

Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias

The Real is not Always Reproduced in the Same Way:
Mi vida después and *El año en que nací* by Lola Arias

Jean Graham-Jones

The Graduate Center, City University of New York
jgraham-jones@gc.cuny.edu

Resumen

Las obras *Mi vida después* (2009) y *El año en que nací* (2011), de la autora-directora argentina Lola Arias, suelen ser categorizadas y por ende estudiadas como dos ejemplos del “nuevo teatro documental”. Sin embargo, las diferencias que separan las dos experiencias teatrales –una realizada en Argentina y la otra en Chile, con actores pertenecientes a las generaciones que nacieron durante la dictadura de sus respectivos países– son considerables. Este artículo constituye una indagación en las semejanzas y las diferencias entre dos obras que suelen ser consideradas como versiones de un mismo proyecto.

Palabras clave:

Lola Arias – *Mi vida después* – *El año en que nací* – teatro documental – dictadura.

Abstract

Both *Mi vida después* [*My Life After*] (2009) and *El año en que nací* [*The Year I was Born*] (2011), created by Argentinean playwright-director Lola Arias, are typically categorized as and thus studied as examples of “new documentary theatre.” Nevertheless, the differences separating the two projects –one developed in Argentina and the other in Chile, with actors born during their respective country’s dictatorship– are considerable. This essay constitutes an inquiry of the similarities and differences between two productions that are often considered to be the result of a single process.

Keywords:

Lola Arias – *Mi vida después* [*My Life After*] – *El año en que nací* [*The Year I was Born*] – Documentary Theatre – dictatorship.



Gentileza FITAM.

El año en que nació. Dirección: Lola Arias. 2011. Fotografía: David Alarcón.

Este ensayo nace de una experiencia espectral dispereja. En invierno del 2011, finalmente pude ver *Mi vida después* (MVD) –que se había estrenado en 2009– de Lola Arias (n. 1976, Buenos Aires), durante su reposición en el teatro independiente La Carpintería, en Buenos Aires. Año y medio después vi otro espectáculo de Arias, *El año en que nació* (AQN), dentro del marco del Festival Santiago a Mil, en la sala principal del Teatro UC (Universidad Católica) como parte del ciclo “Memoria 1973-2013”. Desde su estreno en 2011, había escuchado referirse a este último como la “versión” o “adaptación” chilena del primero¹; por lo tanto, me sorprendió mi propia reacción dividida de espectadora ante dos proyectos que se suponían mellizos si no idénticos. Es cierto que las dos obras comparten aspectos de lo que en la Argentina actual suele llamarse el “nuevo teatro documental” (Dubatti); también, que son el fruto de lo que por lo menos una crítica denomina el “método Arias” (Sosa), que se podría clasificar como un “teatro-que-trabaja-con-documentos” (Brownell, “El teatro antes” 10). También es cierto que cada una demuestra un enfoque plurigeneracional ante la historia del país dentro del cual se elaboró y que han experimentado una recepción extremadamente cálida de parte del público local (e internacional). Sin embargo, las diferencias son igualmente notables, entre ellas la de mi propia recepción de espectadora. Mientras que *MVD* me resultó una especie de hito, en el cual creo haber visto por primera vez una obra testimonial teatral argentina que no se limitó a una política identificadora individual y que fácilmente superó –e incluso arrasó con– el género teatral que se entiende como documental –esto es, un teatro cuyos textos surgen de material documental pre-existente–, con

1 Es notable la cantidad de críticos que encasillan AQN como una adaptación de la “versión original argentina” (Sosa). Véanse a Brownell, Dubatti, Hernández, Sosa y Werth, entre otros.



Gentileza FITAM.

El año en que nací. Dirección: Lola Arias. 2011. Fotografía: David Alarcón.

AQN creí en el momento haber presenciado un espectáculo más anclado al género y menos despegado de prácticas documentales anteriores, un espectáculo menos “estetizante” y menos arriesgado. Este artículo constituye una indagación en las semejanzas y diferencias entre las dos obras que suelen ser consideradas como dos versiones de un solo proyecto documental. El análisis comparativo nos permite profundizar en la relación entre lo real y lo teatral –una relación que abarca la representación y la vida real, lo teatral y lo no-teatral, el actor y lo que llama Arias el performer y la construcción de la historia, en minúscula y mayúscula.

