



Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias

Autor:

Pinta, María Fernanda

Revista:

Telondefondo

2008, 4(7)



Artículo



Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias¹.

María Fernanda Pinta
(Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Lola Arias (1976) es escritora, actriz y directora teatral. Escribió y dirigió *La escuálida familia*, *Estudios de la memoria amorosa* y *Poses para dormir*, entre otras. En colaboración con el artista suizo Stefan Kaegi, codirigió *Chácara Paraíso*, una instalación con policías en San Pablo. Fundó la *Compañía Postnuclear*, un colectivo interdisciplinario con el que llevó a escena la trilogía *Striptease*, *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*².

- En el libro contás que las obras que componen la trilogía primero fueron escritas de forma separada y después las reescribiste en forma de trilogía. Contás también que tenías dos claves de lectura para la reescritura: una es la de la historia del pasado, el futuro y el sueño de un mismo personaje que funciona como hilo conductor, y la otra es que se trata de un ensayo sobre el amor.

-Yo creo que son las dos cosas a la vez. Las estuve escribiendo en el mismo momento, entonces realmente son obras que se fueron escribiendo en un mismo período de tiempo, y me di cuenta que había cosas que abarcaban un período mayor que una obra, como un proceso de mi trabajo que tenía que ver con ese momento, con un pensamiento sobre las relaciones, sobre los finales, los comienzos que de repente que di cuenta que eso que yo había escrito como tres obras es una misma cosas. Con respecto al final, por ejemplo, en *Sueño con revolver*, hay un final inconcluso; no se sabe si ella lo mata o no, y, a la vez, es el

¹ Ver: Pinta, María Fernanda, "Escenas de un discurso amoroso II. Lola Arias, *Trilogía. Striptease, Sueño con revolver, El amor es un francotirador*, Buenos Aires, Entropía, 2007, en *telondefondo*, año 4, n° 7, julio 2008, www.telondefondo.org.

² La trilogía estuvo en 2007 y 2008 en *Espacio Callejón*, Buenos Aires. Del 11 al 21 de junio de 2008 la trilogía fue representada en *IN TRANSIT 08 (Performing Arts Festival)*; al respecto: http://www.hkw.de/en/programm2008/intransit08/projekt-detail_3.php

inicio de una relación, la primera vez en que dos personas están juntas. Pasan muchas cosas para ser la primera vez, por la velocidad de los estados o los sentimientos. Todo pasa en esa noche; pareciera que es el principio de la relación pero también puede ser el principio y el final. Y después la obra del bebé, para mí tenía que ver con el final de una relación y a la vez con la imposibilidad de poner fin a las cosas. De hecho, me di cuenta de que las dos obras tenían que ver con los finales. Es como en la conversación telefónica cuando ella dice "Bueno es como en las películas, cuando la cámara se va alejando y uno sabe que va a aparecer la palabra 'fin' pero no quiere que pase". Para mí, eso tenía que ver con algo que atraviesa todas las obras, que es ponerle fin a las cosas, ponerle fin al amor. Y la tercera obra, en realidad, aparece como una imagen mucho más extravagante de lo mismo que aparece representado en las demás; en el sentido que hay algo del amor y los relatos de amor, y la idea del duelo aparece en la última. Es decir, más que el comienzo del amor, que es *Sueño con revolver*, cuando termina (y la imposibilidad de ponerle un final), qué pasa después con esa historia, cómo se carga esa historia.

- Más allá de que están las dos claves de lectura, la publicación de los textos le da un orden, es una especie de lógica, de cronología.

- En la publicación, yo respeté el orden en el que las había escrito, pero en la puesta yo no lo respeto; yo empiezo por el final que es *Sueño con revolver*, después voy al inicio y después voy al sueño. ¿Por qué esa decisión? Tiene que ver con cuestiones más formales de la puesta en escena; es mucho mejor empezar en la oscuridad y que vos veas esa escena que es como el final de algo y no sabés el final de qué y que de repente, en la escena siguiente, veas cómo lo resolviste. No lo viste morir en la primera parte y, en el final, hay algo que se cierra, que tiene que ver con la muerte: en la ruleta rusa vos ves a todos jugar a morir y alguien muere. El disparo que no se produce en la primera obra se produce en la tercera. Entonces, hay algo de la puesta que a mí me interesó desordenar para generar también nuevas zonas de asociación. Y además, también creo que las obras pueden verse de cualquier manera. Lo que sí es interesante es que cuando uno ve las tres, hay algo de las citas internas de los textos, de cosas que se completan o se resignifican o cambian de sentido que a mí eso me interesaba, que también es

cómo hacer una obra que no esté cerrada en sí misma, sino que se refracta sobre otra, que se refleja sobre otra y te da nuevos sentidos.

