

A NA LONGONI: *Me toca abrir el diálogo¹ y plantearé algunas preguntas que preparamos con Lorena, si bien la idea es que todos puedan sumarse a la conversación.*

Mi vida después me gustó muchísimo, la volví a ver hace pocos días y me sigue conmoviendo como la primera vez, a poco del estreno. Me ocurrió algo muy extraño esta segunda vez: si bien no tengo buena memoria, recordaba con exactitud sorprendente cada una de las situaciones que venían.

Querría conversar con Lola sobre cómo Mi vida después tensiona los límites entre ficción y realidad. Me refiero al borramiento del límite entre la puesta en escena y lo que ocurre fuera, en la vida real, y esta cuestión puede pensarse en una doble dirección: en cómo la obra se ha ido modificado en relación con lo que ocurrió más allá de ella en estos dos o tres años, pero también en cómo la obra incide por fuera de sí. En ese punto es conmovedor el momento en que Vanina Falco cuenta que le aceptaron dar testimonio contra su padre en el juicio por la apropiación de Juan Cabandié, justamente porque en una obra de teatro ella lo había narrado. Habitualmente, la Justicia argentina no permite que los hijos testimonien contra sus padres, en este caso se autorizó porque la obra había dado estado público a ese relato. Entonces, Mi vida después no solo incorpora sucesos de orden histórico o biográficos propios del tiempo transcurrido, sino que también incide en el curso de cosas que ocurren fuera. ¿Cómo ves esta dimensión doble de realidad y representación?

Ana Longoni y Lorena Verzero

¹ La entrevista, realizada el 22 de julio de 2011, fue parte del “Ciclo de Entrevistas Públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente”, organizado por el Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES, en Buenos Aires, y coordinado por Susana Kaufman y María Luisa Diz. El Núcleo reúne a investigadores y docentes universitarios especializados en la memoria social y el pasado reciente en Argentina y otros países del Cono Sur de la América Latina. Coordinación académica del NEM: Claudia Feld. Dirección de contacto: nucleomemoria@yahoo.com.ar

Mi vida después

Itinerario de un teatro vivo

Entrevista con Lola Arias

LOLA ARIAS: Creo que lo más interesante del teatro, justamente, es que es algo vivo y uno tiene el poder de trabajar con el tiempo como un valor positivo. Lo mejor del teatro es que el tiempo pasa, es una actividad modificada por el tiempo. Cuando hacía teatro me preocupaba mucho que las cosas se mantuvieran tal como eran, como la idea de la repetición, de fijar, de fosilizar los gestos, los estados, que cada vez que esos personajes se encontraran en escena siempre se repitieran exactamente los mismos gestos y las mismas historias. Y, en realidad, me di cuenta después de que, justamente, el teatro te permite trabajar con el cambio, con la transformación en la vida de las personas, e incorporarlo y hacer de ese tiempo un valor positivo. Así como los públicos son distintos, y el contexto se va modificando, la obra no quiere quedarse fija. Se dice que el teatro envejece. El teatro siempre es como un documento fallido porque no puede reconstruir y, al ser un arte tan efímero, destinado a desaparecer, a borrarse, a fundirse en la nada, me parecía interesante que mientras la obra viva será como la vida de esas personas, se modificará cada vez que esas vidas se transformen, acompañará esas vidas durante ese periodo. La obra tiene tres años y creo que este será el último que la vamos a hacer.

Es muy interesante lo que ha pasado. Vanina declara en el juicio en 2010, y este año 2011, cuando estoy de viaje y la obra se sigue haciendo, Vanina me llama por teléfono y me dice: "Sale la sentencia del juicio". Entonces ella, que desde la primera representación hablaba del juicio del padre, todavía no cerrado, leía los documentos en el juicio contra el padre, compartía esa información. El juicio se resuelve mientras la obra se representa. Me dice: "¿Y ahora que hacemos con la escena del juicio?" y yo le pregunto: "¿Pero qué pasó?" y ella cuenta: "Entramos a la sala, la jueza entró, hacía mucho calor, y en siete minutos lo condenaron por dieciocho años". Siete años de espera para una resolución de siete minutos. Una condena tan esperada y, a la vez, tan definitiva. Ahora sí la historia se cierra, de alguna manera, y nosotros rescribimos la escena en función de eso. Carla Crespo cuenta todas las historias que le contaron de

la muerte del padre hasta que descubre que realmente él muere en un combate en Monte Chingolo, y lo que pasa con el cuerpo del padre. Ella decía: "Yo me hice los análisis de ADN para saber si mi padre está enterrado en el cementerio de Avellaneda y estoy esperando los resultados". Me contó una escena que decidimos no incluir: la tía pide una reconstrucción a partir de los restos, que se lo armen, es como una idea loca, la necesidad de ver y de despedirse del cuerpo. Carla dice: "Yo no quiero ir a ver eso, pero me tranquiliza saber dónde está el cuerpo". Las historias que no tenían respuesta o que estaban todavía muy en carne viva también se fueron cerrando. El juicio tuvo un final, ella sabe dónde está el cuerpo. La historia seguirá contándose siempre, pero algo de esa pregunta empieza a tener respuesta.

LORENA VERZERO: *¿Cómo trabajaban la actualización? Por lo que contás, parecería que ellos mismos resaltan cosas que les pasan y te dicen: "Me está pasando esto. ¿lo incorporamos?" ¿Hay otro modo de incorporación? ¿Otros procesos?*

L. A.: Sí. Simplificamos cosas que se explicaban demasiado. Ahora, por ejemplo, tenemos un dilema político en relación con todo lo que pasó



con la historia de Vanina, que para mí siempre fue muy interesante, porque nunca había escuchado de testimonio directo qué pasa con la hija de un apropiador, de un policía de inteligencia, de alguien directamente implicado en la represión. Cómo ella cuenta la historia, para mí siempre fue lo más interesante. Pero cuando ella empezó en la obra en el 2008 nadie sabía quién era Juan Cabandié 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, tan conocida. Entonces, cómo reducir la información de muchas cosas que se explicaban sobre él, para tratar de simplificarlas y centrarse más en ella. La obra todo el tiempo significa algo nuevo. En el texto de Nicolás Casullo que lee Liza Casullo, *Para hacer el amor en los parques*, en un momento se describe una especie de forma de revolución futura, dice: “Los porteños mogólicos avanzan”. Ese texto nunca lo habíamos pensado como actual y aparecía como si estuviera hablando de la ciudad, de lo que está pasando ahora.

