

La construcción escénico performativa de lazos comunitarios. Conversatorio con Lola Arias

Por **Denise Cobello**(CONICET-IIGG-UBA / UNA), **Maximiliano de la Puente**(CONICET-IIGG-UBA / UNA), **Noelia Morales**(CONICET-IIGG-UBA / UNA) y **Hugo Martínez**(CONICET / UNA)

En el marco del Ciclo Conversatorios Públicos organizado dentro de las actividades de extensión de la materia Dirección Teatral II cátedra Guillermo Cacace, en colaboración con los seminarios Introducción a los estudios de la Performance y Teoría de la Performance y el Teatro Performático de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas, se realizó el jueves 2 de mayo de 2014 un conversatorio con la escritora, directora de teatro y cine argentina Lola Arias, en la sede Perón del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Moderaron el evento: Lic. Noelia Morales, Lic. Hugo Martínez, Mg. Denise Cobello y Dr. Maximiliano de la Puente.

Sergio Sabater: Muy buenas noches a todos, a todas. Bienvenidos, bienvenidas. Gracias por estar acá. Simplemente una palabras para presentar esta actividad que fue organizada por la cátedra de Dirección Teatral II de Guillermo Cacace y la Maestría en Teatro y Artes Performáticas dirigida por nuestra queridísima Julia Elena Sagasetta. Quería agradecerle Lola por estar acá, es una alegría muy grande y por supuesto, un honor la presencia de Lola en el Departamento. Todos la conocemos y por supuesto es una embajadora artista de nuestro país, desde hace muchos años. Y de América Latina, no solamente de Argentina, que acaba de ganar el premio Ibsen, prestigiosísimo premio, que tiene una relevancia y una significación particular en este momento, en esta coyuntura que nos toca vivir, de ataque a la cultura, al teatro, a la ciencia. En este momento dramático, ese premio, a mí me parece que es un símbolo y un emblema de muchas luchas. Y bueno, unas palabras sobre teatro. Me parece que con los espectáculos de Lola pasa algo particular. Recuerdo salir de ver *Atlas des Kommunismus* o *Campo Minado* e ir con amigos al café, como se hacía antes a charlar el espectáculo y, más allá del impacto emocional que produce la fisonomía final de la obra, nos encontrábamos hablando sobre los procedimientos. Pensando cuáles habrían sido los procedimientos que habrían conducido a esa fisonomía espectacular, tan impactante. Creo que eso es lo que mantiene vivo al teatro, el pensamiento permanente sobre los procedimientos, que una obra como la de Lola nos hace todo el tiempo recrear. Así que gracias a todos y les dejo con los organizadores.

Guillermo Cacace: Gracias por estar esta noche acá, es importante decirlo, en la Universidad Pública. Nosotres vamos a hablar poquito, así la escuchamos a Lola que es para lo que venimos. Simplemente que como esta actividad está organizada con apoyo de todo el Departamento está acá también el responsable de la Secretaría de Extensión, Román Podolsky. Nosotros vamos a hablar poquito pero, no obstante, le voy a dar la palabra también a Julia Elena para introducir brevemente también la actividad.

Julia Elena Sagasetta: Gracias. Muy poco también para dejarle lugar a Lola que es por la que estamos todos acá. Yo la conocí a Lola por la primera obra, *La escuálida familia*. Esa obra, a quienes la vimos en aquel momento, nos dejó locos. Decíamos, ¿qué es esto? Este es un teatro totalmente distinto, esto es lo que queremos. Y la siguiente obra de Lola ya era otra cosa totalmente distinta, y así todo, todo, todo. Empezó el teatro biográfico y el teatro documental.. acá anoté dos cositas mínimas. Lola es actriz, dramaturga, directora, cineasta, performer, artista visual, novelista, con *Los Posnucleares*, y más y más y más. No sé cuánto hace Lola. Porque es una artista multidisciplinaria y ahora además es el premio Ibsen que lo gana muy joven y con un futuro para cosas muy grandes. Así que es un placer para nosotres tenerla acá. Yo hablo en nombre de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas que dirijo con dos de los profesores, Denise Cobello, y Maximiliano de la Puente y la seguimos muchísimo. Así que, la palabra para Lola.

Lola Arias:Bueno, gracias a todos por estar acá. Bueno, voy a hacer un poco un recorrido de mi obra como para contar un poco como llego a hacer lo que estoy haciendo ahora. La idea es que puedan, les colegas presentes, interrumpir o preguntar. También al final vamos a abrir a preguntas de todos así que la idea es que sea dinámico. Voy a mostrar fragmentos, videos de algunos proyectos en particular porque me parece que ayudan a entender y a pensar sobre ciertas cuestiones.