- Y tampoco cierra la tercera, por lo menos desde el texto, vos no sabés quien dispara.

- La gracia para mí es que justamente en la obra sí lo ves, ves a alguien morir. En el texto no está definido, porque la gracia de eso es el azar.

- ¿Cómo funciona la idea de serie que implica una trilogía? Un poco ya me la contestaste, pero cómo funciona en el trabajo literario por un lado y en el espectacular por otro.

-Bueno, lo mismo que se produce en el texto con las citas, "esto ya lo escuché, lo dice otro personaje en la otra obra", hay muchos momentos de texto que se citan entre sí, o se cita tal cual, pero en un nuevo contexto o en un nuevo personaje o recompleta algo que había quedado incompleto antes. Me parece que en la puesta en escena pasa lo mismo con los elementos. De hecho, los objetos se repiten a lo largo de las tres obras: un casco de moto, unas botas... y los van usando distintos personajes y van ocupando distintas posiciones. Hay algo que vos ya sabes de dónde viene y lo asocias; es muy interesante cómo funciona como actividad del espectador. Algo que a mí me interesa mucho es que están dados todos los elementos para que el espectador pueda unir y completar y asociar, pero no es que está todo cerrado; y yo creo que el espectador lo agradece, por lo menos el otro día, después del estreno, Carolina Adamovsky que es una amiga y también directora me decía: "Que bueno, porque sentía que yo estaba haciendo un trabajo entre cada obra, tal cosa se relaciona con esto"; como algo que dejaba mucho más espacio para la asociación.

-¿Pero como trilogía está cerrada, o vos pensás que en algún momento se puede volver a reescribir?

-No, yo creo que eso es un trabajo que está cerrado. Pero esta cosa de dejar un espacio en el espectador para asociar para adelante o para atrás, es una cosa que

me interesa. Cada obra no está cerrada en sí misma, sino que permite un permanente juego de una hacia la otra.

-Y en cuanto al tiempo, no en el caso de los textos literarios, sino del espectáculo, sin bien uno puede ver uno cada domingo, se proponen como una jornada teatral.

- Para mí está buenísimo cuando la gente ve las tres juntos, y de hecho cuando las hacemos en las giras siempre las hacemos juntas.

-¿Y qué repercusión tiene?

-La gente me dice que te empieza a pasar algo del tiempo, del permanecer, del estar ahí, de lo que te pasó antes: entraste y pensaste algo y salís y después volvés a entrar, o como que hay algo de la experiencia misma de estar ahí que está buena, en términos de que las obras están trabajando con lo performático y lo real: el público lo siente y lo agradece, porque es una experiencia tanto para el espectador como para el actor. Es una experiencia única, porque el bebé hoy hace una cosa y otro día no, porque hoy muere tal personaje y otro día no.

- Este tipo de tiempo prolongado se da sobre todo en los festivales, donde uno muchas veces va de un espectáculo a otro, pero en general no se trabaja con una jornada.

- Sí, por eso decidí dejar abierto para que el espectador pueda elegir; pero, de hecho es mucho más fuerte el impacto en la gente que ve las tres juntas.

- Con respecto a la irrupción de lo real: por un lado los cortes de luz en Buenos Aires (que vos haces referencia en el texto), como una forma de representar la violencia; una referencia a la realidad de Buenos Aires, que tuvo lugar en el pasado y vos lo ubicás en el futuro como posibilidad de que la ciudad siga así. Por otro lado, incorporás datos de la vida de los actores, pero que funciona como una referencia un poco alejada porque no todo espectador sabe que esos elementos son de la vida de los actores.

