, con sus anteojos y con un diario en la mano. En esa foto yo actúo de mi madre y actúo mi futuro al mismo tiempo. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas, como si dos generaciones se encontraran, como si fuéramos la misma persona en algún raro pliegue del tiempo (Lola Arias, 2014).

Pareciera ser, en principio, que la identidad es en rigor la fusión de una persona con sus referentes, con sus orígenes, a través de las condiciones materiales que hicieron posibles esos antecedentes.

El teatro es, entonces, un vestuario, un lugar para ponerse ese vestuario, para adoptar la máscara necesaria para la reconstrucción de aquellos rasgos, para que la voz propia se filtre a través de todos los dispositivos que permitan recrear a modo de juego los ambientes y las existencias posibles, a fin de que la infancia se haga, nuevamente, presente en la conciencia.

Roland Barthes, al analizar la puesta de *Madre Coraje y sus hijos* (1941), de Brecht, señala: «Este no es ni un teatro crítico ni un teatro heroico, sino un teatro de la conciencia o, mejor aún, de la conciencia naciente» ([1964] 2003: 38). Observamos que todo el movimiento, la generación, trabaja en esa dirección, dado que el esfuerzo principal en el conjunto de las obras reside en comprender el hiato, la ausencia y la falta como un lugar a concretar. Y esa condición se produce, básicamente, dada la incapacidad de herencia cultural, de transferencia de formación moral, o de su dolorosa falsedad, en la conciencia desgarrada de los hijos.

Sigue Barthes, «en el orden burgués, la transmisión se hace siempre del ascendiente al descendiente: es la definición misma de la herencia, palabra cuya fortuna supera en mucho los límites del código civil (se heredan ideas, valores, etc.)» ([1964] 2003: 198).

En el orden de la representación de los hijos no hay herencia, en el sentido pleno, solo «restos», como en el corto de Albertina Carri (cineasta, hija, militante, madre): fragmentos, detalles sueltos, inacabados, huellas y marcas que deben movilizarse. Como lo hicieron las Madres de Plaza de Mayo. Fueron ellas quienes reemprendieron la obra de sus hijos, quienes la continúan, como si fueran el rebrote, las nuevas hojas.

Con los hijos de los padres perseguidos, reprimidos, exiliados, silenciados, secuestrados y desaparecidos el relevo no es natural, es la construcción de una conciencia que recupera una herencia mutilada que, sin embargo, y por el esfuerzo mismo del campo comunicacional y estético, debe permitir la formación y la expresión de su posibilidad.

Esas máscaras, paradojalmente en el teatro de Lola Arias, se dan a cara descubierta, se desgarra la veladura de las ficciones puras, del espacio convencional para posibilitar la dinámica recuperatoria del juego de la infancia impulsado a la metamorfosis del desgarramiento de la conciencia adulta.

En *Mi vida después*, la hija de Nicolás Casullo interpreta justamente eso: la exposición de una herencia y la manifestación de una diferencia, en su propia condición de música, interpretando canciones contemporáneas y portando los libros que escribió su padre mientras indica que ella leyó uno solo pero que valen el esfuerzo de abordarlos, de leerlos, como una forma para ella de recuperar, de comprender las acciones que derivaron en su propio destino, las ideas expuestas en esos textos y las motivaciones profundas que determinaron destierros y peligros.

> Una de las cosas más interesantes que pasó fue mi miedo sobre qué iba a pensar la generación de los padres cuando vieran la obra. Y una de las cosas que sucedió es que vino Emiliano Costa (secuestrado torturado) y me dijo: «Cómo me reí», y me sorprendió muchísimo. Cómo él podía pensar cómo lo cuentan ahora los otros, y eso era importante. Que el punto de vista es el nuestro, el ponerse en el lugar del otro está planteado en la obra como un juego: me pongo la ropa, pero nunca voy a saber lo que pasó, solo tengo los relatos. Era interesante pensar el pasado como suma de ficciones contradictoras entre sí. La pregunta, entonces, era ¿cómo se cuenta el pasado diciendo «este es el pasado»? ¿Cuál es la historia? El pasado es todo, son las versiones que lo construyen, y por eso era interesante trabajar sobre los relatos que existen sobre los relatos (Lola Arias, 2014).

La hija del policía torturador que intentó denunciar a su padre infructuosamente dada la condición filial que le impedía legalmente hacerlo, hasta que una jueza asistió a la función de la obra y admitió, dada su comunicación a través del arte dramático, que se formalizara la acusación, siendo esta la primera vez en la República Argentina que tal hecho jurídico era posible.