Voy a empezar por el principio y como Julia Elena hablaba de mi primera obra. También contar cómo una empieza a hacer teatro, para personas que están en la Universidad y pensando sobre su práctica y todos acá tienen una práctica artística además de estudiar, está bueno pensar cómo se va armando un recorrido. En mi caso, yo estudié Letras en Puan. No estudié formalmente en el IUNA teatro o actuación pero sí estudié Dramaturgia en la EMAD y además iba con ciertos maestros, Pompeyo Audiver, Ricardo Bartis, Nora Moseinco, que en ese momento eran los maestros de teatro. Ahora siento que estoy hablando de hace mucho tiempo. Y en ese momento la primera obra que escribí fue una obra de ficción, *La escuálida familia*. Es una obra que hice con quienes eran en ese momento mis compañeros del taller de Pompeyo. Es una obra que escribí, dirigí y puse en escena con actores cosa que después cambió completamente a lo largo de mi trabajo, porque fui trabajando más a partir de investigación y en un registro más documental. Pero esta obra para mí es muy importante porque es el primer paso en una práctica que luego me va a llevar por muchos caminos. Siempre me acuerdo que la primera función de esta obra fue en el Centro Cultural Rojas y el techo del CCR tenía filtraciones importantes por lo que llovió sobre el escenario. Me acuerdo que los performers siguieron actuando como si no pasara nada y a la vez estábamos todos sobre el escenario. Era bastante peligroso porque caía la lluvia sobre los focos, o sea, nos podríamos haber prendido fuego pero la gente siguió y me acuerdo que la primera crítica de la obra decía: “Algo extraordinario pasó en el Centro Cultural Rojas: llovía adentro del escenario”. Y para mí, el recuerdo de ese momento es el recuerdo también de lo real, de lo que pasa, el dónde estamos, el aquí y ahora que son tan fundamentales en nuestra práctica teatral. Al final lo que queda es esa lluvia que cae en el escenario. O sea, cómo empezar a pensar la práctica del teatro como un arte vivo y cómo interfiere todo lo que nos constituye: la situación política, la lluvia que entra a través de las filtraciones, el sonido de la marcha que todavía se escucha en la sala. O sea, pensar de esa manera el teatro me fue llevando cada vez más cerca del trabajo con lo real, del trabajo con lo documental. La sensación de que no había manera de mantener en el teatro una impermeabilidad a lo real, a lo que pasa, a lo impredecible, a lo que no se puede controlar. Y hablo de eso para pensar cómo se construye un camino entre la ficción y lo real que me lleva a después de hacer esta obra, que es la primera obra, luego vienen otras. Pero hay una que para mí es importante en ese camino que es una obra que escribo como tesis de la Escuela en Escritura Dramática, que es *Striptease*. Y me acuerdo que esta obra, que es una obra de ficción, una conversación telefónica entre un hombre y una mujer que tienen un bebé y se acaban de separar, yo la escribí y la obra en sí era medio imposible de representar porque las didascalias eran las acciones que hace un bebé en el escenario y después las voces de padre y madre. Con lo cual, teóricamente, la única persona que tenía que estar en el escenario era un bebé. Entonces me acuerdo que mis maestros de dramaturgia me dijeron: muy buena obra pero irrepresentable, o ¿vas a poner a un actor con pañales? o ¿vas a poner un video?, ¿cómo vas a hacer para montar esta obra? Y yo dije, no, voy a poner un bebé. ¿Cómo un bebé? Sí, sí, un bebé y su mamá, no sé, una relación. Y así encontré una actriz que se animó a hacer esta obra con su bebé que se llamaba Natalia Miranda, la actriz y Umaia Edul, la otra protagonista que aquí está (muestra fotos). Ahora tiene dieci... no sé cuántos años. Desde 2007. Una adolescente. Pero lo interesante, para mí, de haber montado esa obra es que tenía un elemento que irrumpía en esa ficción que era la presencia de una bebé en escena. Como no se la podía dirigir, ensayamos mucho tiempo para entender que lo único que teníamos que hacer era dejar que ella dirigiera la escena, en el sentido de adaptarnos a sus necesidades. Eso iba a regir el humor y la energía porque si la bebé quería dormir, si quería comer o si quería llorar, íbamos a tener que adaptarnos. Fue muy interesante para mí pensar cómo una ficción escrita y determinada previamente era intervenida por la presencia real de una bebé, de una presencia que era imposible de predecir. De hecho, recuerdo que cuando hacíamos esta obra en el Espacio Callejón, los ensayos eran increíbles porque allí la bebé lloraba pero, en las funciones, jamás lloraba. El público, en lugar de generar una situación incómoda o difícil para esa personita, generaba como una atención que le parecía increíble. En realidad estaba como yo estoy ahora con todos ustedes mirándome y riéndose. Entonces la bebé probaba cosas y todos se reían, era como si entendiese que estaba en escena. O sea, una persona que no tenía ni un año de edad, entendía lo que es estar en escena, entendía la atención y que la atención también es amor, que es una forma de estar. Entonces, para mí fue muy interesante ese proyecto porque me hizo pensar sobre cuál es la presencia escénica y desde qué y dónde nace esa conciencia de lo que es ser mirado, ser escuchado y estar en el centro de la escena. Cuando venía el público, muchas veces me preguntaban cómo había logrado que la bebé en el momento que el actor decía tal cosa, le golpeará la guitarra como diciendo “basta”. Obviamente yo decía que no tenía un control remoto de bebés para que hiciera lo que yo estaba pensando. Simplemente hubo algo

de entender que el sentido que producía esa persona hacía que se resignificara todo el texto y que diese la sensación de que todo fuera parte de la ficción, aunque no lo era. Para mí también fue un aprendizaje sobre cómo trabajar entre lo real y lo ficcional, sobre cómo generar un espacio para lo real dentro del teatro, que es un lugar de ficción, y que esos dos elementos podían convivir y potenciarse. Que el texto escrito ficcional podía estar potenciado por la presencia de una persona, en este caso una bebé que hacía cosas que no podían estar guionadas, y, en ese sentido, creo que esta obra es una bisagra para mí en la incorporación de lo real en la escena. De hecho, mi trabajo se va modificando a partir de esta trilogía. En una de esas otras obras, *El amor es el francotirador*, empecé a incorporar biografías de los actores que estaban en escena. Eso me llevó a otra obra, que es la primera obra documental. Es como que lo real se fue filtrando con la bebé y con las biografías de los performers y así llegué a *Mi vida después*, que es la primera obra estrictamente documental basada en el archivo personal de los performers que estaban en escena. Acá dejé de escribir desde el escritorio y escribí a partir de una investigación, de entrevistas y del encuentro con ciertas biografías. En este caso, biografías de otras personas que nacieron como yo durante la dictadura militar y que reconstruyeron la vida de sus padres y madres durante esa época. Este es mi primer paso en lo documental y en el trabajo con el archivo para hacer que este se vuelva performático, para darle vida y que no sea algo que está guardado en un cajón, algo que está muerto, sino que está vivo en el escenario. Hace poco, con todo lo que está pasando con el negacionismo de Milei, Villarroel y sus secuaces, hablábamos de esta obra y pensábamos que queríamos volver a hacer *Mi vida después* pero con les hijes, con les nietes de les desaparecidos. Pensar cómo es la historia ahora de la tercera generación, quién cuenta la historia hoy. No sé si lo vamos a hacer pero hay algo de la responsabilidad sobre la juventud. Porque hay una gran parte de la juventud muy joven que votó a Milei entonces tenemos que ir a ese a ese sector, tenemos que pensar con ellos y pensar por qué, qué pasó, dónde se produjo el cortocircuito generacional para que personas tan jóvenes hayan tomado la decisión de votar a un fascista. Porque al final, la historia es la historia de las generaciones que piensan las generaciones anteriores, que piensan el pasado, ¿no? En ese sentido lo pensábamos, como un acto político de interferencia sobre el presente.