En su presentación de una compilación ensayística sobre la “dramaturgia de lo real” en el escenario mundial, Carol Martin llama “teatro de lo real” a una multiplicidad de teatralidades que comprenden no solo el teatro documental sino también el “docudrama, el teatro ‘verbatim’, el teatro ‘reality-based’, el teatro del testigo, el teatro de la tribuna, el teatro no-ficticio y el teatro del hecho” (1)². Si el teatro funciona como lugar de “comunidad entre lo real y lo simulado” (2), para Martin lo real llega a constituir “una categoría que se afirma y se cuestiona en relación a cualquier pretensión de verosimilitud y verdad” (1). Harry J. Elam destaca la manera en que se constituyen mutuamente lo real y lo que él califica “representacional” en el espectáculo teatral para advertir: “Debemos constantemente reimaginarnos qué es lo que constituye lo real y mediar cómo aprehendemos lo real a través de la representación.... cómo lo real en particular se vigila y se sitúa históricamente” (VII). Coincidimos: lo real como categoría estable queda siempre cuestionado en el hecho teatral. En los últimos años, Lola Arias ha enfatizado esa idea de la construcción mutua de lo real y lo teatral en su concepto de la *remake* “como forma de revivir el pasado y modificar el futuro” (*Programa AQN*). En el caso concreto de *MVD*, Arias

2 Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

llama *remake* a la recreación que hacen los actores de las vidas de sus padres como si fueran sus dobles de riesgo, pero el concepto se presta a una aplicación mucho más amplia que se puede notar en todos los últimos proyectos de la teatrista argentina. *MVD* y *AQN* son los resultados de dos aproximaciones hacia la *remake* muy distintas: no solo constituyen dos manifestaciones de cómo se teatraliza lo real, sino que también transforman lo real; cada una surge de un procedimiento distinto para rehacer, *remake*, lo que consideráramos real. En última instancia, lo real, en ambos espectáculos, se revela como una categoría muy poco estable y siempre reimaginado y reestructurado y por rehacer.

Lola Arias ejemplifica de manera excepcional lo que Jorge Dubatti denomina “el colectivo escénico implícito (por no llamarlo generación) que ha renovado el teatro nacional”, en el que pueden incluirse también a Federico León, Romina Paula, Mariano Pensotti, Heidi Steinhardt y Claudio Tolcachir, entre otros. Además de teatrista, Arias es poeta y cuentista, actriz de cine y cantautora. Sus textos se han editado en por lo menos siete idiomas y ella misma viaja constantemente con múltiples proyectos por las Américas, Europa y Asia. Su afán por la *remake* se hizo sentir incluso en su primera obra de teatro, *La escuálida familia*, estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2001 bajo la dirección de la autora. Si bien es un texto bastante convencional en términos dramáticos, retoma las imágenes y tabúes del Antiguo Testamento y las tragedias griegas e isabelinas, y los rehace a su manera para crear un mundo postapocalíptico. Sus puestas en escena posteriores –*Estudio sobre la memoria amorosa* (2003), *El sí de las niñas* (2004), *Poses para dormir* (2004) y *Temporariamente agotado* (2005)– apuntan hacia varias constantes que se hallaran en sus últimos proyectos: el trabajar con objetos personales y con actores de distintas edades y formaciones para recrear álbumes teatrales con una inmediatez conmovedora.

Igual que muchos teatristas argentinos del nuevo milenio, Arias cruza las fronteras múltiples de género, medio y geografía, a través de colaboraciones tanto momentáneas como sostenidas. Fundó, junto a Luciana Acuña, Ulises Conti, Alejo Mogueillansky y Leandro Tartaglia, la Compañía Postnuclear, un colectivo interdisciplinario y multimedia de artistas radicados en Buenos Aires cuyo proyecto más conocido es la trilogía que se estrenó en el 2007: *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*³. Ese mismo año entabló otra colaboración, con Stefan Kaegi, artista suizo y uno de los tres integrantes de Rimini Protokoll, el grupo berlinés que se ha destacado dentro del nuevo “modo” de “Reality Theatre” por su Teatro de Expertos sin ningún perfil profesional teatral (Mumford 153)⁴. Con Kaegi crearon dos obras que situaban a policías brasileños y sus parientes en una especie de “museo vivo” (*SOKO São Paulo* y *Chácara paraíso*, 2007); en 2008, trabajaron con chicos de entre siete y trece años de edad que pertenecían a una nueva banda de “nómades globales” (*Airport Kids*). Pero es con *Ciudades paralelas* que la colaboración Arias-Kaegi llegó a armar un proyecto de larga vida y de una proyección mundial. Convocaron a artistas de varios países (Alemania, Argentina, Estados Unidos, Inglaterra, Suiza) a crear individual y colectivamente obras para “casas, bibliotecas públicas, tribunales u otros espacios funcionales que se conviertan en observatorios de situaciones urbanas”. Con esas ocho instalaciones, armaron lo que denominan un “festival portátil” que no trasportaba ni “escenografías ni grupos de actores

