

Edición de
Dra. Mirian Pino
Dra. Irene Audisio
Mgtr. Ma. Trinidad Cornavaca



Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur

1970-2022

Mirian Pino
Irene Audisio
Ma. Trinidad Cornavaca
Editoras

Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022
Pilar Calveiro ... [et al.] ; Editado por Mirian Pino ; Irene Audisio ; Ma. Trinidad
Cornavaca. - 1a ed - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de

Filosofía y Humanidades, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1807-2

1. Derechos Humanos. 2. Memoria. 3. Lenguaje. I. Calveiro, Pilar II. Pino, Mirian,
ed. III. Audisio, Irene, ed. IV. Cornavaca, Ma. Trinidad, ed.
CDD 323.0982



Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interiores: Luis Sánchez Zárate

Correctora de estilo: Raquel Robles

Imágenes: Las ilustraciones contenidas en el presente volumen son creaciones de Laura Sosa y fueron cedidas por la artista para este libro.

2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Estética posdramática en el biodrama de Lola Arias



Por Surendra Singh Negi⁵

Introducción

Después del estreno de *Melancolía y manifestaciones* (2012), un biodrama⁶ ficcioreal⁷ posdramático⁸ de Lola Arias, le preguntaron a su madre Amelia Barona, en cuya vida se basaba el proyecto, si se sentía bien representada en la performance de su hija, a lo que ella respondió: “La mujer que ves en el escenario no soy yo, es la madre de mi hija”. (Arias, 2016, p. 17) El estudio que sigue en el presente capítulo se basa en este conmovedor biodrama de Arias en el marco del teatro posdramático (Lehmann, 2006) para problematizar el concepto de ficciorealismo: una mezcla dialéctica de ficción y no-ficción, la noción controvertida de autoría, la dramaturgia colectiva del actor-dramaturgo-director, la cuestión de autoreferencialidad, la evolución de los performers y de los espectadores, y la técnica del *playback*,⁹ etc., para establecer que *Melancolía y manifestaciones* re-

5 The English and Foreign Languages University, India. surendrasinghnegi@efluniversity.ac.in

6 Biodrama en el presente capítulo es una palabra clave que se refiere al teatro posdramático que lleva elementos del teatro biográfico, autoficcional o documental. El término fue conceptualizado por la dramaturga y directora argentina Viviana Tellas en 2002 cuando realizó una serie de performances sobre historias de la vida real de personas comunes de Argentina y produjo seis performances posdramáticas.

7 El término hace referencia a una obra artística, literaria o escénica como el biodrama de Lola Arias que mezcla elementos de ficción y no-ficción.

8 Para un estudio detallado sobre el teatro posdramático, consultar *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, publicado por primera vez en alemán en 2006 y luego en otros idiomas europeos como inglés, francés y español. Lehmann conceptualiza el nuevo teatro experimental que surge a finales del siglo XX, sus elementos y tendencias centrándose más en la actuación, los intérpretes y los espectadores y el posible diálogo entre estos dos. Tanto el texto dramático convencional como el dramaturgo tradicional pierden ahora su encanto y relevancia en este nuevo contexto.

9 Lola Arias emplea el *playback* como una técnica posdramática donde Elvira Onetto hace fonomímica en el escenario y los espectadores escuchan la voz grabada de Amelia Barona.

sulta como un laboratorio performativo posdramático. Se argumenta que no se trata de una obra basada en un texto dramático, sino más bien de una performance ficcioreal posdramática en la que los espectadores experimentan una mezcla única de ficción y no-ficción y en la que, a diferencia de un texto dramático convencional, los performers interpretan, narran, cantan, tocan música, bailan, manejan aparatos audiovisuales, operan cámaras para filmar y transmitir en vivo. Además, se plantea que, para narrar el trauma sufrido por su madre, quien representa el sufrimiento colectivo de toda una generación de manera indirecta durante la dictadura argentina, Arias utiliza varias herramientas y técnicas posdramáticas en *Melancolía* y manifestaciones como el *playback*, aparatos audiovisuales, cámaras, proyectores, música en directo, etc., para transformar a la audiencia posiblemente pasiva en espectadores activos, involucrados, participativos y comprometidos con la performance.