Salto en el tiempo para hablar de otra obra que, para mí, es la continuación y un paso más de ese trabajo documental, *Campo Minado*. Quizás, si *Mi vida después* es un poco la reconstrucción de un archivo común de una generación que piensa otra, esta obra es la reconstrucción de las memorias de la guerra de Malvinas contada por veteranos ingleses y ex combatientes argentinos y la reconstrucción de esa historia común a partir de dos miradas muy diferentes. Me interesa mostrarles un pequeño vídeo con las audiciones que se hicieron en Argentina y en Inglaterra buscando a los protagonistas de la obra. Porque siempre es una pregunta cómo encontré a esas personas, de dónde salieron, cómo las elegí y, a veces, es muy difícil explicar qué hace que una persona haya quedado en un proyecto y no otra. De hecho, a veces cuando veo los procesos de las audiciones, veo que hay personas increíbles que no quedaron en la obra y que, sin embargo, están como en una especie de presencia fantasmal, como un fantasma o como una idea de algo que dijeron que igual queda. Porque en el proceso de creación de las obras documentales hay muchas personas que están involucradas. Por ejemplo, para hacer *Campo Minado* con seis personas, entrevisté a cincuenta veteranos de guerra argentinos e ingleses. Entonces, de alguna manera, todas las historias, todas las cosas que me contaron esos cincuenta veteranos, están flotando aunque no sean sus propias historias.

(Muestra el video)

Ese video es un fragmento de las audiciones filmadas que hicimos para la obra de teatro *Campo Minado* y para la película *Teatro de Guerra*. Muchas de las personas que aparecen no están en la obra, por ejemplo, el que dice que quiere ser la estrella, que era un piloto de aviones y tenía como un trabajo gubernamental que no recuerdo bien cuál era, y no le dieron permiso para involucrarse en la obra por más que él tenía muchas ganas de ser protagonista y contar su historia. Yo lo lamenté muchísimo porque me interesaba la posición y la mirada aérea sobre el conflicto. Sobre todo porque siempre se dijo que aeronáuticamente habíamos ganado la guerra y otros disparates por el estilo, entonces me gustaba contrastarlo con lo realmente había vivido un piloto de aviones y con cómo había visto el conflicto. También el otro hombre inglés, que cuenta que se sienta sobre un cadáver y come *corned beef*, que para mí es una historia terrorífica pero que dice con mucha verdad y honestidad algo que nadie se anima a hablar como es hasta dónde se llega en la guerra, a dónde te empuja la guerra, a comer sobre un cadáver. Esa persona desapareció, iba a venir a unos talleres que yo daba después de las entrevistas donde iba probando ideas con las personas y también iba armando un grupo. En esos talleres veía quiénes podían trabajar con otras personas, quiénes eran solidarios y a quienes les interesaba la historia del otro, y esta persona desapareció. Tenía que aparecer un día en el Royal Court Theatre en Londres y no vino. Dijo que estaba en una estación de tren, lo fuimos a buscar y no estaba. Esas cosas misteriosas siempre pasan en las obras que hago, nunca sé bien al final cómo termina la historia. Cuando empiezo uno de estos proyectos no sé dónde voy a terminar y esa aventura a veces también es muy difícil, no es solo genial o lleno de hallazgos porque perdes gente en el camino, pasan cosas que no querías que pasen. Pero a lo largo del tiempo me acostumbré a que eso es lo que me interesa también de la experiencia o de la práctica artística, esa impredecibilidad de lo que hago aunque implique poder acompañar eso y dejar que pase lo que tenga que pasar.

Denise Cobello: En relación a esto que decías de cómo seleccionas las historias y las personas, pensaba en los lazos sociales, en los lazos afiliativos y en cómo se arman especies de comunidades en estos proyectos. Me interesa saber cómo, de alguna manera, cuidas y proteges eso, cómo haces que esto se desarrolle.