3 Esta última se estrenó en 2006 y fue invitada al Festival Steiricher Herbst (Austria) en 2007.

4 Según Meg Mumford, el Reality Theatre, aparecido en los años noventa, cruza diversos géneros; entre ellos, el teatro “autobiográfico, comunitario, documental y ‘verbatim’”. También, como nota Mumford, el término se ha aplicado al teatro vanguardista y etnográfico (153).

sino ideas" ("Ciudades paralelas")⁵. Desde su estreno en 2010 en Berlín, *Ciudades paralelas* se ha llevado a por lo menos diez ciudades, entre ellas Buenos Aires y, recientemente, Kolkata y Delhi.

La contribución artística de Arias al proyecto *Ciudades paralelas* nos brinda un ejemplo concreto de algunas de las estrategias que se desarrollaran más tarde en *MVD* y *AQN*. Para "Hotel/Mucamas", Arias viajaba antes a cada ciudad a entrevistar a las mucamas que trabajaban en el hotel que se había elegido. Las biografías resultantes fueron recreadas en una instalación en la que los espectadores pasaban una hora en recorrer cinco habitaciones –cantidad que limpiara una mucama (o un mucamo, como en el caso berlinés) durante esa misma hora– para "asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, entrevistas de audio, textos, fotos. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie los ve" (*Ciudades paralelas*). Después de recorrer las habitaciones, la visitante se encontraba ante la mucama misma, quien la llevaba a conocer las zonas del hotel pocas veces vistas por los clientes. Como se verá, la entrevista, la biografía y el encuentro con el otro que pasa por la mano de la autora constituyen técnicas centrales del proceso creador de Arias.

Otro elemento creador de importancia que refleja el espíritu colaborador que prevalece en la obra de Arias es el riesgo y/o el azar, dos mecanismos relacionados que nos recuerdan que "lo que sucede realmente sucede, pero a la vez es ficcional" (Arias, en Werth 195). Ambos elementos, al introducirse en el teatro, rompen con la representación tantas veces ensayada para ser repetida en escena durante cada función. En *Striptease* de la *Trilogía*, por ejemplo, actuaron una madre y su bebé, con otro actor que hacía el rol del padre. Los movimientos del bebé –imposibles de controlar o de prever– decidieron los movimientos de los otros dos actores. Ese elemento del riesgo ocupaba un rol tan decisivo en la obra que cuando se repuso, Arias se vio obligada a contratar a otra madre y a otro bebé ya que el que había originado el papel ya era demasiado grande como para que Arias pudiera confiar en lo azaroso de sus movimientos. El azar y el riesgo, tal y como los utiliza Arias en sus últimos proyectos, mantienen al espectador consciente de lo poco controlable que es la representación y por ende la vida, en lo que llama Brenda Werth una concientización "de la fragilidad que define no sólo [sic] la humanidad sino también las narrativas que transmiten la experiencia humana de generación en generación" (195).

La colaboración, la interdisciplinariedad, la (auto) biografía, el riesgo y el azar: todos esos elementos del teatro de Lola Arias giran en torno a su idea de la *remake* y de lo que se puede considerar su objetivo de transitar "en los bordes entre lo real y la ficción" (Arias, Programa "*Mi vida después*"). Sin embargo, tanto los bordes como el tránsito siempre fluctúan, por lo tanto, en *MVD* y *AQN* se ven variantes considerables que apuntan hacia diversas *remakes* y distintas reestructuraciones de lo real a través del encuentro teatral.

Mi vida después y El año en que nació: inicio y proceso creador

Empecemos con la génesis de cada espectáculo, comienzos que dejan registrados dos procesos creadores bien diferentes. *MVD*, estrenado en el Teatro Municipal Sarmiento en Buenos Aires,

5 Se pueden ver en Youtube algunas filmaciones del aporte de Arias, "Hotel", en varias ciudades, entre ellas Buenos Aires y Berlín ("Hotel Ciudades Paralelas Buenos Aires" y "Ciudades Paralelas 2/8 – Hotel (Lola Arias)").



Gentileza FITAM.

Mi vida después. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

múltiples y más de una sorpresa, con “la potencia, la dinámica y el ritmo que tiene el despliegue de recursos escénicos que se van entramando a lo largo de la obra” (2). Aún más impactante para un país cuya historia de violencia estatal se ha representado tantas veces en una acumulación de imágenes sobreiconizadas⁶, *MVD* se acercaba a lo milagroso de hacer que nos reimagináramos esas historias personales, colectivas y nacionales, una Historia que ya creíamos haber conocido.