Desde el texto, por lo menos, no hay indicios de que el actor esté contando algo de su propia experiencia. En el caso del bebé es diferente porque no es un actor que hace de bebé, como vos decís en el texto: "¿qué posibilidades tengo para representar un bebé?", decís también que el bebé anterior hace cosas por primera vez en la escena. Cada caso sería un tratamiento diferente de la realidad.

- Son dos planos distintos del trabajo, uno de la escritura y otro de la puesta en escena. Por un lado, en la escritura, yo decidí tomar elementos de Buenos Aires que son elementos muy reales, de nuestro cotidiano, y, a la vez, una especie de proyección futurista de esos cortes de luz que si se prolongaran al infinito nos llevarían a no tener agua, a estar como ciegos caminando en la noche, proyección de lo que para mí tiene Buenos Aires de fragilidad, de que todo puede pasar. Había hecho *La escuálida familia* que situé en un mudo más imaginario; en *Sueño con revolver* quería partir de este mundo, de esta ciudad, de estas cosas de mi propia experiencia en este país para después proyectarlo al futuro. Con respecto a los personajes, trabajé con mi propia experiencia del amor y de los vínculos, pero cuando elegí a los actores para trabajar, quise trabajar también sobre ellos, incorporar elementos de su biografía. Vos decís que no todos pueden saberlo, yo creo que el espectador lo percibe, que sucede algo extraño cuando un actor está trabajando con la ficción y lo real, cuando se mueve en ese límite, que el espectador sabe que está hablando de cosas de su biografía y que, por más que no se vea, sabe que proviene de una biografía real; en la escena se intuye algo más. Por lo menos yo lo percibo, trabajando con actores, cada vez me interesa más la experiencia del actor, no porque siempre vaya a trabajar con su propia vida, sino por incluir determinados elementos que lo coloquen en un lugar de mayor vulnerabilidad, de menos distancia, de más presencia, de más exposición de sí mismo. Eso tiene que ver con el trabajo literario, con el modo en que se incorporan elementos de lo real en la escritura misma. Por otro lado, en la puesta en escena me interesó ir más lejos en relación a lo real; es decir, poner en riesgo la ficción. La obra del bebé es la más radical en ese sentido. Estoy atentando contra mi propio texto, porque el bebé puede llorar toda la función y no hay texto; es como tomar un riesgo real extremo, porque me interesa algo más que la enunciación del texto, que es la experiencia en sí; es decir, como espectadora, cuando estoy viendo un

bebé en escena, me pasan un montón de cosas que tiene que ver con lo que está fuera de control, lo que es real, lo que es puro acontecimiento que da otro tipo de emoción y de predisposición.

- Además de cierta fragilidad, que en el caso del bebé, más allá que se ponga en riesgo la ficción y el espectáculo de ese día, al ser un bebé, también lo que le pasa al espectador, por ahí, es preocuparse por si se cae, se golpea.

- Sí, la gente tiene mucha paranoia con lo que le pueda pasarle al bebé, si llora o no sé qué. Cuando estoy reunida con Luciana [Panizza] hablando, miles de veces, no estás todo el tiempo mirando a la beba, pendiente de ella; es un bebé al que le van pasando cosas: camina y come un pedazo de no sé qué, o mete la cabeza no sé donde. El mundo bebé es así, mucho más peligroso que la escena donde realmente está en el máximo de la protección. Es extraño, la gente lo percibe como un lugar de riesgo y es el lugar más protegido, porque está con una mirada constante y atenta de muchas personas que la están cuidando, no sólo su madre y el otro actor, sino un público que la está cuidando; yo me di cuenta de que hay algo de esa mirada que es de protección; nadie dejaría que algo le pasara. Hay mucho más riesgo para ese bebé en el mundo real que en la escena donde tiene sus objetos que conoce bien, donde no hay nada que la pueda lastimar, donde la madre está todo el tiempo con ella, donde tiene su camita. Y yo me fui dando cuenta de eso en el proceso de trabajo, el temor no es por el bebé, sino por aquello que no se puede controlar, tal como es el mecanismo de esta obra: lo que sucede realmente sucede, pero a la vez es ficcional. Para mí ese temor es más por la posición en la que el espectador queda, que no está a salvo, como en otro tipo de teatro que se sienta, se emociona, llora, pero es todo mentira; acá, en cambio, se pregunta cuál es el límite. Me suelen preguntar: "¿Cómo haces para que haga eso?". En un momento empezás a pensar que todo lo que hace el bebé está escrito, porque de repente hace cosas que para el texto son geniales, que produce asociaciones geniales.