Lola Arias: Cuando empecé con este proyecto, al principio fui con *Campo Minado* a las instituciones y a los teatros y dije que quería hacer un proyecto con ex combatientes argentinos y veteranos ingleses y mucha gente me cerró la puerta. Me dijeron que estaba loca, que eso no se podía hacer porque había como un temor de que presentar la historia de los ingleses era como decir que las Malvinas no son argentinas o algún disparate por el estilo. O sea que el conflicto por la soberanía impedía escuchar la historia del otro, del enemigo, y eso no estaba solamente en los veteranos, estaba en las instituciones. Había un temor a qué tipo de experimento era esta obra. En ese sentido, yo estoy muy agradecida a las universidades públicas porque todo lo que hice fue gracias a ellas, como mi primera obra en el Centro Cultural Rojas o esta obra, en la que fue la UNSAM la única institución que me apoyó y me bancó en un momento que ninguna lo hizo. Después todas lo hicieron y estubo en la Coronado y la mar en coche pero, al principio, no. O sea, los mismos que me cerraron la puerta después me llevaron a la sala más grande del Teatro pero, antes de ello, había mucho miedo y los únicos que se animaron fueron los de la UNSAM que me dijeron que les parecía interesante y querían hacerlo. Por eso la obra se estrenó en su Centro de Artes que, desafortunadamente, no está más. Pero es interesante porque en relación a lo que vos decís sobre cómo se construye una comunidad, yo sabía que el centro del proyecto era la creación de ese grupo y que, para eso, tenían que dejar de ser enemigos y ser personas que compartieron una experiencia común que es la de la guerra, poder escuchar el dolor de lo otro y poder conectarse con ese dolor. Pero había que explicar una y otra vez que conectarse con el dolor del otro, escuchar la historia del otro, no significaba renunciar al reclamo por la soberanía y no significaba aceptar que la historia que el otro contaba yo la aceptaba. Por eso en la obra hay muchos momentos donde se confrontan dos versiones y dos historias sobre de quién son las Malvinas Argentinas. Se cuenta la historia de los ingleses, que es como se cuenta históricamente, y como la cuentan los argentinos, y hay una confrontación que parece como si contaran el mismo cuento totalmente distorsionado desde dos puntos de vista completamente distintos. Entonces, para mí, lo importante fue entender que una comunidad es poder escuchar al otro aunque no estés de acuerdo, es poder conectarse con el dolor del otro aunque hayas luchado contra esa persona treinta y ocho años atrás, como les pasó a ellos. De hecho, muchos tenían mucho miedo a ese encuentro. Marcelo Vallejo, que es el que tiene una caja de cartón donde va sacando todos esos restos que encontró en el campo de batalla, me dijo que no muchas veces. O sea, yo tomé muchos cafés con él para convencerlo de que participara en la obra porque era una persona que había quedado muy dañada por la experiencia de la guerra y muy dolida, con mucho odio. Él decía que ni siquiera podía escuchar música en inglés, que si su hijo venía de la escuela y le contaba que estaba aprendiendo inglés, lo sacaba carpiendo porque había quedado con mucho odio. Para él, hacer la obra fue atravesar eso y encontrar una conexión con el dolor ajeno y con su propia historia. Al día de hoy, siete años más tarde, el grupo de *Campo Minado* sigue vivo. La última función la hicimos el año pasado y seguimos escribiéndonos por WhatsApp. Sigue vivo ese grupo porque lo que pasó ahí es algo mucho más allá de la obra y esa es la experiencia en general que tengo de las obras documentales, que no son un elenco, son una comunidad, una familia, un experimento social, son todo, esas obras generan un grupo que persiste a la obra en sí y que por eso para mí es tan valioso lo que se va produciendo en el tiempo en estas obras, porque son obras que envejecen, realmente envejecen como que no niegan el paso del tiempo. El teatro siempre tiende a negar que el tiempo pasa, porque siempre quiere ser igual a sí mismo y estas obras envejecen con los performers, van pasando cosas que se ven, de hecho las obras a veces incluso se reescriben a lo largo del tiempo. Y eso siempre me interesó como que el teatro pudiera ser también un ser vivo que también muere porque también en un momento la obra se termina, pero que también el tiempo podía hacer un efecto, yo me acuerdo de la obra de Veronese *Open House*, que siempre me pareció muy hermosa cuando empezó a pasar que se fueron yendo como que

ahí, o sea me gustó siempre la obra, pero la obra me pareció increíble cuando empezaron a desaparecer los performers y empezó la obra a hablar de la muerte misma, porque al final el teatro es un arte que muere y uno trata todo el tiempo de negar eso, que va a morir en un momento, que las personas se van a morir les performers o se va a terminar la obra, no es como el cine que queda como encapsulado en el tiempo. Bueno, eso sobre las comunidades. Voy a saltar. Voy a ir a otro proyecto también para hablar de cosas que por ahí no se vieron acá, porque hubiera encantado que se vean esas versiones aquí, pero todavía no... Hay un proyecto que yo hice que se llama *Lengua madre* que originalmente se estrenó en Bologna en Italia, luego se presentó en Madrid y en Berlín, que es una enciclopedia sobre la maternidad o algo sobre variedad, en realidad lo llamamos una enciclopedia sobre la reproducción en el siglo XXI y son historias de distintas personas que reflexionan sobre reproducción, sobre abortos, sobre familia, sobre maternidad y esta obra para mí fue muy importante y fue muy singular lo que pasó porque yo empecé esta obra antes de la pandemia y de hecho toda la obra estuvo como un poco marcada por la experiencia misma de la pandemia. En esta obra las entrevistas las hice en vivo, pero después todos los talleres, todas las cosas que yo hago las hacía por zoom con personas que tenían familia, madres, padres que estaban en sus casas con bebés creciendo, estaban en la cabeza y hablábamos de la maternidad y sobre la reproducción y como había sido tener sus hijos y todo en el medio de un momento donde justamente lo privado y lo..., digamos, el trabajo, la esfera privada están totalmente colapsada por la situación de la pandemia.