Eso es muy extraño y atractivo de la obra, pensar que todo el tiempo los sentidos se van modificando no sólo con la historia de ellos, sino también con la historia del país.

A. L.: *La voz de Vanina se destaca dentro del grupo de actores porque es la hija de un represor. Los demás son hijos de militantes políticos o guerrilleros, de Montoneros, o del ERP, exiliados políticos o bien hijos de personas comunes. Vanina es la hija de un apropiador que se solidariza con su hermano apropiado y que hace doce años que no se habla con su padre, pero a la vez plantea el desgarró, la contradicción tremenda que significa para ella saber que es su padre y que va a serlo para siempre.*

L. A.: Para mí ella es el personaje más trágico en esa historia. Juan también, pero en el momento en que ella descubre la historia, lo pierde todo: Pierde al hermano que recupera a su familia de sangre, pierde a su familia, porque de repente la mira con horror, y dice: “Estos son los que me mintieron, porque me hicieron creer que vivía en un mundo donde no vivía, ¿dónde estoy yo?” Vanina después se fue transformando, la obra le permitió el juicio, colocarse en una posición de compromiso político y convertirse en una figura casi emblemática, hija de apropiador que apoya al hermano, que se rebela contra su familia. Ante todos los hijos que aceptan el mandato y niegan lo que sus padres han hecho, ella justamente

muestra el caso contrario. Mientras ensayábamos yo entrevisté a varios hijos, y a una chica, hija de un piloto de aviones de Massera. Una actriz, increíble ella, muy inteligente y genial pero que no había tomado una posición en relación con eso. Me empieza a contar una historia, sobre lo que sabía ella, tampoco sabía tanto del padre como piloto de aviones y, en un momento, yo le digo: “Bueno, yo quiero trabajar con esta historia y me interesa, ¿vos podés investigar? ¿Podés preguntar qué hizo exactamente? ¿De qué año a qué año? ¿En qué vuelos participó? ¿Estás dispuesta?” Porque, para mí, lo más interesante del proceso es que los actores fueron los investigadores. Decidieron ir, revolver cajones, hacer preguntas que nunca habían hecho. La obra fue una excusa para poner en funcionamiento un proceso de investigación personal, familiar. Y esta chica me dijo: “No lo puedo hacer, no puedo volver ahí”. Yo le digo: “Te protejo, usamos un nombre falso. Tenés una máscara”. Pensé estrategias porque me interesaba también esa posición. Es decir, ¿Qué hubiera pasado si *Mi vida después* hubiera tenido la posición de alguien que es “el hijo de” y que no puede con eso, que no tiene la fortaleza y el carácter para confrontarse. Que no tiene esa claridad ideológica que tiene Vanina. ¿Qué hubiera pasado? Para mí hubiera sido también interesante tener a la hija de alguien que dice: “Yo no puedo con esto”. Lo discutimos mucho y los actores decían: “No puedo compartir el escenario con alguien que no tiene una posición ideológica tomada”. Y yo decía: “¿Por qué no? ¿Por qué no hacer del escenario un espacio donde también haya dos personas en escena que no comparten las mismas ideas, necesariamente? ¿Por qué el escenario, como espacio, no podría ser un lugar de cierta neutralidad, un ring?”.

A. L.: *No creo que el escenario sea un espacio neutral, porque los actores están exponiendo de una manera muy cuidada, pero a la vez muy valiente de parte de ellos, su intimidación más absoluta. No encarnan personajes, son actores actuando como sí mismos y exhibiendo su historia con toda su tragedia, a través de documentos, fotos, cartas, objetos personales.*

L. A.: A mí me interesaba también decir: “¿Qué pasa si tuviéramos una posición así?”. Si tuviéramos a la hija de un represor, que no tiene una posición tomada. ¿Qué hubiera pasado? Creo que la obra la hubiera obligado a tomarla.

A. L.: *Recuerdo el caso de una de las últimas nietas recuperadas, Victoria Montenegro, que tuvo mucha visibilidad mediática. Ella pudo averiguar quién era y hacerse cargo de su historia a partir de la muerte de su apropiador, un militar represor. Lo de Vanina es bastante excepcional en el sentido de que se enfrentó a su familia, rompió amarras, pero hay otros hijos de represores, incluso apropiados, que solo pueden romper con esa historia cuando los apropiadores mueren.*

L. A.: Esa actriz me dijo: “Si yo me paro en el escenario y digo que mi padre era piloto de Masera en la época, ¿lo estoy denunciando? La gente va a empezar a buscar quién es. Hago pública una historia privada”. Aunque en un punto no lo es.

L. V.: *Ahí esta la relación entre el arte y la justicia. ¿En qué medida se le puede pedir a la obra de arte que incida? ¿y en qué medida eso es legal? Más allá de lo social, lo legal.*

L. A.: Para mí lo más importante era que mantuvieran siempre la primera persona y la súper afectividad. Que lo afectivo y lo emocional pueda ser relevante, que pueda hacer aparecer materiales, pero también para mí era muy importante el trabajo con el humor. Al principio teníamos un poco de miedo en relación a cómo iba a ser recibido porque uno tiende a ser solemne y triste, cuando habla de una historia trágica, pero también ¿por qué no mirar ese pasado, por qué no poder ver el absurdo en el horror? ¿Por qué no poder reírse de ciertas cosas? Creo que eso fue una de las cosas más importantes en el proceso, encontrar el humor en el relato, en la ironía, en los procedimientos. Cuando Vanina cuenta las imágenes que tiene del padre, cuando todos la disfrazan del padre, es como poner a funcionar algo que lo saque de un testimonio dramático, sufriente, autocondenado.