- En el texto sí hay pequeñas descripciones de lo que hace el bebé, pero que no funcionan en el caso de la representación.

- Claro, es el juego del texto, como escritora me interesa también trabajar en el límite de lo que se puede representar. Poner acotaciones en el texto es decir "es real para los actores, para la puesta en escena", bueno estas no, es también llevar al límite en la escritura lo que se puede hacer en la escena.

- Me gustó mucho una parte que decías que, con respecto a *El amor es un francotirador*, planteabas dos cuestiones que tenían que ver con lo deportivo, con destrezas: el aspecto deportivo de la actuación, como una destreza que desarrolla el actor y que está puesta cuando se besan, se golpean, lloran; y también un deporte de los sentimientos, toda esa transición del duelo y del relato mismo también sería como una especie de destreza de los sentimientos humanos, cómo asimilar esos sentimientos, cómo aprender de ellos.

-Sí, bueno, por un lado lo del deporte de la actuación era algo que me interesaba que es que también pasa cuando ves las tres obras. En las dos primeras ves que lo que pasa entre los actores está más en el plano de la ficción, pero en la tercera obra todo se resignifica y se parodia, porque todo aparece frontalmente expuesto como una pura forma, dicen "vamos a llorar" y se paran y lloran, y a la vez es muy emocionante también, eso es lo extraño. Hay algo muy frontal: la emoción se produce artificialmente y es muy verdadera, o sea no hay justificación dramática para ese momento; puedo producir una emoción sin que haya un contexto. Nos pasó que haciendo la obra afuera, estábamos frente al público llorando y el público lloraba con nosotros. Una cosa completamente estúpida, graciosa y genial a la vez: había algunos que se habían emocionado con ese llanto tan frontal. Viste que cuando miras a alguien llorar te hace llorar. Lo mismo que en el momento en que se besan los personajes: se besan todos con todos y cada beso igual es el amor, y ese amor es real, y, si bien actúas, un beso es un beso. Y por otro lado, el deporte de los sentimientos, que tiene que ver con lo mismo, como dice el personaje de Don Juan "el amor es una actuación". Hay como una especie de formalización de los sentimientos; todos repetimos un mismo patrón frente a las situaciones.

- En el caso de la obra del bebé, vos también jugás con ese límite entre la realidad de ese vínculo madre-hijo y por otro lado, desde la ficción, estás preguntando cómo se construye socialmente, convencionalmente ese vínculo.

- Esa obra para mí es la más brutal, la gente me dice "este personaje". Las mujeres que hacían el personaje les costaba decir "el bebé se quiere suicidar" o "a veces pienso dispararle al bebé", es como lo anti-madre. Pero tiene que ver con cuestionar ese lugar de la maternidad, de la mujer, de lo que se espera, simplemente preguntando. Es un personaje que todo el tiempo se pregunta. "por qué la gente tiene hijos", "si los bebés pueden controlar su propia vida", la pregunta si el bebé se puede suicidar es "cuánto depende el bebé de mí", "cuánto control tengo de su vida y cuánto de su vida controla él mismo".

- ¿Y el hecho de que la actriz trabaje con su propio hijo, porque no es lo mismo que le des un bebé de plástico o una cosa envuelta?

- Y eso es lo interesante. Yo no tengo hijos, pero es una relación que observo; me interesa la relación de los padres y los hijos. Son sentimientos que también se tienen, el bebé está llorando y decís "lo voy a tirar por el balcón", pero es algo que se dice y no tiene nada que ver con el amor. Hay momentos de locura, de querer estar sola y todo el mundo niega eso. Hay muchos matices en esa relación y ahí lo ves en una relación real, con un bebé de plástico se vuelve pura teoría. Lo más fuerte es que ellas están ahí. Eso no quiere decir que no lo ame, simplemente es alguien que se pregunta por ese vínculo.