AQN, si bien a nuestro parecer no es descendiente directo de *MVD*, como plantean algunas críticas, seguramente es un pariente no muy lejano. En 2011, cuando *MVD* se presentó en Chile dentro del festival Santiago a Mil, los organizadores invitaron a Arias a dar un taller de investigación destinado a los chilenos nacidos bajo el pinochetismo, o sea, entre 1973 y 1990. Se presentaron más de cincuenta personas y de sus historias nació el proyecto, según lo cuenta la misma Arias: “No pensaba en hacer una obra, pero aparecieron historias increíbles. Todos querían hablar de sus vidas y las de sus padres durante la dictadura” (en Sosa). Aunque los dos proyectos partieran del mismo concepto general, como propone el programa de mano de *AQN* –“jóvenes nacidos durante la dictadura reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados”–, el montaje experimentaba una génesis al revés de la de *MVD*, donde una colectividad de performers chilenos en potencia convocaron a su directora. Producto del taller, la obra se estrenó en octubre de 2011 y volvió a presentarse al año siguiente dentro del ciclo del festival santiaguino (con otra reposición durante el ciclo del 2013).

6 Como bien observa Paola Hernández, “En un país donde existe una conexión cercana entre los cuerpos desaparecidos y la fotografía como vínculo visual, esta obra explora otras formas de relacionarse con la fotografía y, en especial, con la fotografía familiar” (125).

De los once integrantes de *AQN*, no todos eran actores profesionales sino, en palabras de Arias, “actores de su propia vida” (en Dubatti), que incluían a un futbolista, una bailarina, un músico de rock, una comunicadora audiovisual y un dibujante para la Policía de Investigaciones de Chile, en la que trabajaba su propio padre. La extensión de la dictadura chilena, en contraste a la argentina, hizo que pertenecieran a más de una generación, por lo que el mero número de performers ampliado reforzaba ciertas agrupaciones políticas que sin embargo siempre iban reorganizándose. Igual que *MVD*, la puesta contaba con una multimedia de música en vivo, objetos personales, grabaciones y proyecciones de filmaciones y fotos y otros objetos que eran manipulados y modificados en escena con una estética que hoy en día se conoce como “DIY” (*Do it yourself* o hazlo tú mismo): en ambos espectáculos, los performers mismos subían y bajaban una pantalla para las proyecciones, dibujaban en el piso con tiza, operaban las máquinas, modificaban las fotos y tocaban la música en vivo. Una vez más, con *AQN* presenciábamos historias intergeneracionales de hijos con sus padres y de hijos con sus propios hijos, y una historia nacional vivida a nivel individual y familiar. Las preguntas detonadoras de la autora-directora nos sonaban levemente: “¿Cómo era mi país cuando yo nací? ¿Qué hacían mis padres en esa época? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que ni recuerdo?” (*Programa AQN*). Ambas obras concluían con un futuro real e imaginado seguido por una acción catártica, personal y colectiva que, a la vez, estaba aferrada al presente.

***Mi vida después* y *El año en que nací*: dos remakes diferentes de lo real dentro de lo teatral**

Reiteramos: entre las semejanzas hay diferencias considerables, que dejan al descubierto distintas reestructuraciones de lo real dentro de lo teatral y de lo teatral dentro de lo real. En los guiones de las obras se destacan algunas divergencias estructurales. Resumamos algunas a continuación: *MVD* comienza con una caída de ropa usada y la muy comentada escena en la que Liza Casullo pone las manos en los bolsillos del *jean* que usaba su madre cuando esta tenía la misma edad. Con ese acto de aparente sencillez, se introduce uno de los temas más profundos de la obra: el encuentro del pasado y del presente en el cuerpo del actor. Después del “Prólogo”, el primer capítulo se titula “El día en que nací”. Cada performer se presenta al declarar no solo el año en que nació, sino también ciertos hechos del día en que “nazco yo”, que deviene una especie de noticiero nacional-internacional mezclado con recuerdos familiares. *AQN* empieza con un solo performer, Leo, y un “cuenta atrás” que comienza en 1989 y termina en 1973. A diferencia de *MVD*, donde solo se menciona el año en que hubiera nacido uno de los performers, en *AQN* cada año de la dictadura se enuncia hasta llegar al prólogo y la presentación de los once integrantes, quienes declaman el año de nacimiento y otro hecho relacionado con la historia chilena para así ubicar a los padres dentro de una historia nacional. El énfasis recae aún más sobre esa Historia nacional cuando la obra da otro paso para atrás y nos lleva al 1970, año del “ascenso y caída de Allende” (Arias, *El año 2*).

