

Medios, dispositivos y tecnología en *Mi vida después*, de Lola Arias.

Maximiliano Ignacio de la Puente¹

Introducción:

En el marco de mi investigación para el doctorado en Ciencias Sociales, que aborda el análisis de las obras teatrales argentinas contemporáneas que se refieren al pasado dictatorial, reflexionaré sobre los usos de los medios, los dispositivos y la tecnología, a través el análisis de la obra teatral *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. Considero que la reflexión sobre los modos en que se utilizan las nuevas tecnologías en las obras teatrales actuales es un aspecto aún pobremente examinado. Con ese fin, intentaré emprender a partir de este trabajo, el trazado de esta posible línea de investigación. El presente trabajo constituye además un recorrido preliminar de mi aporte al grupo de investigación: “Las artes escénicas, los medios y los dispositivos”, dirigido por la Magíster Mónica Berman, que se inserta en el marco del Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Buenos Aires.

La tecnología en *Mi vida después*:

En el teatro que se produce en el circuito *off* de la Ciudad de Buenos Aires, los dispositivos tecnológicos “han pasado de ser objeto habitual de tematización a procedimiento de construcción de las propuestas escénicas”. (Berman, 2012). En relación a la situación de comunicación cara a cara que ha caracterizado tradicionalmente a las artes escénicas, cabe preguntarse si este estatuto está siendo sensiblemente modificado en los últimos tiempos por el creciente uso de la tecnología, o si se irán generando paulatinamente estéticas en las que predominen la hibridez y la mixtura. Como sostiene Berman, “Los cruces se han iniciado y es difícil prever cuáles serán sus límites” (Berman, 2012).

En las puestas contemporáneas, no existe una relación jerárquica entre las mediaciones tecnológicas y la presencia viva del cuerpo en la escena, sino que hay más bien interpenetración, préstamos e intercambios entre ambos. Los cuerpos se convierten en imágenes virtuales/reales proyectadas en pantallas, en tanto podemos percibir simultáneamente y en interacción lúdica, en la obra que analizaremos aquí, *Mi vida después* (2009), tanto su reproducción videográfica como su corporalidad tangible y concreta. Tanto en esta obra, como así también en muchas producciones no sólo teatrales sino también pertenecientes al campo de la danza contemporánea, se han incorporado procedimientos que implican distintos modos de utilización de lo tecnológico que se tornan constitutivos del acontecer escénico, sin los cuales la obra no podría producirse o se vería modificada sensiblemente.

Cabe señalar que *Mi vida después* es una mirada hacia el pasado real de seis actores/performers que nacieron entre 1972 y 1983. A través de los objetos personales de sus padres, (un militante del PRT-ERP, Partido Revolucionario de los Trabajadores-

¹ Facultad de Ciencias Sociales/Universidad de Buenos Aires

Ejército Revolucionario del Pueblo, un empleado de banco, dos intelectuales, un sacerdote, un militante de la Juventud Peronista y un policía de inteligencia), los performers narran diversos aspectos de sus vidas desde la infancia hasta la actualidad, valiéndose para ello de fotografías, videos, grabaciones, ropas y cartas familiares. Puede pensarse a esta obra como un ejemplo paradigmático de aquellas piezas que abordan el pasado reciente de nuestro país desde la perspectiva de la generación de “los hijos” de los militantes de los años setenta, quienes comienzan a utilizar en gran medida los recursos propios del teatro documental, aquel que establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase “lo real” o que está basado en “hechos reales”, una tendencia que ha surgido en el último lustro en el ámbito del teatro contemporáneo europeo. La obra de Lola Arias se inscribe también dentro de las coordenadas de lo que Hans Thies Lehmann (2002), ha denominado como “Teatro Posdramático”, el cual “abandona la noción de texto dramático como garante de unidad, transformando al hecho teatral en un sistema de tensiones basadas en el contraste, la oposición o la complementariedad de elementos fragmentarios. (...) La acentuación de la dimensión performativa implica la preponderancia de la presencia sobre la representación, del proceso sobre el resultado, de la manifestación sobre la significación, por lo que se privilegia el juego con la densidad de signos, la tendencia a la puesta en música, a la generación de una dramaturgia visual, a la preponderancia de la corporalidad y a la irrupción de lo real” (Lehmann en Mauro, 2007). En lo que se refiere a lo que aquí nos compete, esta identificación de *Mi vida después* con las características señaladas por Lehmann es visible en que en el espacio escénico todos los dispositivos técnicos, (cámaras, proyectores, micrófonos e instrumentos musicales) se encuentran a la vista del espectador, así como también es perceptible la manipulación que los actores hacen de éstos en tiempo real.