- Vos te preguntás cómo va a ser el teatro del futuro. En el nombre de la compañía (*Compañía Posnuclear*) hay algo de proyección sobre el futuro, o un futuro que ya llegó, que es el presente, no sé. ¿Cuál es la relación de lo que vos hacés en el presente con el teatro anterior y con lo que pasa afuera del país?

- Lo que más me interesa hoy en día es no pensar el teatro como teatro, en el sentido institucional de cierta jerarquización del relato, del texto, de los actores y

las demás artes supeditadas al arte teatral. La *Compañía Posnuclear* es un colectivo de artistas de distintas disciplinas, un músico, un cineasta, un artista visual, una coreógrafa y yo. La idea de tener cinco artistas de mi generación que producen tiene que ver con dejar que las otras artes tomen también su espacio en la performance. La música es independiente y tiene tanto valor como el texto, como la coreografía, como la imagen. Es un interés por una mayor contaminación de las artes, de mayor fricción, de menos predominio del relato. La tercera obra es una obra musical prácticamente. De hecho ahora estamos haciendo el disco de la obra. Me interesa buscar más en el borde del teatro. El trabajo con lo real y la incomodidad del espectador tiene que ver también con una invasión de territorios. Sobre como va a seguir mi trabajo, me doy cuenta que cada vez me interesa más este lugar de lo performático, además del teatro tengo una banda con la que hago música.

- ¿Con los mismo músicos de la compañía?

- Si, con Ulises y con otros dos chicos más. Por otro lado, cuando trabajo afuera, trabajo con otro tipo de experiencias, como lo que hice en Brasil, que era una instalación con personas reales que contaban sus biografías dentro de un edificio y el público iba caminando entre las personas, se sentaban, tenían conversaciones, otro tipo de relación entre actores y espectadores; no escenario, no distancia, no texto. Ese tipo de experiencias me interesan. Ahora estamos ensayando una obra sobre *los niños de tercera cultura*, que son niños que viajan con sus padres por el mundo y van a instituciones especiales para ellos, y también trabajamos con otros niños de países periféricos, inmigrantes que van con sus padres a Suiza a buscar un mejor lugar; son nómades pero en otro sentido. En el escenario están como en casas de cartón y se comunican con cámaras, se cuentan cosas. Se mezcla algo de las biografías de ellos y, por otro lado, es un trabajo sobre el futuro, sobre los hijos de los gerentes de las multinacionales y de los expulsados, los ilegales; es una pregunta sobre como va a ser el futuro.

- ¿Cuáles son tus referencias acá en Argentina?

- Bueno, estudié con Bartís, con Pompeyo [Audivert], en la EMAD, con Kartún, Tantanian. Para mí, era importante tener como una especie de formación amplia; me interesaba escribir, también actuar, la música, la danza. Y como referentes, los artistas de mi generación, como Mariano Pensotti, Federico León.

- ¿Crees que es una generación que tiene un espacio?

- Yo creo que en este país es muy difícil, porque las instituciones no han abierto las puertas de verdad a nuevas generaciones. El Sarmiento es el único teatro de los que tiene el Complejo Teatral San Martín que hace una obra de un autor contemporáneo. El único lugar que tiene la suficiente infraestructura y producción, como el San Martín, debería estar lleno de obras de Veronese y otros autores de esa generación, ni siquiera digo nuestra generación, hablo de esa generación, deberían ellos tener esos lugares. El Complejo Teatral debería tener un director artístico para cada sala y no uno para todas. Es muy impresionante el nivel de precariedad con que trabajamos acá, cuando vas a fuera decís "¡Dios mío!". Ni hablar de mi generación: todas las obras que hice las produje yo. Si yo no trabajase afuera, si no hubiera encontrado una manera de trabajar afuera y ganar dinero no podría estar haciendo teatro ahora. En Alemania o en Suiza, que es donde estuve, el teatro estatal trabaja todo el tiempo en buscar nueva gente y ellos les van dando un contexto de difusión. No creo que si el San Martín hiciera obras de gente de mi generación le iría mal, porque ellos se encargarían de la difusión. Simplemente no quieren tomar ese riesgo, o no les interesa. No sé... Es una institución estatal que podría brindar algún tipo de contexto para un teatro tan prolífico como el que se hace acá. Y bueno, tuve muchos problemas por hablar y decir estas cosas en público y la gente después me dice "Como vas a hablar mal del San Martín", pero sí me parece que está mal. Yo igual voy a hacer una obra en el Sarmiento, porque me parece que está bueno, que nosotros tenemos que hacer obras ahí, porque merecemos ganar plata con nuestro trabajo.