Y esta obra se estrenó justo en el 2021, o sea, cuando se pudo estrenar, en realidad el estreno lo hicimos primero solo filmado en 2020, un delirio, como esas cosas, estábamos en un teatro encerrados y ensayábamos con barbijo como haciendo de cuenta como que el mundo seguía, pero al final el estreno fue solo para unas cámaras que lo filmamos porque no sabíamos si iba a volver el teatro entonces bueno, por lo menos que quedara un registro de lo que había sucedido. Les voy a mostrar un fragmento porque me parece interesante para ver como otro tipo de proyecto que no se vio acá y que es un poco otro tipo de grupo y otra problemática, pero que es de alguna manera para mí una interesante, la obra digamos grande que hice después de *Campo minado*, que era sobre los hombres y la guerra, era sobre la otra guerra que era la maternidad... Les voy a pasar un pedacito

(Muestra el vídeo)

Bueno quería mostrarles un poco de esta obra que lamentablemente no se pudo ver aquí, queríamos hacer una versión argentina, quizás en algún momento se haga, porque siempre se hizo en cada ciudad con un elenco particular de cada ciudad, o sea, la estructura de la obra se mantenía en los capítulos, es una obra que está organizada como una enciclopedia y entonces tiene un capítulo que se llama educación sexual, que por ejemplo en el inicio cuando habla la primera protagonista de las monjas y de la represión del colegio monjas y después viene Cande que habla de redescubrir la sexualidad, después tenía un capítulo que se llamaba aborto que generalmente era interesante confrontar. El grupo de la obra está pensado como un grupo de personas que tienen muy diferentes relaciones con la reproducción, que vivieron la experiencia de matar desde distintos puntos de vista, en este caso hay un chico trans, hay una mujer que tiene su hijo con otra mujer, hay una chica, Cande, que tiene en una comunidad un hijo con un grupo de personas, después está Silvia que hace ese tratamiento de fertilización asistida o sea personas muy jóvenes y más grandes que van contando un poco su relación con la maternidad y la obra va teniendo sus capítulos (aborto, educación sexual, parto) y a través de las historias personales de estas personas un poco se va a reconstruyendo la complejidad de la reproducción en la sociedad y de cómo pensamos sobre géneros, sobre familia, sobre matar y es una obra que fue muy interesante porque generaba mucho, siempre la idea, digamos, que la elección o la decisión de cómo y quién formará una familia es una decisión privada, en el orden de lo íntimo, de la esfera de lo privado, se ponía en cuestión en esta obra que en realidad lo que hacía era pensar confrontar estas distintas posiciones. Y experiencias para pensar cuan político es y como lo sabemos acá por la Campaña del Aborto, el tema de quién decide, quién se puede reproducir o no y por qué.

Era lindo ese encuentro de generaciones, porque así como cuenta Silvia, que es esta mujer más grande que cuenta que se iban a abortar a Londres en un avión lleno de mujeres que iban a abortar cómo se confronta esa experiencia con la experiencia de una persona como Bella que dice "bueno ok, ahora ok, en España se puede abordar, pero pueden abortar ciertas personas y a otras personas como yo no se nos da ese ese derecho", como que todavía es una lucha que que no terminó, no terminó cuando se hizo legal el aborto en España, sino que sigue porque quién tiene acceso a eso y quién no, bueno acá en la Argentina con todo lo que fue la Campaña obviamente nos damos cuenta ahora con la amenaza de Milei sobre esto, el otro día fui en la autopista y vi los carteles "deroguen la ley del aborto" y no lo podía creer con esos bebés gigantes flotando en la autopista y decía que horror, cuánto, o sea, cuánto costó esa ley y cuánto está amenazada ahora ¿no? Entonces, la obra es muy sobre eso, sobre el problema de la reproducción y de la decisión sobre nuestro cuerpo como un problema político.

Hugo Martínez: ¿Crees que en este tipo de creaciones, puntualmente esta última, que trabajas con temas que son traumas sociales y de mucha repercusión a nivel sociopolítico, le agregas una capa al momento de crear en relación a la reparación social? Eso por un lado, desde el abordaje de tu práctica. Y por el otro, hay muchos estudiantes de dirección presentes, ¿cómo es ese encuentro con un equipo de investigación? porque también te vuelve una especialista en determinados hechos puntuales que forman parte de la vida contemporánea, bueno, ¿cómo es ese encuentro para que la obsesión se transforme en procedimiento de investigación? ¿cómo es el encuentro con tu grupo de especialistas para abordar una temática tan fuerte en este caso familia, aborto...?

Lola Arias: ¿Cómo era la primera?

Hugo Martínez: Si vos ¿le incorporas una capa de cierta reparación social en tu práctica al momento de abordar esos temas?

Lola Arias: ¿Pero qué sería la reparación social?

Hugo Martínez: Pienso si ¿encontras políticamente otra forma de la que un sistema, por ejemplo de gobierno, puede decirnos de qué manera unidireccionalmente abordar un tema?, si con tu práctica encuentras otra forma de presentar, otra visión, de lo que se está mostrando en términos temáticos.

Lola Arias: Sí, yo creo que lo pasa en estas obras es que la confrontación que produce el encuentro con estas historias para muchas personas que estaban en la platea y que fueran a ver esta obra en el Centro Dramático Nacional de Madrid, la confrontación que generaba para ciertas personas escuchar ciertas historias, solamente escucharlas, escuchar que un chico trans tuvo un hijo en una situación en la cual tenía miedo de ser atacado porque estaba embarazado y era una figura que para muchas personas en la sociedad era insostenible: ¿cómo un hombre con una panza caminante?, como que ese miedo de salir a la calle y la confrontación con el miedo de esa persona y con la lucha de esa persona, porque él quería ser reconocido como padre y había parido y la ley dice que la que pare es la madre, entonces había todo un conflicto legal, para poder lograr tener el certificado de nacimiento de su hijo tenía como que luchar para ser reconocido como padre y no como madre porque ya había hecho su cambio de género, tenía su identidad masculina reconocida legalmente pero igual para la ley la que pare es la madre, entonces ¿qué pasa cuando la ley no se adapta a la realidad que vivimos? Entonces eso era muy interesante, aprendí mucho sobre la ley en realidad en estos proyectos sobre cosas que nunca había pensado, ¿por qué la que pare es la madre? ¿Por qué lo que determina la maternidad es haber parido? ¿Está bien que esa sea la única manera de determinar esa relación? Bueno, muchas cuestiones en las historias que había en la obra que te ponían en cuestión de muchas cosas, sobre muchas cosas, que también era muy difíciles de escuchar y de hecho generaba mucha polémica no sólo en la historia del chico trans, también había una una pareja gay, el hombre que aparece arriba, que dice que es cómo alguien que venía de una educación muy católica, muy represiva, que le costó muchos años reconocer que era gay, tener una relación con un hombre y deciden tener un hijo por