El fons et origo de mi argumento aquí es la confesión que hace Arias en la parte introductoria de su trilogía biodramática *Mi vida después* y otros textos (2016). De ahí que resulte trascendental conceptualizar y elaborar el fenómeno del ficciorealismo. Cuando Barona dice que “la que está ahí en la obra, no soy yo; esa es la madre de mi hija”, la oración puede parecer un poco absurda porque si X es la madre de Y, entonces Y debe ser la hija de X. Sin embargo, en *Melancolía* y manifestaciones, esto debe ser considerado como una referencia a la representación posdramática de la madre biológica de Arias. Como performance, por veraz o realista que parezca, la reconstrucción artística no puede satisfacer o convencer a Barona más allá de cierto punto, ya que nadie puede afirmar conocer su vida mejor que ella misma. Por otra parte, Arias tiene una peculiar expectativa de Elvira Onetto, la performer que interpreta el personaje de la madre en la performance:

La idea original era que mi madre estuviera en escena, pero ella dijo que no, y creo que esa decisión lo complicó todo. Decidí entonces usar a una actriz que hiciera su papel. Pero no quería que la actriz actuara, que compusiera un personaje; quería que estuviera en escena “en lugar de”, como una doble. Y mientras buscaba cómo representar a mi madre, apareció el recurso del *playback*. Usar la voz de mi madre tomada de entrevistas y que la actriz, Elvira Onetto, le pusiera el cuerpo a esa voz. El procedimiento tenía algo fantasmagórico: Elvira

abría la boca y salía la voz de mi madre. La actriz se había convertido en una médium que convocaba a mi madre para hacerla presente en el teatro. (Arias, 2016, p. 16)

Es una situación peculiar en la que la directora le pide a Onetto que no actúe en el escenario, sino que esté allí en lugar de su madre como su doble. Al utilizar la técnica del playback en la performance, donde Onetto está en el escenario explorando el lenguaje corporal para dar cuerpo a la voz de Barona, Arias produce una interesante dramaturgia ficciorreal ya que la voz grabada de la madre biológica es no-ficción, pero el personaje interpretado por Onetto en el escenario es ficción. Desde el punto de vista de los espectadores, que no son conscientes de este fenómeno, se puede argumentar que, al principio, esta técnica produce una sensación de inmensa confusión en su mente, ya que pueden entender lo que sucede en el escenario en términos técnicos donde Onetto actúa en el escenario sin micrófono, pero su voz no suena cruda u original sino electrónicamente producida. Los espectadores pueden sentirse un poco desconcertados por no poder entender lo que pasa en la performance ya que solo Arias usa el micrófono y los demás no. El público puede ver lo que sucede y escuchar lo que se narra; pero en tiempo real es muy probable que no logren comprender la performance en términos absolutos. La incapacidad del público para lograr una comprensión absoluta en tiempo real convierte a Melancolía y manifestaciones en una performance posdramática. De ahí que Onetto, interpretando en escena la vida de Barona, pueda ser considerada la madre de Arias desde el punto de vista de la interpretación en cierta medida por parte del público. Su actuación, sin embargo, puede no parecer del todo satisfactoria o convincente a Barona, cuya vida está siendo reconstruida en el escenario.

Escenografía posdramática

Arias elabora una escenografía posdramática interesante que utiliza diferentes espacios del escenario con determinados objetivos. Lo más destacado de este diseño es el cuadrado central del escenario donde se desarrolla gran parte de la performance. Las persianas verticales que cubren el cuadrado central se utilizan como pantalla

para proyectar la "no-ficción" a través de las fotos y los videos de la vida de Barona, así como para proyectar en vivo la "ficción" a través de las acciones de los performers que suceden detrás de las persianas. La cámara con un trípode a la izquierda del cuadrado central juega un papel importante en la performance; hay un uso extensivo de utilería; y el micrófono con soporte también juega un papel crucial. El cuadrado central del escenario es el espacio más importante desde el punto de vista performativo ya que es aquí donde se desarrolla la mayor parte de la performance, ya sea acción en vivo de los performers o acción televisada en pantalla de Barona o los demás performers. Este diseño del escenario posdramático crea una imagen en la mente de los espectadores en la que se sienten psicológicamente obligados a tener los espacios bien definidos. Y luego, la directora juega con la imaginación de la audiencia borrando la marcada distinción entre los espacios y superponiendo las acciones que suceden en paralelo en diferentes espacios del escenario. De esta manera, Arias logra que los espectadores permanezcan muy atentos y comprometidos durante toda la performance, ya que la comprensión absoluta de la performance no es posible con una actitud pasiva.