En relación a la introducción de dispositivos tecnológicos en la obra, empezaremos analizando el uso del micrófono, pues éste adquiere funciones diversas. Por un lado, el micrófono funciona en la obra como un dispositivo de ampliación de las voces de los actores. En repetidas ocasiones, se colocan ante el pie de micrófono y narran recuerdos íntimos de su infancia, como cuando por ejemplo, Carla Crespo lee la carta que su padre, un sargento del ERP, le envió a su madre antes de que ella naciera. Allí, “el lugar “tecnológico” vinculado a la palabra, aparece diluido, naturalizado, casi olvidado como tal. Y la palabra, sin embargo, está mediatizada” (Berman, 2011). En otros momentos, el micrófono funciona como factor de intensificación de algunos instrumentos musicales que se ejecutan en vivo, como una guitarra eléctrica y una batería, lo cual cumple la función de constituir una suerte de banda sonora en tiempo real, que tiene lugar mientras suceden simultáneamente otras acciones escénicas. Es decir que la música, siempre interpretada en vivo, opera aquí para subrayar el acontecer escénico que está teniendo lugar en ese momento. En estos casos, diseminados en distintos momentos de la pieza, este dispositivo tecnológico termina siendo constitutivo de la obra, y no un procedimiento meramente accesorio, que se tornaría innecesario. Pero para que eso efectivamente suceda, el dispositivo tecnológico se ha previamente naturalizado e incorporado en la estructura de la obra, subsumiéndose e invisibilizándose en ella, pese a estar paradójicamente todo el tiempo expuesto.

La obra de Lola Arias incorpora en forma sucesiva diversos dispositivos mediáticos, al punto tal que propone una interacción y modificación constante entre los cuerpos de los actores y las imágenes de sus padres proyectadas en pantalla. Esto sucede en repetidas oportunidades, cuando vemos fotos familiares de los actores, quienes analizan y explican detalladamente las situaciones y los contextos en las que fueron tomadas,

además de identificar a las personas retratadas. Mientras esto sucede, las fotos son intervenidas en tiempo real por el resto de los actores a través de marcadores y tijeras, con el fin de remarcar los sentidos explicitados por el actor que se encuentra en ese momento narrando su historia personal. En otros momentos, las fotos y otros objetos personales de los actores, muchos de ellos pertenecientes a sus padres, se ven ampliados o disminuidos en pantalla, e incluso se juega a establecer semejanzas, superposiciones y especularidades entre los cuerpos de los actores y las imágenes de sus padres. Esto sucede por ejemplo con Mariano Speratti, quien se ubica a una distancia muy próxima de la pantalla entre medio de dos fotos de su padre. En ese instante, a los ojos del espectador, las proporciones de las fotos asumen el mismo tamaño que su figura. La comparación y la asimilación entre padre e hijo resultan entonces inevitables. En otros casos, los actores juegan a “convertirse” por un momento en sus propios padres, asumiendo sus ropas y sus roles sociales. Esto ocurre con Liza Casullo, quien ocupa virtualmente el lugar de su madre en una foto, pues su cuerpo se superpone a la imagen. El juego especular entre la materialidad del cuerpo del hijo y la virtualidad de la imagen de los padres, se encarna también aquí cuando Liza cubre su rostro con una hoja de papel en blanco, que sirve de soporte para la reaparición de la imagen del rostro de su madre. Ahora es entonces la imagen de la madre quien “reemplaza” y se corporiza sobre la tangible presencia de la hija. Una situación similar tiene lugar con Pablo Lugones, cuando se proyecta sobre la camisa blanca del actor la imagen de su padre, que es simultáneamente intervenida por los demás para borrarle la barba. La apelación a estos dispositivos técnicos forma parte constitutiva de la obra, hasta tal punto que si se retiraran aquellos *Mi vida después* no tendría lugar, o se vería modificada sensiblemente en sus principios constructivos. Sucede entonces que “Los medios y los dispositivos, en alguna medida, ya han sido naturalizados por las artes escénicas” (Berman, 2012). Estamos ante la presencia de un objeto híbrido, o mejor dicho, nos encontramos ante una resignificación y un nuevo estatuto para las artes escénicas tradicionales, que se asumen cada vez más como un hecho comunicacional que toma como patrones de construcción combinados la instancia del intercambio cara a cara, propia de la tradición de las artes escénicas, y la mediatización que brinda la experiencia tecnológica.

Memoria, tecnología y teatro:

Algunas de las obras de las nuevas generaciones que abordan el traumático pasado dictatorial del país, asumen el desafío de representar aquello que ya no está, lo que en realidad nunca estuvo, el horror de la desaparición, la apropiación de menores, la tortura del campo de concentración, etc., a través de la configuración virtual que supone la apelación a las nuevas tecnologías. Además de la obra que he abordado en este trabajo, me refiero por ejemplo a *170 explosiones por segundo* (2010/2011), con textos de Virginia Jauregui, Damiana Poggi y Andrés Binetti, y dirigida por este último. Si, como sostiene Daniel Mundo, “la representación de los hechos traumáticos ocurridos en la década del setenta es más plena, más densa, más potente, cuanto más se sustraiga de representarse o de narrarse” (Mundo, 2012), entonces estas obras recurren cada vez más a dispositivos mediatizados para narrar desde la elipsis y la alusión, para generar sentido a partir de una referencia sesgada, que está hecha para ausentarse, para borrarse y desaparecer (Mundo, 2012). Como si los dispositivos tecnológicos, a los que asociamos generalmente en esta era de la imagen con la utopía de la “visibilidad total”, sirvieran para poner más en evidencia el horror de la ausencia y de la sustracción violenta que implicó la acción genocida del terrorismo de Estado.

BIBLIOGRAFÍA:

Berman, Mónica (2012): “Los medios, los dispositivos y las artes escénicas”, inédito.

Mauro, Karina (2007): “Teatro Posdramático y técnicas de actuación en la Argentina. El caso *Ars higiénica*”, en *Espacio de crítica y producción*, publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, noviembre de 2007, número 26.

Mundo, Daniel (2012): “La representación ausente”, inédito.