

Entrevista a Lola Arias

Federico Aguilar (UNA/UNSAM) y Denise Cobello (UNA/ Paris 3-Sorbonne Nouvelle)

En el contexto del reestreno en Buenos Aires de la obra *Campo Minado* y el estreno de la película *Teatro de Guerra*.

Tu obra se caracteriza por tener como materia de moldeo lo real. ¿Por qué elegiste y seguís eligiendo esta materialidad? ¿Qué es lo que te brinda que no lo hace la ficción ?

Yo me formé como escritora de ficción tanto de teatro como de literatura y no creo que haya una especie de disyuntiva entre lo real y la ficción, creo simplemente que a mí, en un momento de mi trabajo, me empezó a interesar cómo en el teatro uno podía trabajar con materiales más contemporáneos, que tuvieran que ver con problemas existentes, con historias de personas vivas. Ese giro documental en mi trabajo no significa que no haya ficción dentro de lo que hago, porque cada vez que uno transforma la historia de cada una de las personas que forman parte de los proyectos hay un trabajo de ficcionalización, hay una construcción narrativa. No existe lo real en sí, lo único que existe es una manera documental de trabajar que tiene que ver con transformar esas narrativas subjetivas, esas formas en las que cada uno cuenta su propia experiencia en un objeto de arte. En eso consiste el trabajo de escritura y de reescritura.

Actualmente estás con funciones de la obra *Campo Minado* y la película *Teatro de Guerra*, ambas sobre el conflicto bélico de Malvinas, ¿qué te brinda cada uno de estos lenguajes?

El teatro es el presente puro, sólo existe en la medida en que las personas están ahí, siempre es “hoy” en el teatro. Lo que estás viendo en escena está sucediendo “hoy” y la persona que habla tiene la edad que tiene en ese momento, la cara, el rostro, el cuerpo y la historia de “hoy”. El cine es un documento del tiempo, es una forma de encapsular, de guardar, de trabajar con el tiempo. Entonces yo creo que lo más impactante de la obra de teatro es la presencia de estos antiguos enemigos sobre el escenario que juntos reconstruyen sus recuerdos y “representan” o reconstruyen en el sentido de *reenactment*, es decir, que actúan sus propias historias con la ayuda de los otros. En el cine lo que se ve son los distintos momentos en el tiempo donde este proceso de encuentro tuvo lugar, desde las primeras audiciones para elegir a los protagonistas hasta los primeros encuentros en los que un veterano argentino y un inglés se daban la mano y se presentaban. Después, se ve mucho más tarde en la película, otro momento del tiempo cuando ya hay una complicidad y un conocimiento entre esos dos veteranos que, media hora atrás en la película se estaban dando la mano por primera vez, de repente están juntos haciendo un entrenamiento que da cuenta de una complicidad y un conocimiento uno del otro muy grande. Y hacia el final, por supuesto, está la posibilidad de pensar qué pasa con las generaciones posteriores, las generaciones más jóvenes y cómo ellos cuentan o contarán la guerra luego. Así que, creo que esa es la operación más interesante del cine en este proyecto, la posibilidad de documentar distintos momentos del tiempo en la relación entre ellos y la relación de ellos con la sociedad. Hay escenas que nunca hubieran podido tener lugar en una obra de teatro, como por ejemplo la escena de la escuela, donde los veteranos van a hablar con un grupo de niños sobre la guerra o la escena del final, cuando los actores jóvenes hacen de los veteranos.

Hay una escena que se repite constantemente en la película y también en la obra, esta es la muerte del soldado argentino en brazos del soldado inglés. ¿Qué contraste en ese relato que hizo que tome tanto protagonismo?

Esa escena es una escena mítica de la guerra: un hombre dispara sobre otro hombre, sobre un enemigo, que habla otro idioma y en el momento en el que esa persona está muriendo le habla en su propio idioma. Esa escena es tan poderosa, porque es ese momento en que el enemigo, el otro, el desconocido, le habla en inglés y él se reconoce, como si se viera a sí mismo morir. Es esa identificación lo que es tan fuerte. Por eso Lou dice en la escena: “Ojalá no me hubiera hablado en inglés”. Por que es justamente en ese momento en el que él se ve en el otro y es como si se viera a sí mismo morir. En esa escena está contenido el drama de la guerra, el núcleo del trauma: ¿Qué significa matar? ¿Qué significa morir por la patria? ¿A quiénes representan esas personas que pelean unas contra otras? ¿A un país? ¿A una sociedad? ¿Quiénes son? ¿Por qué lo están haciendo? Es un momento de mucha perplejidad el de la muerte del argentino en los brazos del inglés. Por eso es una escena tan fundamental. En la película es la que organiza todo porque aparece al principio, en el medio y al final y en esa repetición uno va entendiendo por qué esos hombres sufren al día de hoy los efectos de esa guerra que lucharon hace más de 35 años.