Así, sucesiva y cronológicamente, *AQN* narra la historia chilena desde 1970 hasta la actualidad a través de las experiencias de sus performers. Los dos textos contienen secciones con títulos compartidos –e.g., “El exilio”, “Última carta”–, pero se intercalan de otras maneras.

Como observa Dubatti, una diferencia estructural notable son los “juegos de orden” de *AQN*, que no solo le dan al espectáculo una actividad concreta para los “actores de su propia vida” y funcionan como un “detonador de discusiones”, según Arias, sino que ponen de relieve lo particular dentro de la historia general. En varios momentos de la obra, los actores se ubican en hilera, de derecha a izquierda del escenario (y del público) según los criterios que da uno de los performers (Ítalo) a los demás y que van cambiando según la orientación política de su padre y de su madre, la clase económica de sus padres y el color de su propia piel. Como lo resume Cecilia Sosa, “El resultado no es reconciliatorio. Por el contrario, exagera diferencias” (“Los niños”). La misma Arias se vio obligada a transcribir las fuertes discusiones ante la falta de acuerdo “sobre lo que pasó o cómo contarlo” (en Sosa). Esas escenas enfatizan la diversidad entre un elenco más numeroso, pero también sirven para desmentir cualquier unívoca Historia nacional al poner el dedo en la llaga de un debate nacional que hasta la fecha “no está cerrado” (Arias en Dubatti). En cambio, *MVD* se centra en una sola generación que ha vivido primero un juicio truncado (por los indultos de Menem) y ahora una revalorización de los derechos humanos a través de una nueva serie de juicios, muchos de ellos por los secuestros de hijos de desaparecidos, o sea, de las víctimas de su propia generación. La experiencia se lleva a escena por unos episodios centrados en cada uno de los performers con el acompañamiento actoral y afectivo, en su mayoría, de los demás. Es una estructura completamente distinta a la de *AQN* en la que las escenas de trabajo coral quedan muchas veces interrumpidas por el disenso.

La diferencia entre ambas obras resalta incluso en episodios que a primera vista se nos hacen paralelos. Tanto la argentina Liza Casullo como la chilena Soledad Gaspar nacieron en exilio en la ciudad de México. Los padres de cada una militaban: los de Liza eran montoneros y los de Soledad del MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria). A ambas las separan apenas dos años de edad (Liza nació en 1981, Soledad en 1979). Pero solo hasta ahí van análogas las vidas que se narran, especialmente con respecto del desexilio. Liza retorna a los tres años a Buenos Aires, donde se reintegra con aparente facilidad, a diferencia de Soledad, que en 1991, con diez años de edad, regresa a un Chile que le es “horrendo, pueblerino, resentido. No me gusta” (Arias, *El año 6-7*). Ocho años después se casa con otro chileno de padres exilados: “Los mapus nos casamos entre nosotros como si fuéramos una tribu en extinción” (6-7). Es una experiencia de exilio que se extiende hasta después de la dictadura. El exilio chileno también se tinte de distintos colores –colores que en *MVD* no se ven: cuando, por ejemplo, Nicole Senerman nos cuenta de otra experiencia de exilio cuando en 1985 sus padres la llevaron a vivir el “American Dream” en el sur estadounidense y quedaba tan distanciada de su propio país natal que al volver a Chile confundía a Pinochet con el Papa.

En cada obra hay también hijas de padres cómplices de su respectiva represión autoritaria, y sus versiones escenificadas han cruzado el marco teatral para terminar modificando lo real-nacional. La argentina Vanina Falco cuenta una anécdota familiar infausta: se crió en una familia de policías, de cuya historia oculta se enteró cuando, con el que siempre creía su hermano menor, descubrieron que su padre se había apropiado de un hijo de desaparecidos. Debido a ese descubrimiento, Vanina se alejó de su familia biológica para alinearse con su hermanastro Juan Cabandié (quien recién ahora fue elegido como diputado nacional). Durante meses, Vanina intentaba declarar en el juicio que Juan había iniciado contra su padre (la ley argentina suele no permitir que los hijos declaren en contra de sus padres), y solo después del estreno logró hacerlo



Gentileza FITAM.

Mi vida después. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

cuando el juzgado calificó como precedente legal su participación actoral en *MVD*. A partir de ese momento, quedó modificado el testimonio teatral de Vanina.