A. L.: *En el libro que acompaña la puesta, escribís algo así como: “No quiero que Mi vida después sea oscura ni melancólica, ni panfletaria”. En mi opinión no es ninguna de las tres cosas y en ese punto explora modos distintos de aproximarse a la memoria de la dictadura. Por ejemplo, la posibilidad de trabajar desde el humor se puede pensar que es un rasgo epocal. Hay trabajos como la película Los rubios, de Albertina Carri, o la novela Los topos, de Félix Bruzzone, que abordan esa historia desde un código de humor y de distancia crítica, de ciertos permisos de los hijos para relatar desde un lugar “incorrecto” políticamente, si se quiere, no heroizante,*

no desde el martirologio. Eso se da en los últimos años y seguramente tiene mucho que ver el hecho insoslayable de que están ocurriendo los juicios contra los represores. Me pareció que la última vez que vi la puesta la gente se reía mucho más que hace tres años. ¿Es así?

L. A.: Depende de las funciones. Hay funciones muy risueñas y otras que yo digo: “Uy, ¿qué pasó?” Es muy raro. Una de las cosas más interesantes que pasó cuando apenas estrenamos la obra, es que yo pensé: “¿Qué va a pensar la generación de los padres? Van a venir y me van a retar”.

A. L.: *Como de hecho hizo Beatriz Sarlo con Albertina Carri en su ensayo sobre Los Rubios en Tiempo pasado.*

L. A.: Una de las cosas más lindas que pasó fue que vino Emiliano Costa, que estuvo preso durante la dictadura y le pasaron las cosas más terribles, y me dijo: “Cómo me reí”. Él, que experimentó lo peor, la tortura, perdió su esposa, estaba ahí y me decía: “Qué bueno, cómo me reí”. Para mí fue genial, como que él podría a través de nosotros reírse de esa historia y pensar cómo la cuentan ahora los otros. Para mí era muy importante siempre que el punto de vista fuera nuestro. Siempre el intento de ponernos en la piel del otro es explícitamente como un juego. Me pongo la ropa y trato de ser el otro, pero nunca voy a poder serlo, no sé qué pasó. Tengo solamente los relatos.

L. V.: *Tampoco interesa reconstruir la versión verdadera de lo que fue. Creo que es otro punto interesante en Los rubios.*

L. A.: Claro. Para mí era muy interesante pensar el pasado como suma de ficciones más que de hechos. Si el pasado es esa suma de ficciones que todo el tiempo cambia de forma, porque cada día que pasa el pasado es otro, ¿cómo se cuenta el pasado diciendo “esto es el pasado”? El pasado no es solo cuando Carla cuenta la última versión. Ella cuenta: “Al principio me contaron que mi padre se había muerto en un choque de autos, a los 14 años. A los 20 me enteré que se había muerto en un enfrentamiento en Monte Chingolo”. A los 25, encuentra una carta que dice que en realidad fusilaron a todos los que quedaron heridos y que les cortaron las manos, y al final, ¿cuál es la historia? ¿Cuál es el pasado? El pasado es todo: la muerte en el choque de autos, etcétera.



A. L.: *Es un proceso.*

L. A.: Todas las versiones van construyendo ese pasado y para mí era interesante trabajar sobre las versiones, las ficcionalizaciones y los relatos. No el pasado como algo fósil, fijo, que ya sabemos cómo es. No sé cómo es el pasado.

SUSANA KAUFMAN: *Quiero saber sobre la investigación previa a haber elegido estas historias de vida. ¿Te las encontraste, investigaste?*

L. A.: Era muy raro como proceso de casting. Imagínense llamar a un actor y decirle: “Hola, ¿qué tal? ¿Qué hicieron tus padres durante los años 70?” “Pero, ¿quién sos? ¿De la CIA?” Extraño empezar así pero de alguna manera yo tenía ciertos datos de algunos de los actores que ya había trabajado. A Carla Crespo la conocía, sabía que era hija de un militante del ERP, pero no sabía exactamente qué había pasado. A Liza Casullo la conocía como música, sabía un poco su historia, pero no la conocía tanto. Me empecé a enterar, y quise incluirla. Así los fui encontrando, fue un proceso largo y fue difícil elegir; también para mí era importante poner historias no tan paradigmáticas como la historia de Pablo. Historias del hijo del hombre común que trabajaba en el banco y

que, básicamente, lo único que le pasó durante la dictadura es que se tuvo que cortar la barba. Que no es poco, pero era lo más trágico que le había sucedido. Y, en ese sentido, mi idea era tratar de representar distintas posiciones a través de los hijos y hacer aparecer distintos relatos. Pero di muchas vueltas, traté de conseguir gente que después no conseguí, había otras historias muy buenas. Había una de una actriz cuyo padre trabajaba en el Congreso durante la dictadura, era de mantenimiento, trabajaba en la caldera, poniendo fuego en un Congreso vacío. Me parecía genial, un tipo que está debajo de la estructura del Congreso alimentando calor para un lugar muerto, yendo todos los días a trabajar para nadie, y que veía a la vez como venían a quemar documentos abajo del Congreso. Era una actriz muy interesante, contaba toda esa historia con bronca y decía: “Y además, tenía un cuadrito”. Ella trajo el cuadrito del año 78 donde lo felicitan por su labor en el Congreso. No era que el tipo hubiera trabajado en la represión, ni hubiera sido colaborador ni entregado a nadie, pero había sostenido la caldera. Ella estaba furiosa y muy decepcionada por la posición del padre. Me parecía increíble cómo personas con trabajos invisibles, de alguna manera habían hecho que todo siguiera funcionando, porque la gente seguía viviendo.