> Vamos descubriendo cosas, simplificando, complejizando. Tenemos un dilema político a partir de la historia de Vanina, que para mí siempre fue muy interesante porque nunca había escuchado el testimonio directo de la hija de alguien que estuvo implicado en la represión. Cuando ella empezó nadie sabía quién había sido Juan Cabandíe y ahora su cara está en toda la ciudad… Y cómo eso cambia la obra, qué significa para la obra que él se haya vuelto una figura política tan importante. Cómo cambia en la relación con el público. Pensar que todo el tiempo los sentidos se van modificando con su historia pero, también, con la historia del país (Lola Arias, 2014).

El hijo de un mecánico que preparaba automóviles para ser utilizados en la acción armada de sus compañeros montoneros y que incorpora a su hijo, un niño que juega durante todas las escenas, como un modo de incorporar la herencia planteada en el acto mismo de la representación –ya no como texto gráfico ni como relato oral, sino como experiencia vivida a partir de la testimonialidad directa de su progenitor–. Del grabador antiguo a cinta abierta que conserva la voz de su abuelo, y que repite esta escucha ante cada función, generando, quizás, en el pequeño actor y coprotagonista voluntario una memoria reunida de modo privilegiado ante sí mismo, sin mayor intermediación que la de las referencias que percibe en la enorme experiencia transmitida con la emocionalidad, la gracia y el extrañamiento de una fiesta de la exhumación de los recuerdos, de los estremecimientos de su taxonomía en el espíritu sacrificial de los descendientes y ante su propio asombro casi escolar, si es que cabe alguna pedagogía posible en la formación indirectamente lograda.

> Fue raro el proceso de casting. Yo tenía datos de algunos actores que conocía, a otros los fui conociendo, los fui encontrando. Fue un proceso largo, y también difícil, decidir cuáles eran las historias que se iban a contar. Para mí era importante poner, también, las historias de gente común, como la de Pablo, cuyo padre durante la dictadura solo se tuvo que cortar la barba. Mi idea era tratar de representar distintos relatos a través de los hijos, lo que incluía a las personas con trabajos invisibles que hicieron que todo siguiera funcionando. Había muchas historias (Lola Arias, 2014).

Una actriz en su vida real que actúa sobre los datos de su existencia, sostenida por un único testimonio sensible: la carta que en los instantes previos a la acción definitiva le escribiera su padre sobre los motivos personales y políticos que lo impulsaban, acerca de su existencia y de su muerte en combate guerrillero, sepultado en tumba anónima,

el amparo para su anonimato y su sobrevivencia. La lectura estremecida, en una enunciación ceremonial que revive en una aleación singular lo manuscrito ante lo oral para erigir la puesta en escena en una verdadera *mise en scène*; en suma, ritual, provocación hacia la superación del vacío.

> Carla Crespo cuenta cómo fue la muerte de su padre, todas las historias que le contaron y que, finalmente, supieron que fue muerto en combate en Monte Chingolo. Dijo que se había hecho los análisis de ADN para saber si el padre estaba en Avellaneda y que estaba esperando los resultados. Eso lo decía en la representación de la obra y, de repente, estuvieron los resultados. Eso, entonces, también modificó el escenario (Lola Arias, 2014).

Un descendiente de los Lugones, saga familiar ilustre y trágicamente contradictoria, iniciada por el poeta nacional que, habiendo adherido en su juventud al socialismo, culminó su madurez apoyando el golpe militar de 1930 y realizando su triste discurso de fundamentación. Siguiendo por el ominoso hijo que inauguró el uso de la picana eléctrica como un instrumento de tortura y continuando con la nieta de aquel que desde la militancia de los setenta generó su propia resistencia y su negación a la siniestra infamia política de su familia. Esta vez, el bailarín integrante de la puesta de Arias esboza la crónica de un padre sin mayores atributos que los de una existencia burocrática signada por un empleo en un banco provincial y que, frente a la culminación autoritaria de la dictadura, se resigna, simplemente, a afeitarse la barba por inconvenientes a los fines del trabajo.

Siguiendo a Ana Longoni (2011),[2] se puede relacionar el final de la obra, en la que aparecen los actores todos juntos, con el final de *Los Rubios* (Carri, 2003), donde los personajes protagonistas caminan unidos hacia el horizonte, como un dispositivo lúdico que se genera entre ellos. El vestuario, que al comienzo de la obra es arrojado al espacio central como un primer conjunto de indicios de aquellos que ya no están, se constituye, al mismo tiempo, en el cierre, en la conclusión que viste la representación y sus imágenes, las voces y las lecturas de los textos, las fotografías ampliadas y el humor tierno y melancólico, pero vital en su reconstrucción. Esas ropas, que habían sido vencidas por el olvido y por la evidente inutilidad de su existencia, adquirieron presencia y contemporaneidad al haber vestido la búsqueda persistente de los herederos. Por eso serán arrojadas al antiguo montón, pero ya impresa en ellas una nueva significación, que sin duda se aloja en la conciencia del espectador. Han pasado de un estado de tela en la obra teatral, o de pelucas en el film, a constituir un definitivo tejido de la memoria.