gestación subrogada en Estados Unidos con una persona que tiene el hijo para ellos y esa historia también, había muchas personas que no la podían tolerar a esa historia, había muchos debates incluso dentro del feminismo sobre bueno, ¿qué pasa con esto?, ¿qué?, ¿gestación subrogada?, ¿no?, ¿es alquiler del vientre? ¿no? ¿Es explotación o no es explotación? ¿La persona puede decidir?, ¿puede decidir una mujer parir para otro? Y está ¿aceptamos eso o no lo aceptamos?, lo reconocemos como alguien que está en Estados Unidos que tiene un cierto poder económico y una educación, no sé qué y qué decide hacer eso o no “a bueno si esta persona sí, pero otra persona no, si es en India sí, pero si es en Estados Unidos..” ¿Cómo? O sea, un montón de cosas que ni yo misma digamos, puedo decir cuál es mi posición, digo que nos interpelan a todes, porque realmente son complejos, hay muchas capas sobre esas decisiones y sobre cómo pensarlas socialmente. Entonces para mí lo interesante de estos proyectos era que... Muchas veces preguntan, pero “¿vos qué pensás?” yo decía: es que lo que más me interesa es esta discusión que estamos teniendo, es poder escuchar estas realidades que existen porque si no nos pensamos y no las discutimos y no las analizamos en colectivo, no se transforman en pensamientos y lo que hay es simplemente como miedo a hablar, a pensar, a meterse en el berenjenal de decir bueno, a ver como feminista, ¿cómo me confronto con estas situaciones?, ¿cómo las pienso?, ¿hasta dónde las pienso?, ¿hasta dónde digo no esto no? Entonces para mí era muy interesante eso, cómo a mí misma me puso en un ejercicio de pensamiento y de confrontación como dónde estaban mis propios límites de lo que podía aceptar o no, también en todo el tema de la fertilización asistida, los tratamientos, ¿hasta dónde se llega?, muchas historias que escuché increíbles de donantes de óvulos, de las historias de mujeres que donaban óvulos que iban a donar óvulos y le decían “no” a estudiantes, hay clínicas que compraban óvulos de estudiantes y que después determinaban que ciertas estudiantes sí, pero cierta estudiantes no, ¿por qué? por racismo porque a cierta estudiante “ah no, no estamos trabajando”, me acuerdo Gabriela Wiener contó una historia increíble que cuando ella fue, escribió un texto sobre la donación de óvulos, y fue a donar le dijeron “no, no estamos ahora trabajando con óvulos amerindios”, de un racismo demencial y que también da cuenta de cómo funciona todo el mercado alrededor de las clínicas de fertilización asistida etc, entonces para mí fue un proyecto que también me abrió a una cantidad de problemas sobre los que no logramos pensar, que son también temas en relación a la tecnología y las posibilidades sobre la vida, como que tenemos que pensarlas porque ya están pasando y ya están siendo explotadas esas posibilidades digamos, ya hay clínicas, ya hay venta de óvulos, cómo se venden, cuántos son los bancos, ¿tenemos que tener bancos públicos de óvulos?, ¿tenemos que dejar que las clínicas decidan quién se va a reproducir o qué persona? Porque ¿qué óvulos van a quedar para acceso a las personas que quieran y que no puedan gestar con sus propios óvulos?, ¿van a quedar los óvulos seleccionados por quién? ¿Por qué? Entonces hay que pensarlo hasta el final, si decimos que estamos de acuerdo con que las personas se puedan reproducir con óvulos de otras personas. O sea, hay muchos muchos problemas a pensar en la reproducción y en la vida misma. Y esta obra para mí fue muy interesante en ese sentido. Me confrontó con un montón de problemas que no había pensado antes hasta el final y que me parecía que eso era lo más lindo de este tipo de proyectos para mí, que son proyectos también de mucho aprendizaje y de mucho ver cómo es.

Maximiliano de la Puente: Quería hacerte una pregunta. Es más bien una pregunta sobre lo que hablabas antes del cruce o a la diferencia de lenguajes. Antes hablabas de la obra, la obra de teatro como un organismo vivo que se desarrolla, pero también hacés cine y trabajás en el campo del cine documental y vos misma decías que el cine es otra cosa porque hay un dispositivo de fijación que se mantiene. Entonces, ¿cómo ves esas diferencias? ¿Cómo hacés incluso en los mismos proyectos por ejemplo Campo Minado es también un proyecto documental, de cine documental. Entonces ¿cómo pensás eso de cuándo un proyecto es necesario que pase a ser una película? ¿Cómo ves esas diferencias entre lo que permanece y lo que muere?