El espectáculo mueve emocionalmente cimientos ideológicos profundos especialmente cuando el equipo artístico y de producción pertenecen a los países comprometidos en el conflicto bélico. En este sentido, ¿con qué problemas te fuiste encontrando? ¿Cómo fue la reacción de los distintos públicos?

Cuando la obra se estrenó en Inglaterra generó mucho interés y de hecho la respuesta del público fue muy buena. Por eso volvimos al año siguiente a hacer una temporada en el Royal Court Theatre y una temporada por el interior de Inglaterra. Realmente, si uno piensa en Inglaterra, un imperio que durante el siglo XX luchó en conflictos en todo el mundo (de hecho hay un sólo año en el siglo XX, que es en 1968, donde Inglaterra no participó de ningún conflicto), ver a esos militares ingleses contar estas tragedias creo que es muy fuerte para un país con una gran tradición bélica. También es fuerte ver a los argentinos, porque para los ingleses las Malvinas es una guerra menor entre las tantas guerras que lucharon, que quedó asociada al Thatcherismo y a todo lo que vino después. Es, de alguna manera, un punto de giro en las políticas del país pero no un reclamo vigente. No es una historia que esté viva en la sociedad como acá. Entonces para ellos también es fuerte ver el nivel de importancia que sigue teniendo del otro lado del mundo.

Claro, eso aparece en la obra, las distintas percepciones sobre la misma guerra. En el caso Argentino estructura una identidad..

Claro, en Argentina yo creo que había cierto temor a ¿qué es lo que quieren hacer?, como si hacer una obra con argentinos e ingleses significara renunciar al reclamo por las islas. Por eso había incluso veteranos que venían a las funciones con carteles que decían “Las Malvinas son Argentinas”, como diciendo: “no vamos a dejar caer nuestros reclamos por venir a ver esta obra”.

Tanto en *Campo Minado* como en *Teatro de Guerra* el casting ocupa un lugar destacado y este recurso se vuelve incluso protagonista en otras obras tuyas como *Audición para una manifestación*. A partir de esto, ¿qué es lo que buscás al momento de elegir actores y actrices? ¿Qué te interesa encontrar en un performer al momento del casting?

Primero, como son audiciones a personas que no son actores, son muy particulares, porque uno está viendo qué relación tiene la persona con su propia forma de estar, de ser visto. No sólo cómo cuenta la historia, sino cómo se presenta a sí mismo, cómo se ve a sí mismo, qué cosas está dispuesto a hacer frente a una cámara o frente a otro. Las audiciones en mis proyectos son muy largas. Para encontrar a los protagonistas de esta película y esta obra estuve dos años haciendo entrevistas y audiciones en Buenos Aires y en Londres, con lo cual es un proceso muy complejo a través del cual uno encuentra las personas que van a ser el centro del trabajo. No sólo es importante que sus historias sean diferentes entre sí y muestren distintos aspectos sino que también esas personas en su forma de estar en escena, en su sensibilidad, en su fuerza o vulnerabilidad tienen que ser distintas para poder crear una especie de abanico de distintas subjetividades que estén conectadas por esa experiencia de la guerra.

Y en el caso de Campo Minado puntualmente, ¿cómo fue el proceso de selección de los protagonistas de esta obra?

Las audiciones tenían una pregunta principal “¿Qué quedó en la memoria de ellos hasta el día de hoy?” Tenían que contar algo, una imagen, una historia, una sola cosa, no toda la guerra, algo que quedó en su memoria y eso era el punto central para elegir a los protagonistas. Además, los hacía hacer acciones para ver como se movían en el espacio, como reconstruían con su cuerpo estas imágenes, o si cantaban o si escribían o si tenían alguna relación con el arte, también explorábamos eso para ver qué tipo de personajes podían llegar a hacer en la obra

¿Cómo fue la convivencia entre los veteranos durante el proceso de creación de la obra?

Los que quedaron, realmente estaban muy curiosos y con muchas ganas de ser parte del proyecto, sino no hubiera funcionado. Para algunos fue más difícil incorporarse, aceptar la propuesta, pero una vez que la aceptaron estaban muy contentos de ser parte de eso. Hubo muchas dudas y miedos pero de alguna manera el equipo funcionó como un puente entre ellos, traduciendo, conectándolos, porque imagínate unos hablaban español y los otros inglés, ninguno hablaba la lengua del otro, entonces el proyecto fue como el canal por el cual comenzaron a comunicarse. Por supuesto a lo largo de los meses pasaron muchas cosas, hubo peleas, portazos, emoción, llanto y mucha agua pasó bajo el puente y ahora son un grupo bastante unido que se han convertido en una especie de comunidad. Cada uno ha aprendido a convivir con el otro, que es algo muy difícil siendo personas totalmente desconocidas y que además vienen de mundos muy diferentes

¿Qué tipo de pautas utilizaste con los performers al momento de dirigir la actuación?