Dice Peter Brooks (2001) que el teatro tosco está próximo al pueblo; trátese de un teatro de marionetas o de sombras animadas, su característica es la ausencia de lo que se llama estilo. El estilo necesita ocio, mientras que un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución: todo lo que tiene al alcance de la mano puede convertirse en un arma. El teatro tosco no escoge ni selecciona: si el público está inquieto, resulta más importante improvisar un *gag* que intentar mantener la unidad estilística de la escena. En el lujo del teatro de la clase alta todo puede ser de una pieza; en el teatro tosco el aporreo de un cubo puede servir de llamada para la batalla y la harina en el rostro para mostrar la palidez del miedo. El arsenal es ilimitado: los apartes, los letreros, las referencias tópicas, los chistes locales, la utilización de cualquier imprevisto, las canciones, los bailes, el ruido, el aprovechamiento de los contrastes, la taquigrafía de la exageración, las narices postizas, los tipos genéricos, las barrigas de relleno. «El teatro popular –dirá Brooks– liberado de la unidad de estilo habla en realidad un lenguaje muy estilístico» (2001: 93).

A mediados de los noventa, la escritora Elsa Drucaroff (1996) concibió el concepto de «tabú del enfrentamiento» para la literatura argentina de aquella década. Sintetizándolo: en la memoria social pos dictadura, toda confrontación (de ideas, de cuerpos) es un «enfrentamiento» y, como todo enfrentamiento contiguo al terror, remite a un enfrentamiento armado y conduce a la muerte. Pensar es confrontar. Manifestarse. Combatir. Es decir, ser aniquilado. El terror impuso un freno a la consciencia activa: pensar, discutir, debatir, enfrentarse, equivale a morir.

La literatura, el teatro, el cine de aquellos años le temen al enfrentamiento. No pueden hablar, no pueden ni siquiera, por ejemplo, mencionar la lucha armada. No pueden, tampoco, oponerse. Se autocensuran o se condenan de antemano, como la posición final de la cámara en *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), quedan atrapadas tras las rejas desde donde miran, desesperanzadamente, el fin de la historia. De allí surge la necesidad de obliterar, de rodear con eufemismos, de abrazar condiciones metafóricas para poder enfrentarse a las consecuencias del terror.

En ese sentido, *Mi vida después* opera como una *représentation* (interpretación) que constituye un periodo temporal en el que algo se representa, en el que el pasado se exhibe nuevamente, en el que es ahora algo que fue.

> Toma la acción de ayer y la revive en cada uno de sus aspectos, incluyendo su inmediación. En otras palabras, la representación es lo que alega ser: hacedora de presente. Vemos que esta cualidad es la renovación de la vida, negada por la repetición, y ello puede aplicarse tanto a los ensayos como a la interpretación (Brooks, 2001: 144).

Tal cualidad es reparadora, es un instrumento, una certeza por la cual se pueden enfrentar aquellas consecuencias. Tal acción es, en última instancia, una acción política que eleva al estado público la crítica de la memoria.

> Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo que parece requerir un duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo pero en cuanto lo consideramos como juego deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego (Brooks, 2001: 199).

La conexión de la historia pareciera exigir la dimensión escénica como fundamento de que el definitivo doble de riesgo es el ser ciudadano pleno que en la práctica artística, en su afán comunicacional, une a un niño que junto a su padre escucha una cinta magnética en la que ambos conviven como hijo y como nieto de una voz que indica la potente y la inevitable presencia de la memoria.

Así, el papel arrugado de la carta de un padre combatiente a su hija, las telas usadas de aquellas ropas cotidianas, las pequeñas fotografías, las escrituras de libros aún por leer, regresados desde el exilio hasta el presente, son los dobles necesarios que testimonian la evidente necesidad del no olvido.

Dobles que a pesar de los renegados y de los simuladores permiten el museo más vivo que se pueda imaginar, el deseo del arte, su realización y su goce.

Referencias bibliográficas

DRUCAROFF, Elsa (1996). *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas.* Buenos Aires: Almagesto.

BROOKS, Peter (2001). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera (1947-1987) (Trad. Eduardo Stupía).* Barcelona: Alba.

BARTHES, Roland [1964] (2003). *Ensayos críticos* (Trad. Carlos Pujol). Buenos Aires: Seix Barral.

Notas

1 Lola Arias fue entrevistada por los autores de este artículo en 2014.

2 Conferencia brindada por Ana Longoni sobre el teatro de Lola Arias en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de Buenos Aires en 2011.