A. L.: *La lección se da entre actores, o mejor, gente vinculada al escenario (bailarines, músicos), que además portan estas historias y están dispuestos a exponerlas. Son tres condiciones importantes, a diferencia de otros experimentos de biodrama en los que actuaban personas sin ningún entrenamiento actoral. Me da la sensación de que hay una clave para que esto haya podido concretarse*



maravillosamente, que tiene que ver con una suerte de cooperación grupal, solidaria. Pienso en Liza contando el primer beso de sus padres, a través de dos actores, Blas y Carla, que se besan durante varios minutos.

L. A.: Siete minutos y medio. Sí. Esa era la idea principal de la obra. Hacer una reconstrucción de determinadas escenas y los otros colaboraran en la reconstrucción de mi historia. Yo solo no puedo contar mi historia, ellos hacen las escenas conmigo. Esa era la idea desde el principio, vos usas mucho la palabra “expuestos” y para mí tiene como una cierta connotación negativa exponer. Cuando alguien dice “está muy expuesto” es como que uno pone en una posición de riesgo al otro. Creo que la obra los protegía, en el sentido de que el contexto, la puesta en escena, los otros generaron un territorio en el cual ellos podían tomar distancia también de la propia vida.

A. L.: *Distanciamiento, decís en algún lado.*

L. A.: Sí, porque los primeros ensayos eran muy difíciles.

A. L.: *La cuestión de pasado y futuro aparece mucho. El tema de esta condición de hijos de contar la vida, la muerte o la desaparición del padre. “Soy un hijo que pregunta a su padre por el pasado”. Todo el tiempo aparece la cuestión de revivir el pasado para modificar el futuro o de continuar, de ser la vida que continúa la muy joven trunca de alguno de los padres. O, cuando Pablo se calza las botas de su abuelo y dice: “Cuando me pongo las botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo”. Se habla del pasado, para portar una cuestión de futuro en la que esos padres –sobre todo los que vieron su vida interrumpida muy violentamente y muy jóvenes–, de alguna manera prosigan en una extraña forma vivos en los hijos. Esto excede a la obra y tiene que ver con varios trabajos de H.I.J.O.S. de desaparecidos, y pienso sobre todo en la fotografía o en la literatura. La idea de un encuentro, por ejemplo, entre padres e hijos en las fotos de Lucila Quieto. La idea de generar un tiempo ficcional donde ese encuentro sea posible. ¿Cómo lo trabajaron?*

L. A.: Para mí todo lo que tiene que ver con la continuidad y discontinuidad entre padres e hijos: qué se hereda, qué se arrastra, qué me encuentra o qué me distancia, está muy presente. La obra es una máquina del tiempo, va atrás y adelante, proyecta en el futuro, vuelve atrás y todo ese juego tiene que ver con las distintas escenas, como si uno pudiera cerrar los ojos y transportarse en el tiempo.

Ellos se van muy atrás para empezar a pensar “¿cómo eran mis padres cuando jóvenes?” Hacen reconstrucciones. Después la obra empieza a tomar una velocidad en relación con el tiempo, empiezan desde el 80, postdictadura, qué pasa desde el 82, guerra en Malvinas, después viene la hiperinflación, hasta el presente. En ese momento la obra hace como una especie de *fastforward* y después proyecta imágenes de la vida de ellos y del país en el futuro. La obra hace todo el tiempo ese juego y en la figura de ellos se ve, por momentos, la tragedia del tiempo no compartido entre padres e hijos. Esa especie de desencuentro en la historia, esa situación de la tragedia del tiempo, se ve muy en carne viva en la historia de Carla, donde ella dice: “Mi padre se murió tres meses antes de que yo naciera. Tenía 26 años. Cuando

yo cumplí veintisiete, pensé ‘ahora ya soy más vieja que mi papá’”. Es la tragedia total, el punto del padre y la hija que nunca llegaron a conocerse, y la idea de un padre que va a ser siempre joven. Así son las imágenes de los desaparecidos. Alguien que quedó fijo en la belleza de la juventud, es como el horror mismo, y el hijo va envejeciendo y alejándose del padre, volviéndose el padre del padre.

A. L.: *Hijos que ya son padres, en algunos casos, como queda en evidencia en la presencia en el escenario de Moreno, el hijito de Mariana.*

L. A.: Siempre hacíamos el mismo chiste: en veinte años la obra se va a hacer con Moreno y él va a contar todas las historias, solo en el escenario, con las fotos de ellos y haciendo todos los personajes. En un momento me dije: “Tenemos treinta y pico de años y parecemos niños de diez años. No puede ser que estemos jugando como niños, tan proyectados en la infancia, tan en función de hijos, si ya tenemos la edad o algunos son padres”. Empecé a pensar que durante toda la obra los veas como hijos pero que en algún momento los pienses como padres, también porque me parece que, justamente, la dimensión futura aparece con Moreno de una manera muy directa. ¿Cómo se va a contar la historia después de nuestra generación? ¿Cómo la va a contar Moreno?, ¿qué va a contar de lo que pasó en los años 70?, ¿qué quedará en la memoria de los otros?

Mariano había venido al ensayo y había dicho: “Encontré una cinta de grabación que tiene como unas marchas, unas músicas que grabó mi papá”, y me dice: “Hay un momento en que está la voz de él”. Pensábamos mucho sobre eso, no hay nada más material que la voz. La voz de alguien es lo más material cuando el cuerpo no existe. La foto, la filmación, nada recompone la presencia de la voz, es como directamente la presencia. Encontramos la voz del padre llamando a una marcha, como hablando por un megáfono y decidimos usarlo porque podía funcionar, y en uno de los ensayos yendo para atrás y adelante con la cinta aparece la voz y fue casi como “¿qué pasó?”. Estaba la voz ahí, la voz de él hablando con el hijo, como en un juego de autos que estaban haciendo, aparece casi como una especie de milagro en un ensayo y quedamos congelados. Era como si hubiera venido el fantasma. Nunca sentimos tanto la presencia de los que no estaban como el día que encontramos esa voz. Él tenía ese material del padre y no lo sabía.