En realidad yo busco encontrar con cada uno una forma de hablar y de estar que tenga que ver con quienes son ellos, al contrario de lo que uno trabajaría con un actor en la construcción de un personaje, en realidad lo que uno trabaja con una persona es cómo ser él mismo o ella misma de la manera más honesta posible arriba de un escenario. Es algo muy raro, porque lo que uno trabaja más es cómo limpiar de cierta coloquialidad y llegar a algo más esencial de lo que es la persona, su forma de hablar. Quizás lo que uno hace es más que nada limpiar de ciertos gestos o vicios coloquiales, que todos tenemos cuando hablamos, para lograr cierta neutralidad, cierta esencia de la persona, sin todos esos gestos que están siempre en nuestra vida social e ir hacia una zona más neutral, mas vacía, donde el relato pueda circular de una manera más nítida entre los que hablan en el escenario y los que escuchan en la platea

¿Hubo alguna indicación en relación a la emoción que pudiera surgir en la escena?

Lo que naturalmente yo trato es que ellos se puedan convertir en buenos *storytellers* (contadores de historias), como dice David Jackson. Un buen contador de historias no se emociona él mismo sino que produce la emoción en el otro. Esa es la operación que ellos hacen a través de los meses de ensayo: transmitir esa emoción que está en la historia al público, sin ellos mismos quebrarse, sin ellos mismos emocionarse. Dejar que la emoción esté del lado del espectador y no del lado del Performer

Sabemos que tus obras son capaces, tal como lo demuestra el caso de Vanina Falco en *Mi vida después*, de tener un impacto sobre la realidad, algunas veces mayor que una acción jurídica o que una medida política ¿Crees que algo de esto ocurre con *Campo Minado*?

Campo Minado creó algo que no existía, que era esta comunidad de veteranos de ambos lados. De hecho eso generó un montón de movimientos también en círculos diplomáticos. El embajador de Inglaterra organizó cosas alrededor del equipo de la obra, por ejemplo, una especie de comité de reconciliación con gente que discute sobre Malvinas. La obra realmente fue catalizadora de otras movidas diplomáticas en el mundo real, en la diplomacia real, eso fue algo muy concreto que generó. Después hubo cambios concretos en las vidas de las personas que son parte del proyecto, que son muy distintos en cada caso. Marcelo, por ejemplo, no podía escuchar música en inglés y ahora comparte el escenario con ingleses e incluso empezó a aprender algunas palabras en inglés. También su propia forma de contar la guerra cambió completamente a partir de la experiencia de haber hecho la obra. Esto es sólo un ejemplo, pero en cada uno hubo cambios muy concretos en relación a cómo se ven a sí mismos y cómo piensan lo que vivieron.

¿Esos cambios se fueron incorporando a la obra?

Hubo muchas cosas que se fueron modificando, frases, detalles o palabras que dicen que las quieren reformular porque entendieron algo quizás distinto a lo largo del tiempo. Siempre hay detalles que se actualizan y que tienen que ver con que la repetición también les va dando otra conciencia de lo que vivieron y de esta necesidad de ajustar ciertas cosas a lo largo del tiempo.

¿Cuáles son tus referentes a la hora de crear, qué filiaciones artísticas reconocés en tu trabajo?

No tengo referentes generales, creo que cada proyecto me llevó a distintos materiales o distintas zonas de investigación. Para *Campo Minado* fue muy importante la obra de Jeremy Deller, un artista inglés, que hizo un proyecto que se llamó *The Battle of Orgreave* el juntó a la policía y a los mineros que se habían enfrentado durante el gobierno de Thatcher. Los hace reconstruir ficcionalmente esa batalla muchos años más tarde, en el 2001, pero les da la posibilidad de estar de un lado o del otro y ese ejercicio de reconstrucción es muy fuerte. Mike Figgis hizo una película sobre esa reconstrucción, ahí uno ve como ese conflicto entre los mineros y la policía los marcó también a ellos muy fuertemente. Esa obra fue importante para trabajar tanto en *Campo Minado* como en *Teatro de Guerra*. También hubo otros materiales como el libro *Partes de Guerra* de Graciela Speranza, un libro muy hermoso por lo polifónico, por como mezclaba los testimonios de los veteranos. Así también Svetlana Aleksíevich, la escritora bielorrusa que escribió un libro sobre la guerra, donde hay solo testimonios de mujeres que pelearon en la segunda guerra mundial. En ese libro había algo muy hermoso que tiene que ver con hacer aparecer la vulnerabilidad, el dolor, la suciedad. En *Campo Minado* aparece mucho la presencia de la pérdida, es un relato muy poco épico, está siempre basado en esos momentos de vulnerabilidad, cobardía, fracaso y es como lo que describe Jack, que llega a Puerto Argentino y está todo cubierto de mierda. Esa es la imagen final de la guerra ¿no? Una ciudad cubierta de mierda y soldados de ambos lados que se disputan a ver quién va a limpiar esa mierda. Eso para mí tiene mucho que ver con crear un relato no épico, un relato sin héroes en esa monstruosidad que es la guerra