Así como Vanina, Viviana Hernández Polanco, que aparece en *AQN*, también vivió una experiencia transteatral como hija de un padre “carabinero que desapareció de mi vida” (Arias, *El año 2*). En la versión actual de *AQN*, cuenta que después de veintiséis años de mentiras familiares, cuando estrenaron la obra y “yo mostraba la foto de él y decía que lo estaba buscando” (24), se puso en marcha una investigación que terminó cuando supo que su padre cumplía una condena de “10 años y un día de cárcel” (25) por haber asesinado a dos militantes del MAPU. Desde el escenario, Viviana nos cuenta: “mi madre dejó de hablar conmigo por esta obra” (28). A pesar de este alejamiento familiar, *AQN* sigue cumpliendo una función que en cierto sentido transgrede las reglas de la representación teatral, como comenta Arias: “La obra funcionó como soporte, célula o hasta núcleo familiar sustituto” (en Dubatti). Lo teatral y lo real se confluyen: *MVD* participa en un juicio que ya está en marcha; *AQN* se apoya a una resistencia que el gobierno chileno sigue sin reconocer oficialmente. Cada obra se involucra en una reestructuración que se define en relación a un “real” específico, politizado y por ende capaz de modificarse.

Como último ejemplo, retomemos el azar, característica fundamental tanto del proceso creador como de los productos espectaculares de Lola Arias. En *MVD*, como hemos mencionado, la tortuga de Blas Arrese Igor decide el futuro de la nación argentina al dirigirse hacia un “sí” o un “no” que se han dibujado con tiza en el piso. La acción de la tortuga no solo nos “predice” el futuro, sino que nos recuerda el pasado ya que había nacido en el mismo año que el padre de Blas con quien vive en la ciudad de La Plata. Deambula por la escena también el hijo de Mariano



Gentileza FITAM.

Mi vida después. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

Speratti, el pequeño Moreno, que escucha junto con su padre las últimas grabaciones de su abuelo –hechas cuando Mariano tenía la misma edad que Moreno cuando se agregó al elenco. Tanto la tortuga como Moreno nos refuerzan los lazos familiares e intergeneracionales, cada uno es un sujeto vivo capaz de actuar; por consiguiente, pueden interpretarse como el azar o el riesgo vivido. Muy distinta es la última escena de *AQN*, antes del estallido musical, cuando el azar se presenta a través de una moneda chilena de diez pesos que se tira para predecir el futuro chileno y saber si en las elecciones ganará la izquierda o la derecha. La moneda –objeto sin vida propia– remite directamente a la historia nacional: se fabricó en la época dictatorial pero sigue circulando, una cara tiene el número diez y la otra la reconocidísima imagen del ángel con una cadena rota y la fecha del golpe, según nos dice Nicole, “como si el 11 de septiembre fuera el día de nuestra liberación” (28). Si sale el ángel, obviamente ganará la derecha.

A diferencia de la tortuga, quien nos deja en claro su “visión” del futuro, Soledad no tiene oportunidad de decirnos quién ganará antes de que la escena entera estalle en una cacofonía maravillosa de once guitarras. Es un final que complementa perfectamente el aire inconcluso de una obra, presentada por “expertos” no expertos, que se basa en un vaivén estructural y muchas veces conflictivo entre lo individual y lo grupal, y que mantiene presente su propio proceso creador en los rastros de los juegos y las preguntas elaboradas por Arias. El futuro chileno no se puede prever ni siquiera ficcionalizado.

Tanto *MVD* como *AQN* son *remakes* en el sentido más productivo de la palabra: las generaciones e identidades múltiples quedan registradas en los cuerpos y en las voces de los performers; la memoria se revive, se transforma y a veces se vuelve a inventar en lo que se han llamado posmemorias pero también –por lo menos en la penúltima escena de *MVD*, cuando los seis performers

describen el día de su muerte— en la “prememoria” de vidas que todavía no se conocen. Como observa Werth, el cambio hacia el futuro a los performers los “independiza de la noción del pasado como referente dominante de sus vidas” (193). La *remake* también se proyecta hacia el futuro, más allá de si este, como en el caso del tirar de la moneda chilena, es un futuro muy poco previsible.