Autoría: una cuestión compleja

La cuestión de autoría surge en el teatro posdramático a raíz de la "muerte" del dramaturgo convencional que, durante siglos, fue considerado el autor de los textos dramáticos que las compañías teatrales escenificaban tras un largo proceso de ensayos en el que participaban el director, los actores y los demás individuos involucrados en el proyecto. A veces incluso el dramaturgo podía participar si estaba vivo y disponible. Con la llegada del teatro posdramático, la función del dramaturgo convencional se ve muy impactada ya que en este nuevo teatro experimental no es necesario que alguien se dedique exclusivamente a escribir un texto dramático para ser llevado al escenario por los actores bajo la dirección del director. En el nuevo contexto donde no hay un texto preparado por el dramaturgo de antemano, surgen dos posibilidades. En el primer caso hay una compañía de teatro que decide trabajar sobre una producción; y en el segundo, puede haber un director que presente una historia

investigada/elaborada junto con los performers en una serie de talleres. Desde este punto de vista, Melancolía y manifestaciones es una producción donde Arias mantiene en sus manos el control como directora del proyecto, incluidos los derechos de autor del texto dramático.

En el teatro posdramático, la noción de autoría, dramaturgia y dirección de la performance puede resultar bastante compleja. De hecho, ya no se habla de montar una obra de teatro; la discusión ahora más bien gira en torno a la idea de hacer una performance. De ahí que no se hable de la puesta en escena de una obra porque eso requiere la existencia de un texto dramático escrito y disponible para la dramatización en el escenario. Como no hay autor en el sentido convencional, no puede haber texto dramático sobre el que pueda trabajar el director. En este nuevo contexto, el director se ve obligado a trabajar una idea cruda en colaboración con los performers u otras personas involucradas en el proceso como el dramaturgo, el escenógrafo, los músicos, los artistas de luces y sonido, etc. Como resultado, este proyecto posdramático acaba adquiriendo un carácter colaborativo donde reclamar la exclusividad sobre el texto dramático final que sale tras una serie de talleres y performances resulta bastante complicado. Lehmann (2006) también hace una distinción entre la dramaturgia y el teatro porque según el teatro posdramático, el texto ya no precede la puesta en escena y por lo tanto no puede condicionarla. Este salto del teatro convencional basado en el texto dramático al teatro posdramático es radical en el sentido de que ahora la cronología ha transformado absolutamente porque es la performance que precede al texto publicado mientras que en el teatro convencional el texto dramático precedía a la puesta en escena. Alfredo Rosenbaum argumenta algo parecido cuando comenta la evolución del teatro argentino de la posdictadura:

Pero desde el punto de vista del texto dramático, más importante aún es observar cómo en vastos sectores de la producción y la crítica el triángulo autor-director-actor persiste como concepción dominante: al debilitarse la función del texto dramático como una construcción previa y necesaria para la realización de un espectáculo, cuya dramaturgia el director debe interpretar para reinscribir en la escena con un conjunto de actores, la función asignada al autor del texto dramático se desplaza a otras instancias del triángulo, y surgen los

conceptos de dramaturgia de director, dramaturgia de actor, o dramaturgia de grupos. (Rosenbaum, 2007. p. 1)