- ¿Y cómo trabajas afuera?

- Antes tuve becas, ahora trabajo para teatros que me pagan y me producen y la plata que gano la reinvierto trabajando acá.

fernandapinta@hotmail.com

Palabras clave: Arias – sueño – revólver – striptease – francotirador - trilogía

Key words: Arias – dream – gun - striptease – sniper - trilogy

Fichas técnico-artísticas de la trilogía:

Textos: Lola Arias

Dirección: Lola Arias (*Sueño con revolver y Striptease*). Lola Arias, Alejo Mogueillansky (*El amor es un francotirador*)

Música: Lola Arias, Ulises Conti

Músicos en vivo: Ulises Conti, Andrés Ravioli

Coreografía: Luciana Acuña

Espacio: Leandro Tartaglia

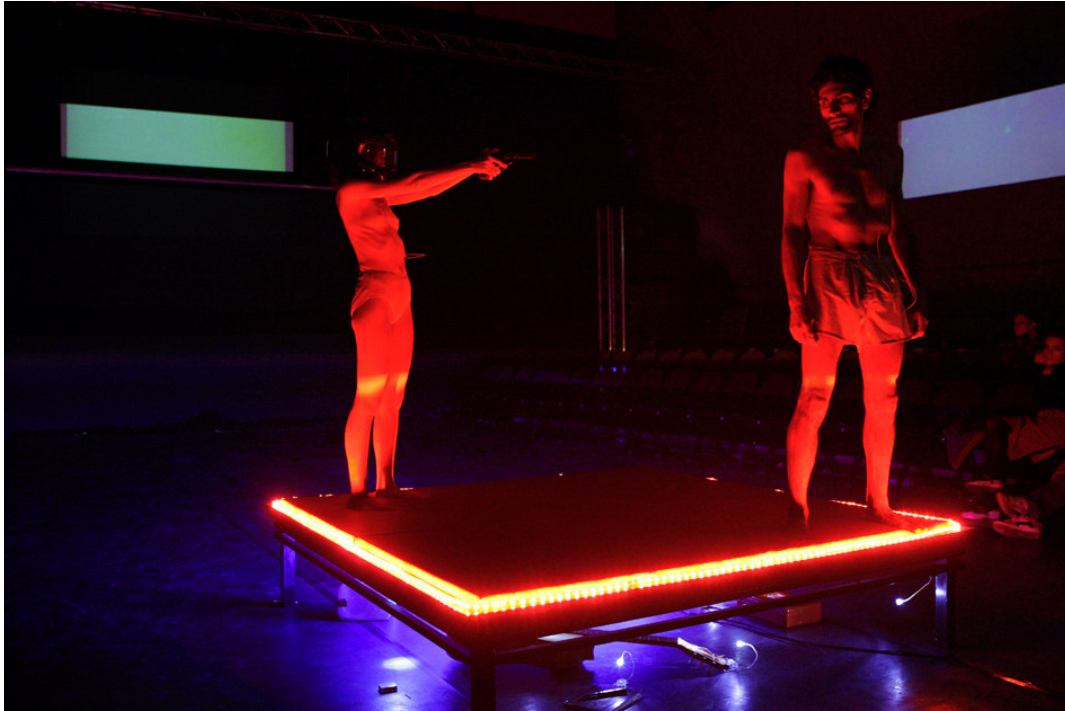
Vestuario: Ana Cambre

Luces: Matías Sendón

Asistencia de dirección: Juan Devoto

Intérpretes: Luciana Acuña, Matías Bringeri, Esteban Lamothe, Alfredo Martín, Julia Martínez Rubio, Ignacio Rogers, Lucía Sternischia Kaplan, María Villar, Denis Groesman, Gonzalo Martínez, Luciana Panizza, Serena Pousadela Panizza.

Prensa: Daniel Franco, Paula Simkin



Sueño con revolver



El amor es un francotirador