Conclusión

Lo teatral y lo real pueden rehacerse mutuamente y en varios horizontes de la experiencia humana. Tanto *Mi vida después* como *El año en que nació* han repercutido en la historia nacional: gracias a su participación testimonial en la obra argentina, considerada por la corte como precedente legal, Vanina Falco pudo declarar en contra de su padre. Por su parte, la llamada que Viviana Hernández Polanco realizó desde el escenario desencadenó una serie de hechos que la llevaron a conocer el paradero de su padre encarcelado. Podríamos decir, *grosso modo*, que esas experiencias escénicas han trasmutado lo personal y lo nacional. Los espectáculos en sí se han modificado con el paso del tiempo: las experiencias de Vanina y Viviana ya se han incorporado, igual que la de otra argentina, Carla Crespo, hija de un desaparecido y destinataria de tantas versiones de su muerte, que solo después del estreno pudo confirmar por una prueba de ADN que su padre había sido enterrado en una fosa común. Lo real personal se ha transformado. El pequeño Moreno ahora tiene un hermano, Ismael, y los dos ya tienen más edad que su padre cuando el abuelo fue secuestrado (Sosa). Y no olvidemos que lo real no solo se rehace de maneras distintas, sino también en momentos distintos. Chile y Argentina vivieron y siguen viviendo dos experiencias de dictadura diferentes. Por lo tanto, no es de sorprender que se desarrolle en este momento en Chile un campo de investigación sobre estudios de la memoria al que AQN aporta en todos los aspectos aquí mencionados. En *MVD* se imagina un futuro que va más allá de las próximas elecciones y los performers se permiten pensar en sus propias muertes y, así, rehacer lo real desde su propia imaginación, individual pero también colectiva. Tal es el valor que ejerce la relación entre lo teatral y lo real en ambos espectáculos, que Arias ha rechazado varias ofertas para reproducirlo en países como Brasil, Grecia, México y Perú: “Decidí hacerlo en Chile porque tengo una relación muy fuerte con el país” (en Sosa). Y si tanto *MVD* como AQN han bajado de sus respectivos escenarios nacionales, siguen girando por el mundo y así se abren a otra relación de lo teatral ante lo real que va más allá de lo nacional.

Nos hemos propuesto aquí entender AQN y *MVD* como dos *remakes* que, paradójicamente —como señala Pamela Brownell—, transitan “los lindes de la realidad con una carga intensificada de artificio” (“El teatro antes” 2). Sin embargo, son dos *remakes* que en sus diferencias ya señaladas nos recuerdan a otra artista argentina y su proyecto “documental” que dio vida a *MVD*. Es a Vivi Tellas, como lo reconoce Arias (Dubatti), que se debe una serie de proyectos que han modificado el panorama argentino e internacional del teatro “documental”⁷. En 2003, en

7 El ciclo Biodramas tiene varios antecedentes; entre ellos, el Proyecto Museos, que dirigió Tellas entre 1995 y 2001 para el Centro de Experimentación Teatral de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Aquí, se invitaba a un director a inspirarse en un museo, con el más conocido resultado quizás “Museo Miguel Angel Boezzio”, que hizo Federico León en 1998 en el Museo Aeronáutico con el excombatiente de Malvinas, Miguel Angel Boezzio. Como señala Brownell, todos los proyectos recientes de Tellas se pueden agrupar bajo el concepto de “biodrama” —en minúscula, como lo utiliza la misma

su propio trabajo artístico (y no solo como curadora), Tellas comenzó una nueva serie de espectáculos bajo el nombre de Archivos, “en [l]os que lleva a intérpretes no profesionales a escena para construir junto a ellos una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos” (Brownell, “Proyecto Archivos” 1). Si bien tanto los biodramas como los archivos constituyen, en palabras de su ideadora, “archivos vivos”, estos se construyen de maneras diferentes. Los espectáculos del ciclo Biodrama solían contar con actores profesionales mientras los Archivos de Tellas ponen en escena “personas reales, quienes cuentan sus vidas a través de testimonios, cartas, fotos y una variedad de otros materiales” en “una amalgama de autobiografías, biografías y lo documental” (Hernández 116). *MVD*, que cuenta con actores con cierta trayectoria profesional, con cierto equilibrio dramático-estructural, y con cierto enfoque en la experiencia vivida y por vivir, es realmente un biodrama tal y como lo concebía Tellas para el Teatro Sarmiento.

AQN, por el contrario, se acerca más a uno de los archivos que realiza escénicamente la autora-directora con los mismos intérpretes⁸. *AQN* no es puro archivo a lo Tellas –no surge precisamente de un mundo que Arias haya experimentado. No obstante, con sus actores no-actores y sus fuertes desacuerdos en escena, hace que el espectador esté siempre consciente de presenciar una obra “en permanente proceso de construcción, colectivo, con la mirada puesta en el pasado como en el presente y, ante todo, vivo” (Brownell, “Proyecto Archivos”). Tellas llama “Umbral Mínimo de Ficción” la zona en la que la realidad empieza a hacer teatro (Pauls 248); ¿no será el mismo umbral que Arias debió cruzar en su primer taller chileno? Dos *remakes* distintas que nos llevan a dos reestructuraciones de lo real dentro de lo teatral que se parecen solo en la materia prima de una realidad generalizada. Y hemos aquí una última *remake*, ahora espectacular: llegué a repensar mi propia experiencia de crítica y reevaluar los dos proyectos a la luz de la *remake*. Aunque sigo con la opinión de que entre los dos espectáculos *MVD* cobra más vuelo teatral, veo ahora en *AQN* un proyecto más complejo y menos categorizable dentro del género convencional del teatro documental. Ambos proyectos nos incentivan de manera insólita, si bien distinta, a reimaginarnos junto con los performers y Arias qué es lo real y cómo podemos modificarlo.