Una de las rupturas radicales que se produce en *Melancolía y manifestaciones* es que este biodrama no se basa en un texto dramático, por lo que no se plantea en absoluto la cuestión de la autoría del dramaturgo, escritor o guionista. En cambio, lo que se presencia aquí es la idea de la dramaturgia del director que se desarrolla en colaboración con los performers y una dramaturga profesional que participaron en la creación y realización de la performance. Este quiebre es uno de los factores fundamentales del teatro posdramático que, a su vez, supone un cambio radical porque la dinámica autor-director-actor que antes funcionaba en el teatro convencional de texto pasa a ser la dinámica director-performers donde muy a menudo el director se considera como el autor del texto publicado hacia el final del proyecto. De esta forma, la noción de autoría queda transformada porque ahora el texto pertenece al director, a los performers o a la compañía de teatro como un ente colectivo. Por ejemplo, en el caso de *Melancolía y manifestaciones*, Arias disfruta de los derechos de autoría en exclusiva, aunque parte del texto publicado en el libro es la aportación directa de Barona en forma de testimonios presentados a través de monólogos sobre diversos aspectos de su vida. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la idea de puesta de escena de una obra de teatro no puede utilizarse para performances como *Melancolía y manifestaciones* porque esto implica que hay un texto dramático que el director traduce en una obra de teatro. En una entrevista con Philip Bither, Arias argumenta:

A veces la gente piensa que, en una pieza documental, el escritor no tiene nada que hacer, o piensa que solo se basa en la edición, pero yo transformo completamente las imágenes y las frases para poder contarlos de manera nitida y fuerte. Por lo general, hago muchas entrevistas, escribo y luego se lo devuelvo. Prueban el texto, luego lo hablamos, y después, a veces, tenemos grandes discusiones sobre una frase o incluso una palabra que puede desencadenar algo que no conoces. Y es un trabajo constante de escritura, ellos probando el texto, yo escribiendo, haciéndolo de nuevo, y así sucesivamente. Así colaboramos porque ellos tienen su propia opinión y tienen que decir un texto que sientan que los representa. No pueden estar en el escenario simplemente diciendo el texto porque es su propia experiencia.

Pero, por otro lado, saben que cada línea que dicen, fue escrita por mí. Entonces, esto es algo muy complicado.¹⁰

Bajo el título “Créditos de las obras” de la trilogía biodramática (Arias, 2016, p. 195), Arias oficializa que el texto y la dirección de *Mi vida después* y *El año en que nací* se realizaron en colaboración con los performers quienes participaron en ambas performances respectivamente. En el caso de *Melancolía* y *manifestaciones*, en cambio, no reconoce la contribución de su propia madre, aunque la performance está repleta de sus aportes en forma de playback y videos. Es evidente que Barona no participa en la función de manera presencial debido a su condición psicológica. Sin embargo, está claro que la performance nunca hubiera sido posible sin su contribución en la que se basa la performance. Por lo tanto, por parte de Arias, reconocer los aportes de Barona para concebir y ejecutar *Melancolía* y *manifestaciones* hubiera sido más correcto. Al fin y al cabo, muchos de los diálogos que los espectadores escuchan en la performance son palabras enunciadas por Barona a través del playback. Además, en algunas ocasiones, Arias reconstruye lo dicho por su madre hace varios años sobre distintos temas relevantes para la performance. La decisión de Arias de reconocer la colaboración de los performers en *Mi vida después* y *El año en que nací* y no reconocer el aporte de su propia madre en *Melancolía* y *manifestaciones* nos hace reflexionar sobre sus formulaciones (de Arias) acerca de la cuestión de autoría.

Autorreferencialidad

Uno de los elementos fundamentales del teatro posdramático es la autorreferencialidad que se refleja en el biodrama de Arias. Gracias a esta importante característica, los performers del teatro posdramático en general y de *Melancolía* y *manifestaciones* de Arias en particular, pueden participar y contribuir a la dramaturgia de la performance final presentada en el escenario. Por ejemplo, *Mi vida después* y *El año en que nací* se basan en la reconstrucción de la vida de los padres de los performers; con lo cual, la decisión de qué, cómo y por qué contar está en las manos de los performers. Como directora,