A. L.: *Los documentos que se manipulan en escena ¿son originales?*

L. A.: Todo está copiado por la relación que cada uno tiene con esos objetos. Por ejemplo, el autito de Mariano viaja todos los días con él para hacer la obra porque es del padre, entonces tiene que venir casi como en una caja fuerte. Las cintas están copiadas de nuevo. La carta del padre de Carla jamás salió de su casa. Nosotros le decíamos: “Carla, necesitamos escanear la carta para el libro”. “No voy a cruzar la calle con la carta, traigan un escáner”. “¡Carla, no tenemos un escáner!”, “¡No la voy a sacar!” Tuvimos que conseguir una impresora con escáner, se le llevó a la casa y escaneamos la carta. La tortuga viene desde La Plata, en una cajita todas las funciones. Cuando vamos de gira hay tortugas locales. Es el único actor que cambia en cada país.

L. V.: *Tengo la idea, de que en 2008 ó 2009 es cuando se empieza en teatro a poder reír de estos temas. En otro tipo de obras puede haber pasado antes. ¿Cómo ves la relación de esta obra con otras que tocan esta temática?*

L. A.: Para mí era muy interesante lo que pasó. No tengo muchos referentes del teatro pero en la literatura me gustó mucho el trabajo de Félix Bruzzone, cuando escribió ese libro 76, me volví loca y dije: “Esto es lo que yo estoy haciendo” porque son cuentos de hijos de desaparecidos que tienen mucho humor, son muy extraños, muy atractivos. Después lo que hace con los topos, que ya es muy zarpado, que es el hijo de desaparecido que se enamora de un travesti que cree que es el hermano, nació en la ESMA. Me parecía muy bueno que alguien se animara a meterse así con ese material, y él me parece realmente brillante. La película de Albertina también para mí fue súper importante, en relación a cómo trabajar con ese tema.

L. V.: *Creo que, en teatro, esta obra es como un antes y un después. En ella hay procedimientos que volví a ver después en otras obras que de alguna manera tocan temáticas históricas, o de los años 70, que no había visto antes.*

L. A.: Cuando decidí trabajar con ese material tenía miedo de no poder hacerlo, que el material fuera más fuerte que yo.

A. L.: *¿Que te llevara a algo “oscuro, melancólico y panfletario”?*

L. A.: Exacto. No voy a poder escapar. Mis amigos artistas me decían que no me metiera con

eso. “Hacé una obra de otra cosa, ¿otra vez los desaparecidos?” Y yo: “No, no es una obra de los desaparecidos, es una obra sobre mi generación, sobre los que nacimos entre el 76 y el 83. Sobre nuestra juventud y la de nuestros padres, como espejos entre dos generaciones”. Como ya sabemos lo que es, todo el mundo dice: “Es una obra sobre los desaparecidos, ya está, no la quiero ver, ya la vi, ya sé lo que es”. Para mí era muy importante separarla de eso. Es una obra sobre mi generación, sobre lo que yo sé sobre este tema.

Público: *La obra me conmovió a tal punto que en la Universidad de La Plata estamos trabajando en una investigación que se llama “el tercer relato” que son, en realidad, ustedes. Uno hace la ceremonia que puede. Nosotros no hacíamos filmes melancólicos y oscuros; hacíamos filmes militantes, clandestinos y era el momento. Ahora hay una ceremonia de juego, un relato infantil, una fiesta de cumpleaños, y es impresionantemente hermosa. Tengo la sensación de que estoy viendo una nueva ceremonia. Me parece que es una posición nueva, que hay una bisagra. Esto lo vi –en otro registro, en otra forma de expresión– en La ciudad ausente, de Piglia, que es una máquina de relatos, y creo que el teatro es eso. Quiero preguntarte si había algún vínculo con el estallido que provocó Vivi Tellas con los biodramas, que me parece un aporte importante. Dejar entrar lo real generó algo interesante, y merece una referencia al clima que generó. La obra me parece un work in progress, no sé si la vas a poder dejar de hacer, te vamos a reclamar que siga entrando la historia.*

Público: *Cuando decís que termina, me duele un poco. ¿Cuál es la relación del biodrama y la testimonialidad en el teatro?*

L. A.: Cuando me preguntaban quiénes habían trabajado con este tema, siempre eran hijos de desaparecidos los autores y cineastas que lo habían trabajado. Y me preguntaban siempre los periodistas: “¿Por qué vos?”, “¿cuál es tu historia?”, “¿qué derecho tenés?” y me parecía muy llamativo, como si hubiera algo así como un derecho de sangre adquirido para hablar del tema. Sólo “los hijos de” podemos hablar de esto “y vos, ¿quién sos?”.

A. L.: *Como un escalafón del dolor.*

L. A.: Sí. Autorizada por el dolor, por la sangre y era justamente una de las cosas que me preocupó, en un principio dije: “Es verdad, ¿quién soy?”, “está mal, no debería, yo qué sé de esto”. Por qué esto no es un territorio de todos. No es la historia

de los “hijos de”, es la historia de todos, en el sentido de la historia del país, de nuestra generación, de la generación de los otros. Siempre hay una especie de apropiación de ese discurso, la idea de que hay algunos autorizados a hablar de esto.