Recientemente se estrenó otra *remake* de Arias, *Melancolía y manifestaciones*, que pareciera sintetizar elementos de las dos obras anteriores al rehacer teatralmente la mismísima vida familiar de la autora-directora. En la obra, Arias-performer da testimonio por medio de un diario de la enfermedad de su madre que surgió después del nacimiento de su hija en 1976. Si bien la reconocida actriz argentina Elvira Onetto “dobla a la madre real” (*Melancolía*), Arias se interpreta a sí misma; además, las dos performers van acompañadas de un músico, cuatro actores de unos 75 años de edad, filmaciones, reportajes y los escritos de su madre. Las *remakes* de Lola Arias nos hacen mirar “hacia el pasado” para recordar “un mundo que ya no existe” (“Los posnucleares” 227), pero sin poco o nada de nostalgia. Al contrario, nos liberan para que nos reimaginemos aquí y ahora, no solo en un pasado bajo continua reconstrucción, sino en un futuro que siempre está por construirse, en el cruce entre lo real y lo teatral que nos construye y que construimos individual y colectivamente dentro y fuera del teatro.

Tellas “para referirse a todo su trabajo, tanto a los Archivos como a los *workshops*, las conferencias y las performances que realiza” (2-3). Selecciones de tres “archivos” de Tellas están incluidas (en traducción inglesa) en la recopilación a cargo de Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*.

8 Nuestra comparación se basa en tres “archivos” de Tellas: *Rabbi, rabino* (Nueva York, 2011), *Mujeres Guía* (Buenos Aires, 2011) y *La bruja y su hija* (Buenos Aires, 2013).

Obras citadas

- Arias, Lola. *El año en que nació*. Texto inédito, facilitado por el autor.
- . *Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil "El año en que nació"*. Santiago, 2013. Impreso.
- . "Los posnucleares". *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé, 2011. 221-227. Impreso.
- . *Programa Buenos Aires "Mi vida después (My Life After)"*. Buenos Aires, 2009. Impreso.
- . *Mi vida después*. Texto inédito, facilitado por el autor.
- Brownell, Pamela. "Project Archivos: Documentary Theatre According to Vivi Tellas". *Hemispheric Institute E-misférica* 9.1-9.2 (2012). Recurso electrónico. 11 Ago. 2013.
- . "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Telón de fondo* 10 (2009). Recurso electrónico. 11 Ago. 2013.
- "Ciudades paralelas". Web. 13 Ago. 2013.
- "Ciudades Paralelas: Teatro portátil en Buenos Aires". *Youtube*. Web. 15 Ago. 2013.
- "Ciudades Paralelas (2/8) – Hotel (Lola Arias)". *Youtube*. Web. 15 Ago. 2013.
- Dubatti, Jorge. "Acerca de artistas 'anfíbios' y nuevo teatro documental". *Tiempo argentino*. 2012. Web. 11 Ago 2013.
- Elam, Harry J. "Editorial Comment: Re-Thinking the Real" *Theatre Journal* 54.4 (2002): VII-IX. Impreso.
- Gutiérrez, Melissa. "El año en que nació: la obra que investiga la vida de los padres durante la dictadura". *The Clinic Online*. 2013. Web. 15 Ago. 2013.
- Hernández, Paola. "Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias". *Latin American Theatre Review* 45.1 (2011): 115-128. Impreso.
- "Hotel Ciudades Paralelas Buenos Aires". *Youtube*. Web. 13 Ago. 2013.
- "Lola Arias". Web. 12 Ago. 2013.
- Martin, Carol. "Introduction: Dramaturgy of the Real". *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: Palgrave Macmillan, 2010. 1-14. Impreso.
- "Melancolía y manifestaciones". *El cultural San Martín*. Web. 14 Ago. 2013.
- Mumford, Meg. "Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity." *Contemporary Theatre Review* 23.2 (2013): 153-165. Recurso electrónico. 10 Ago. 2013.
- Pauls, Alan. "Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas". *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Comp. Carol Martin. London: Palgrave Macmillan, 2010. 246-252. Impreso.
- Sosa, Cecilia. "Los niños que fuimos". *Página12*. 2012. Web. 10 Ago. 2013.
- Trombetta, Jimena C. "Entrevista a Lola Arias: *Mi vida después*". *Imaginación Atrapada*. 2010. Web. 13 Ago. 2013.
- Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2013
Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2013