¹⁰ <https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>

por obvias razones, es responsabilidad de Arias recopilar todo tipo de material (fotos, videos, ropa, cartas, documentos de identidad, anécdotas, etc.) que los performers traen a los talleres y darle forma concluyente para producir la performance final. Sin embargo, ambos biodramas se basan en la dramaturgia corporal de los actores. El caso de *Melancolía* y *manifestaciones* es un poco diferente por obvias razones; sobre todo, por la ausencia física de Amelia Barona. Sin embargo, el mayor impacto que el espectador siente es producido por la técnica de *playback* que, de cierto modo, hace sentir al espectador la presencia emocional o espiritual de Barona en la performance. Por otro lado, Arias ejemplifica la autorreferencialidad a lo largo de la performance, desde el principio hasta el final. La noción de autorreferencialidad también nos ayuda a distinguir entre el teatro posdramático auto/biográfico y el teatro convencional, ya que en el primero los performers comparten episodios de su vida personal o de su familia con el público y, en consecuencia, no hay necesidad de "actuar" sino reconstruir la vida familiar en el escenario. En la trilogía biodramática, Arias reconstruye la historia del período dictatorial (los años setenta y ochenta del siglo pasado) del Cono Sur de América Latina con un enfoque experimental utilizando ciertos recursos como cartas, zapatos, ropa, casetes, fotografías, etc., en posesión de los hijos para reconstruir la historia de los padres de los performers que participan en este biodrama. Arias lo llama *remake*, ya que las historias contadas en el escenario pertenecen a los padres, pero son reconstruidas por los hijos con su propia imaginación e interpretación. Frente a la trama del teatro convencional, Arias, bajo la influencia del teatro posdramático, ha fundado el concepto de *remake* como una combinación de lo que los performers recuerdan (y también lo que no recuerdan o no pueden recordar) y lo que los objetos de memoria pueden servir de evidencia/prueba de lo sucedido en la historia reciente. La cuestión de atribuir el texto dramático o la dramaturgia a un autor/escritor/dramaturgo es compleja en el teatro posdramático porque muchas veces se trata de la dramaturgia del director, dramaturgo y actor a la vez. *Melancolías* y *manifestaciones* es un buen ejemplo en el que Arias disfruta de una posición de autoridad siendo simultáneamente performer, dramaturga y directora del espectáculo.

Conclusiones

Melancolía y manifestaciones ejemplifica un laboratorio performativo que el teatro posdramático contemporáneo ha construido en el Cono Sur de América Latina gracias a una serie de ideas, herramientas y técnicas innovadoras empleadas en ello. El uso de estos conceptos le da una identidad conceptual distinguida a la performance de Arias que resulta muy diferente al teatro convencional. Por ejemplo, los espectadores experimentan elementos de ficciónrealismo a lo largo de la performance donde, después de un poco de dificultad, logran comprender la técnica, su relevancia y resultados. Se espera que los espectadores participen de manera crítica y constante en tiempo real durante toda la performance. En cuanto a la controvertida noción de autoría, Lola Arias, decide no compartir los créditos del texto dramático de Melancolía y manifestaciones con Amelia Barona por su fuerte convencimiento de que la cuestión de autoría es algo mucho más importante y profundo que simplemente ofrecer testimonios o documentos para presentar el biodrama. Sin embargo, en un contexto donde a Arias no le importa reconocer los aportes de los performers en cuanto al texto y la dirección de *Mi vida después* y *El año en que nací*, su posición frente al aporte de Amelia Barona en la realización de Melancolía y manifestaciones puede someterse a un debate sin fin. La cuestión de autorreferencialidad ha sido fundamental en la reconstrucción de la vida de Barona en la performance. La extravagante escenografía basada en luces variadas, abundante utilería, dispositivos audiovisuales, persianas verticales, micrófono, etc. hacen de Melancolía y manifestaciones un ejemplo típico de teatro posdramático.

Referencias bibliográficas

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Bither, P. (25 de enero de 2019). "We Are All Writing the Novels of Our Lives: Lola Arias on War, Memory, and Documentary Theater". *Fourth Wall*. En línea en: <https://walkerart.org/magazine/lola-arias-minefield-documentary-theater>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic theatre*. New York: Routledge.
- Rosenbaum, A. (2007). "El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires". *Revista digital (publicación semestral) Departamento de Artes Dramáticas, IUNA*. French 3614 / 1425. Buenos Aires Argentina. ISSN 1851 – 0361 En línea en: www.terriorteatral.org.ar