Público: *Albertina Carri sufrió la censura de su proyecto original. Tuvo compañeros veteranos que no comprendían que ella estaba buscando su identidad, su forma de producir. Le planteaban por qué no se dedicaba en serio a hacer un trabajo sobre sus padres.*

L. A.: Claro, la carta que ella lee en la película es genial, ahí se ve justo la distancia. En relación con el biodrama, creo que el ciclo de Vivi Tellas fue muy importante porque abrió una perspectiva de investigación, sobre todo pensando que en un teatro como el estatal no existía ningún tipo de ciclo experimental cuya idea fuera trabajar sobre un concepto, y no decir: “Vamos a hacer Molière o Discépolo” y llamar a un director para hacerlo. Es decir, vamos a llamar a artistas para trabajar sobre un concepto. Dentro del teatro estatal fue una especie de grieta milagrosa, donde empezaron a aparecer nuevos procedimientos, nuevas formas de relato. Y la idea de incluir la vida como motor, como matriz de teatralidad, hizo aparecer no sólo nuevos relatos, sino nuevas maneras de contar. Hay algo más general en relación con la necesidad latente del teatro de trabajar sobre lo real y lo contemporáneo. En otros países he visto mucho teatro que está trabajando sobre materiales reales, y también sobre una forma de representación menos convencionalizada, menos fosilizada, menos aparatosa. El aparato del teatro es atroz, es como el lugar de la burocracia total, de la convención. Cuando uno empieza a preguntarse: “¿Por qué creemos que hay que tener escenografía, que hay que usar este vestuario, que hay que iluminar esto y lo otro no?” Empezar a pensar no sólo los temas, sino también los procedimientos de la puesta en escena. Falta mucha más discusión sobre cómo hacemos teatro, qué procedimientos usamos, cuál es la distancia que hay entre el espectador y el actor, cuánto hago aparecer el azar o la realidad, cuánto lo niego. Me interesan mucho más esas preguntas en relación con el teatro que se hace acá, cómo abrir zonas donde el teatro también pueda acercarse a otras áreas. Si no, el teatro queda en un lugar muy fósil y muy solitario, de secta. Somos los del teatro que vamos a ver a los del teatro y no se contamina tampoco de lo que hace la literatura contemporánea, los artistas



visuales, el cine. Abrir esos nichos que son muy estancos y que generan un discurso muy claustrofóbico, también en relación a lo que se puede hacer y a lo que no en teatro.

Público: *La obra surge en un momento donde hay determinadas narrativas sobre el pasado, y uno puede referirse a estos temas porque ha habido narrativas anteriores que fueron discutidas por otras producciones y debates en la Argentina. Uno va con todo eso cuando va a ver la obra, pero ¿cómo se ve en el exterior?*

L. A.: La obra se vio en Brasil, Chile, México, Alemania, Suiza, Noruega, Francia, Holanda y España, y se va a ver en Uruguay. Siempre en festivales internacionales. La primera vez estábamos aterrados, decíamos: “No van a entender nada”. Muy preocupados, hacíamos programas extendidos. “A ver, ¿cómo resumimos?: 5 líneas sobre Montoneros, 5 sobre ERP y así”. Pero darle un programa a la gente y querer contarles la historia de la Argentina, no era posible para que lo lean tres minutos antes. Igual hicimos esos papelitos, ayudaban a contextualizar algunas cosas. En general, la gente que venía tenía cierta información de dónde veníamos, de la historia de la Argentina, y después nos fuimos dando cuenta de que había un montón de cosas que eran bastante universales y comprensibles, aunque no tuvieras los detalles del contexto, ni supieras cómo es la ESMA. Cuando alguien decía que nació en un centro clandestino de detención y de tortura, la gente se lo podía imaginar sin haberlo visto. Había un montón de cosas que quedaban claras con respecto a las relaciones de poder, a la historia de cómo es vivir en un régimen totalitario, en una dictadura, creo que resonaba también en relación con la historia de cada país.

Público: *¿La gente se reía igual?*

L. A.: En algunos países más; en otros menos. También dependiendo de la distancia que tenían para poder reírse, o cuánto sacralizaban y pensaban: “No, no me puedo reír de esto”. Igual la gente, cuando salían los actores, los agarraban y les preguntaban: “¿Pero, es verdad?”, como que no lo

podían creer. Y no sólo “¿es verdad, es verdad, sos vos?”, sino “¿es verdad que pasó ese delirio en ese país?”, “¿es verdad que había gente que robaba hijos nacidos de gente torturada y asesinada y los hacían pasar por otros?” Es como si verlo con la mirada del otro. Es como ciencia ficción. Los mataron, pero además se robaron a los hijos, les hicieron creer que eran otros. Es mucho. Se les fue la mano. ¿Cómo se llegó a ese extremo delirante de borramiento, de apropiación y de delirio? También era esa la pregunta cuando preguntaban: “¿Es verdad?”

A. L.: *Hay un instante en el que hay que transitar y darse cuenta, ya que no lo dice el programa, que esas personas sobre el escenario están contando su propia historia, no están encarnando un personaje, y ese momento es un shock.*

L. A.: Creo que hubo gente que no se dio cuenta. Piensan que son personajes. Acá en Argentina también. Cuando estábamos en Noruega nos parecía que estábamos del otro lado del mundo y que era muy difícil transmitir la historia del país. Y pusimos en el subtítulo: “Basado en historias reales”, porque nos parecía que era tan inverosímil para ellos, tan distante la historia que estábamos contando. Creo que fue en el único país donde lo hicimos, insistir para que conectaran con la historia del país.