Lola Arias: Sí, gracias por la pregunta. Justo ahora, en este momento voy a presentar en mayo una película de una obra que es el resultado del trabajo muy largo que llega un poco a su cristalización con personas que estuvieron detenidas en cárceles mujeres y ese trabajo fue interesante porque el proyecto son dos partes: *Reas*, que es una película y *Los días afuera*, que es una obra que se estrena en el teatro Presidente Alvear. El proyecto comenzó cuando yo fui a mostrar la película *Teatro de guerra*, que es la versión digamos cinematográfica de *Campo minado*. Fui a llevar esa película a la cárcel, en un ciclo de cine en Ezeiza, en la cárcel de mujeres y cuando vieron la película, me acuerdo que había muchas personas que estaban muy conmovidas, que querían saber cómo había hecho para hacer una película así con personas que no eran actores, etcétera. Pero también había mucho interés en ver cómo era una práctica artística, había un deseo de participar de un proyecto y me di cuenta que esa necesidad tenía que ver también con lo que es el tiempo de una condena, lo que es el vacío que hay en esas instituciones en relación a cualquier cosa que genere comunidad, grupo, empoderamiento. Y cuando fui a presentar la película sentí como que había muchas mujeres que estaban en ese momento ahí que me decían: “nosotras también queremos hacer algo”. Así. Y al principio dije bueno, a ver, pensemos y al año siguiente fui a dar un taller que era un taller de cine y teatro en la cárcel de Ezeiza que, realmente tengo que decir que es uno de los lugares más difíciles para trabajar, admiro mucho a las personas que lo hacen a lo largo de mucho tiempo, porque trabajar en contexto de encierro te destruye. Te da mucho, pero tenés que atravesar realmente... cada vez que entras y que pasas por los guardias, te vas dando cuenta de cómo te van como amansando, mancillando, pasando por arriba para que cuando entres ya estés bien domesticada y aceptes algo que es insoportable, que es la privación de la libertad. Me acuerdo que no querían que abriéramos. Todas las ventanas estaban enrejadas. Era febrero. Hacían 45 grados y no podíamos abrir la ventana. Yo decía, pero está enrejada. “No, no se puede abrir señorita”. Y yo, ¿cómo no se puede abrir? ¡Es aire! Estoy pidiendo aire. No, no se puede. Era sudar y tratar de hacer teatro. Yo iba ahí un par de horas, no vivía, no estaba en esa situación cotidianamente, pero fue una experiencia muy fuerte, la de dar el taller ahí, que me hizo tener ganas de hacer una película y una obra. De hecho, cuando estaba adentro dando el taller, pensé en hacer una película con personas durante su condena. Esa fue la idea original y después eso se transformó, porque vino la pandemia y tampoco se pudieron dar más los talleres en 2020, 2021, se cerraron, no tenían ni siquiera visitas. Todo pasó a ser muy difícil. Y ahí empecé a transformar la idea de hacer una película adentro con personas que estaban cumpliendo su condena para hacer una película afuera con personas que habían estado detenidas que reconstruyeran su vida adentro de la cárcel. Eso es *Reas*. Ahora les voy a mostrar un pedacito porque para hablar de todo lo que me preguntaste tengo que primero explicar algunas cosas y después te lo resumo. Voy a mostrar un pedacito del tráiler de *Reas* como para que vean un poco de qué se trata esta es la película que finalmente hice en 2022 y 2023 con algunas de las personas que conocí de hecho en ese taller y otros que conocí luego. Es un tráiler cortito pero sirve para que se hagan una imagen.

(Muestra el video)

Esta película en realidad empieza con ese taller del que hablábamos y empieza también con una idea que era trabajar sobre el musical y la música. Muchas veces me preguntan ¿por qué decidiste hacer musical con personas que estuvieron detenidas? Y la verdad es que la música es el arte que más sobrevive en el contexto de encierro porque cuando uno entra a una cárcel escuchas música, se canta, se escucha música, se baila incluso y esa relación con la música es la que quería potenciar. Y de hecho, dos de los protagonistas Nacho y Stefi tenían una banda de rock adentro de la cárcel que se llamaba *Sin control*. La idea de la banda que está en la película y que también está en la obra, viene de esa banda real que existió y que fue su forma de resistir ahí adentro, armar una banda de rock de chiques que estaban detenidas y que querían hacer algo diferente. Transformaron su celda en una sala de ensayo, consiguieron permiso, lucharon mucho para tener esa situación un poco excepcional de poder hacer música. Después hacían conciertos intercarcelarios. Iban a tocar a otros penales. Fue algo muy increíble que se dio en un momento muy particular con un director de un penal que habilitó ciertas prácticas que no se habían habilitado antes. Ahí te das cuenta de lo que es la política también penitenciaria y lo importante de que haya buenas políticas.

Y bueno, esta película nació de ese encuentro, de ese momento que yo quiero mostrar la película y luego cuando estábamos filmando la película muchas de ellas me empezaron a decir: pero ¿qué vamos a hacer cuando se termine la película? y después ¿qué hacemos? ¿Hacemos *Reas II*? Hagamos una obra de teatro, me decían. Pero chiques, ¿cómo vamos a hacer una obra de teatro? ¿cuándo? ¿qué? Y finalmente algo de eso quedó y ahora sí se va a presentar una obra, en el Alvear, que es la segunda parte, de alguna manera, de ese proyecto y que es el tiempo de la libertad. Así como la película es sobre el tiempo de adentro y sobre la institución de la cárcel y las relaciones que generan ahí adentro, en ese espacio. La obra es sobre la libertad como un territorio en disputa. Hay algo para mí muy lindo que dijo Nacho que es lo que llevó al título: *Los días afuera*. Dijo: “uno siempre piensa que la gente que está detenida cuenta los días para salir, pero yo cuento los días afuera. Si cumplo tres años voy a batir mi propio récord”. Y ese “contar los días afuera” tiene que ver con que la libertad es un es algo muy frágil también para esas personas porque pesa una amenaza que es la amenaza de volver adentro. Y esa amenaza no solo depende del camino que ellos sigan, sino también de muchas cosas que pasan cuando alguien tiene antecedentes penales: por cualquier cosa podés quedar involucrado en una causa aunque no necesariamente tenés algo que ver. O sea, cómo te va marcando el hecho de tener antecedentes penales en un círculo en el cual muchas veces es muy difícil salir de la reincidencia. Es el caso también de Nacho que está contando los días afuera porque no quiere volver, pero sabe que necesita ayuda en ese camino, que ese camino de la libertad no es un camino en el que puede estar solo. Y la obra para mí

es un poco esa posibilidad también de inventar un proyecto que ayude a contar más días afuera, que sean cada vez más, hasta que sean hasta el final. Dar una posibilidad, una oportunidad, un trabajo, un trabajo en blanco, en un teatro público. Fueron muchas las cosas que hubo que hacer para que esta obra exista. No solo escribirla, ensayarla, etcétera, sino que hay que transformar la vida de personas que viven en una situación completamente vulnerable. Hay una chica que no tiene DNI, que tiene una residencia transitoria, que no tiene cuenta de banco, que había que abrirle el monotributo, o sea, había que reinsertar socialmente a una serie de personas para poder lograr que sean contratadas por un teatro público, que puedan estar en el escenario, que puedan contar su historia. No es solamente hacer la obra, hay que hacer un montón de cosas en estos proyectos para que esta obra exista.