Público: *Para mí el humor se permite cuando hay autobiografía. Nuestra sociedad permite ese humor si las personas que hablan, esos actores, tienen una verdad atrás. ¿Qué hubiera pasado si vos hubieras convocado a Soledad Villamil, a Pablo Rago? ¿Se hubiera permitido eso? Creo que te hubieran criticado. La misma obra, moralmente, tiene un aval, lo mismo lo de Albertina. Me parece que lo que hizo Vivi Tellas con el biodrama es diferente porque en general no eran actores, eran personas que hablaban. Acá en contraste las historias y las personas que representaran sus historias, como artistas. Cuando Griselda Gambaro habla de los desaparecidos es subliminal, en la obra vos lo vas entendiendo, no está contando un relato tan presente. Teatrola identidad para mí es un teatro muerto. Lo que hace Lola está vivo y ella lo va a tener que matar en algún momento y decir: “Chicos, basta, hasta acá llegamos”, porque va a poder seguir estando vivo. Es sorprendente el ojo que tiene para seleccionar toda esa gente que la va a acompañar en ese proceso, y que podría haber escuchado, investigado y escrito una obra para otros actores de un teatro que no está vivo.*

L. A.: Lo que decís del humor es interesante. En medio de los ensayos, entre los llantos y el drama total, también el humor aparecía de una manera muy desafortunada y muy negra. Creo que los chistes más negros que escuché en mi vida eran entre el hijo del desaparecido y el otro, se decían cosas que vos decías: “Chicos, paren”. Chistes entre ellos, de mucho humor negro zarpado pero con la libertad que te da decir: “Bueno, yo también tengo esta historia tremenda, así que me puedo reír con vos y vos te reís de mí y con eso vivimos”. Pero creo que había mucho miedo de hacerse cargo de ese humor en escena. Por ejemplo, a Vanina que es una persona súper irónica, me costó mucho vencerla de que tenía que trabajar con esa ironía sobre la historia del padre, porque si no, no iba a poder. Que la única manera es que ella se pare y diga: “Este es el bigote de un policía...”, es con ironía, con humor, con distancia porque si no, en otros momentos el relato que ella contaba se podía tornar muy patético, muy denso y oscuro, y muy convencionalizado. “Bueno, hay que contarlos así, porque esto es muy trágico”. En un momento Vanina me decía: “No, quiero que hagamos una escena, como que yo vuelvo a mi casa...”, empieza a contar una historia que era interesante, pero que no la podíamos hacer, no tenía sentido. “Porque mi papá, cuando yo volvía a mi casa, venía de salir, estaba esperándome con una luz blanca, sentado en la oscuridad y me decía: ‘¿a dónde estuviste?’, ‘¿qué estuviste haciendo?’, ‘¿con quién?’”. Ella me decía: “Yo me di cuenta en un momento que él seguramente torturó, porque esa manera de interrogar no la había visto nunca”. Pero esa escena de la tortura era imposible de hacer, ya se representó. Hubo todas esas películas que tenían que hacerse, todas esas representaciones que tenían que visibilizarlo, pero no vamos a hacer eso con tu historia. Porque no hay nada nuevo para decir y no va a ayudar.

Era pensar cómo podemos mostrar, cómo representar, cómo poner en funcionamiento estos relatos, no pensando que tenemos que sí o sí hablar de la tortura. No es el tema que nos toca, a los que estábamos haciendo esa obra, por la manera en que estábamos trabajando. Tampoco es que sea un tabú, ella dice: “Se dice que mi padre era jefe de una sección donde se torturaba gente”. No es que no se puede decir, pero sí no sé cómo representar la tortura y no sé si era lo que teníamos que hacer nosotros.

Público: *Ya lo hizo Pavlovsky.*

L. A.: Claro, hubo un montón de obras. Cuando hablábamos de los relatos, hay una serie de representaciones que ya existen y uno piensa dónde está el espacio vacío en el que entro yo, dónde puedo decir otra cosa.

Público: *A mí también me sorprendió lo de Carla, después de esa carta que es muy terrible, hacen todo el juego que parece de chicos, como boy scouts y lo que se imaginaba sobre cómo los preparan para la guerrilla. Es una escena de risa.*

L. A.: Claro, pero también el humor es eso. Saber que es imposible, no lo podemos representar, no lo podemos imaginar, cómo eran estos grupos que se juntaban para entrenar físicamente y leer teoría política, y hacían flexiones y aprendían a usar el rifle, y luego leían a Marx. En vez de decir: “Vamos a reconstruirlo de verdad cómo fue”, decir, no, ¿cómo lo imaginamos nosotros? Como una especie de cámara rápida, primero corrían así, después leían así, después tiraban así, como niños, con los procedimientos muy simplificados, como de un teatro retardado, *Down*. Vamos a hacer los malos, vienen, tiran tiros, se cae, se muere. Era como reducirlo a una forma de teatro muy primitiva, muy infantil, muy idiota en un sentido para decir que, en realidad, no hay forma de reconstruir esto, no tengo esas herramientas. Solamente, es lo que me imagino, es algo así.

S. K.: *Quiero preguntar si la música, el ruido, cosas muy disruptivas como la ropa que cae, todo eso es un metalenguaje de lo que las palabras o los relatos dicen. Yo vivía la música como una cosa que me traía el ruido de la historia, la parte que no deja tranquilo, como no deja tranquila la historia de este país. ¿Había una intención en esa música o es sólo tu pasado de rockera?*

L. A.: Me interesaba trabajar un sonido bastante garagero, rock and roll, guitarras eléctricas, baterías, para salir de la idea de la melancolía, de una música triste, con música más bien agresiva, de descarga. Y también la música en muchos momentos reemplazó la cara de piedra, trabajamos mucho eso. ¿Qué hacer con la energía de decir todas esas cosas terribles? No digo cara de piedra en sentido negativo, pero hay que bancarse ese texto con distancia, no quebrarse, no ser solemne, no autocompadecerse. Creo que la música era ese lugar de explosión emocional. De hecho, en el solo de batería es muy claro que lo que hace es que ella no se ponga a llorar.

Cuando ella dice: “Yo cumplí 27 y pensé ‘ahora soy más vieja que mi papá’”, ya hicimos cien funciones de la obra y Carla cada vez que la dice se quiebra, y es una de las cosas que más me impresionan. No hay manera. La va a decir toda la vida y le va a pasar algo con esa frase, porque es como la condensación de la tragedia de su vida. ¿Qué va a hacer después de esa frase sino un solo de batería?, ¿cómo se sale de eso?, de esa emoción que te puede quebrar y nosotros no queríamos eso. No queríamos que ella se quebrara, y la música es ruidosa, y quiere hacerte saltar las orejas, pero también es la expresión de esa ira, de ese odio: “Mirá también lo que nos pasó”. Poner en funcionamiento algo un poco más catártico, liberador.

Público: *Me parece que hay una cosa que a vos te marcó, que es el tema de la desnudez. Hay un contacto muy fuerte en el que cada generación en algún lugar desnuda, o se desnuda. Como La rabia, el último film de Albertina Carri, la música como rabia, como expresión ritual de liberación.*

L. A.: Yo le había puesto *Mi vida futura* a la obra y Federico León justo saca una obra en el mismo año que se llamaba *Yo en el futuro*. Nos encontramos un día y le dije: “Pero, escucháme, ¿quién de los dos se queda con el futuro? No puede haber dos obras, que una se llame *Mi vida futura* y la otra *Yo en el futuro*” y él me dijo: “Yo no lo voy a cambiar” y ahí le dije: “Bueno, te entrego el futuro”. Y finalmente apareció esta idea del después, que ahora me parece mucho mejor, que hace todo ese juego como una proyección hacia delante y hacia atrás, y es mucho más ambiguo y enigmático. Pero igual era increíble esa especie de complot generacional, qué latencia había que de repente dos directores con la misma edad, la misma formación y mucho en común, somos amigos, teníamos una obra llamada de una manera casi idéntica, sin que ninguno de los dos supiera.

Público: *Hay una dimensión genial del teatro, sobre todo a partir de Beckett, que es la poesía. Cuando vos decís es primitiva, infantil o es idiota es porque tratamos de reducir el protocolo. A mí me parece que lo que encontraron es un acto de la mejor poesía, del poeta que se nos ocurra. Se me ocurre Gelman, tratando de recuperar también esa memoria, pero desde el punto de vista de una acción poética desde el campo teatral, que a veces se la saca por la tradición más respetuosamente burguesa del teatro, la idea de la representación. Ese acto de poesía libera*



la representación y vuelve a algo que me perturba. Todo es posible de ser representado, en la medida en que se vuelve al origen, y ese juego de los niños es un origen, el de todo aquello que pudo ser o fue y se hizo como juego. Y todo juego es poesía. En ese sentido, la obra tiene una dimensión que la diferencia del resto de las reconstrucciones documentales o testimoniales. Es un testimonio, un documento, un acto de voluntad política, pero también es un acto poético. Eso le da una dimensión especial.

A. L.: *En la función que vi hace poco había un grupo de adolescentes de un colegio privado. Eran como treinta y al principio estaban distraídos, riéndose y haciendo ruido, y de golpe entraron en otra frecuencia, muy conmovidos. Qué relato podrán contar ellos de los años 70, o Moreno en el futuro a partir de lo que vieron.*

Público: *Quisiera que comentaras más acerca de cómo manipulan los documentos que proyectan, las fotos, el autito, la revista. ¿Cómo surgió la idea de que hubiera proyecciones y objetos?*

L. A.: *Era casi una necesidad de visibilizar. ¿Cómo hacés para visibilizar un documento, un objeto tan pequeño?, la cámara nos permitió amplificarlos. Después me dijeron que en los juicios se usan mucho las cámaras para mostrar pruebas al auditorio. Para nosotros era importante poder manipular los objetos y decidimos hacer copias para cortarlos, porque hay algo como muy sagrado en el objeto de la infancia, en el juguete, en la foto familiar, entonces decidimos copiarlos para poder tener*

una relación más desprendida, e intervenirlos. Para mí el momento cuando Blas corta la foto de Vanina en dos es un momento muy violento y no pasa nada. Es mucho más violento que si Vanina representara una escena realista de la separación con su hermano. Es una foto que se corta en dos con una tijera infantil, es una condensación de sentidos mucho mayor que haber hecho toda una escena sobre eso. También los documentos nos permitieron condensar mucha información en poco tiempo, que era una de las tareas más difíciles para mí como escritora. Cómo hago para contar seis historias, el recorrido de cada una, entrelazarlas, que se entienda, porque de cada historia se podría haber hecho una obra.

Público: *¿Cómo fue el procedimiento de elaboración del texto? ¿A partir de los relatos o incluyó escenificaciones de las escenas y sobre eso vos trabajaste?*

L. A.: *En principio hice largas entrevistas con todos y escribí un primer texto, a partir del cual trabajamos juntos y rescribimos y pensamos. Había peleas absurdas, por frases, porque cuando es la propia vida, de repente la frase que escribió esta autora no te representa. Nunca tenés peleas con los actores porque dicen: “Bueno, digo el texto, qué me importa, no es mío”. Es muy rara la posición del autor cuando estás trabajando sobre la vida del otro, cada línea, cada frase se discutía a muerte, cada palabra que se ponía o se sacaba, “¿por qué?”, “¿qué significa?”. Me acuerdo de una pelea con Carla por una frase, que para mí es hermosa, muy condensadora de sentido. Ella dice: “Si la vida de mi padre fuera una película yo quisiera ser su doble de riesgo”, que para mí es una frase que habla de todo lo que ellos hacen durante toda la obra, que es ponerse “en el lugar de”. De hecho, uno de los títulos posibles de la obra que pensé en un momento fue *Dobles de riesgo*, era como decir: “Quiero ponerme en tu cuerpo y remplazarte en el peor momento”. Carla me decía: “No la quiero decir, porque la vida de mi padre no es una película”. “Pero claro, Carla, que esto no es una película, esto es una idea poética”. “Pero no estoy convencida”. Eran discusiones de meses, hasta que en un momento aceptó esa idea poética que no venía de ella como propia. Muchas cosas costaron mucho aceptar, o resignar. Es un trabajo muy colectivo, de construir la obra, de escribirla, ensayarla, todo. Fue un año de trabajo en el cual ensayamos tres meses intensivos, después tres meses yo no estaba y nos juntábamos de nuevo. ❏*