Guillermo Cacace: ¿Entre esas cosas está también qué pasa cuando para ellos termina la obra?

Lola Arias: Sí, totalmente. Pero quiero decir una cosa más que me preguntó Maxi y que no respondí, y es que ¿por qué hago a veces una cosa y la otra? Y tenía que llegar a este punto porque para mí tiene que ver justamente con eso, con que para mí la película me dio, dio algo, no sólo a mí, sino a ellos, que era una práctica artística, una relación con el arte: poder, cantar, contar sus historias, etc, pero que una vez que la película existía, ellos ya no tenían nada que ver. La película viajaba por el mundo, se estrenó en la Berlinale, se fue a no sé cuántos festivales, ganó premios, pero ellos estaban acá mirando todo por Instagram. Me decían: qué lindo, ¿a dónde fue?, ah, ¿y qué pasó? ¿y quién la vio? Pero no estaban ahí. Y la obra es la posibilidad de estar ahí. Hay un nivel de empoderamiento y de perspectiva completamente distinta cuando estás en el escenario y la obra depende de vos y vos estás ahí y el público te aplaude. Y salís y las personas te confrontan y te hablan. Hay algo muy fuerte en el teatro, hay una potencia del teatro que obviamente es un arte político, es un arte que transforma la vida de las personas, de las que están en el escenario y de las que están abajo. Genera comunidad. Por eso para mí era importante hacer una obra de teatro también en este caso. Me di cuenta que el proyecto no podía terminar en la película. Tenía que tener esta segunda parte. Eso para terminar de responder a tu pregunta (Maximiliano). Y volviendo a la tuya Guillermo, la pregunta sobre qué pasa después, para mí ese “después” se va construyendo en el ahora. Yo lo que intento con todos los proyectos que hago es que la experiencia de hacer la obra misma vaya generando no solo un empoderamiento, una nueva perspectiva, una distancia con la propia historia, un poder verse desde otro lugar, sino también redes, contactos, situaciones que van cambiando la vida de las personas, que realmente la van cambiando. Obviamente la vida no se cambia de la noche a la mañana y tampoco creo que el teatro que yo hago es la salvación tampoco vengo a hacer un trabajo... una redentora, pero sí creo que hay cosas muy concretas, y las puedo enumerar las cosas que hicieron los proyectos con las personas con las que trabajo. En este caso, pudieron sacar la cuenta de banco, el monotributo, ser contratadas por el teatro estatal, por el DNI todavía estamos luchando, tener un pasaporte, poder viajar... muchas cosas que, para nosotros que no estuvimos detenidas, por ahí nos parecen como que están dadas, pero hay muchas personas que están completamente afuera. Afuera completamente de todo tipo de sistema laboral, de todo. Entonces la obra va realmente haciendo camino en el proceso de esas personas para volver a tener una relación diferente con la sociedad, poder tener un trabajo, poder tener un reconocimiento, etcétera, etcétera. Y poder tener redes diferentes, porque el proyecto este, yo no lo hago sola. El otro día contamos cuánta gente éramos en el equipo y somos treinta personas. Hay psicólogos, trabajadores sociales, un abogado, productores. Hay un montón de gente trabajando para que esas personas puedan tener esos documentos, puedan viajar, trabajar. Y es enorme el proyecto en términos de lo que implica, inagotable, porque a la vez sentís que nunca es suficiente. Porque podés estar haciendo muchas más cosas por esa persona pero también después están sus hijos y también está la situación de la vivienda y también está el barrio y también está y también está... y no termina. Porque vos decís ‘yo hice esto’, pero igual mirá la situación: que la casa se le inunda, que el barrio no sé qué y tuvo tal problema. Entonces es inagotable obviamente, pero a la vez decís, bueno, empezamos por algo, empezamos por algún lugar. Empezamos tratando de generar un proyecto que dé trabajo, que genere una comunidad, que ayude a establecer otros lazos y que, por supuesto, un día va a terminar. Ahora es el inicio. Es difícil pensar en eso. Pero yo creo que lo que queda son justamente esos lazos. La obra se termina pero los lazos no. Esos lazos que se construyeron, son lazos entre ellos con otras personas, lazos que van a sobrevivir a la obra y que van a dar también otras posibilidades en esas vidas, que no significa que... Algunas personas sí van a seguir con el arte y eso también es interesante, porque a lo largo de los proyectos también vi que mucha gente que descubrió el arte a partir de las obras después, siguió haciendo otras prácticas artísticas porque se conectaron con algo fundamental. Pero a otras personas lo que le sirvió de la experiencia de hacer una obra tuvo que ver con otras cosas u otros contactos que también cambiaron su vida de una manera diferente. No porque siguieran haciendo arte, sino porque lograron entenderse, verse de otra manera, conectarse con otras personas. Entonces, en ese sentido, es muy impredecible, el efecto que va a tener la obra sobre la persona.

Guillermo Cacace: Si te parece hacemos una pregunta más del panel y abrimos al público que, a lo mejor, estuvo pensando cosas.

Noelia Morales: Yo te quería preguntar, ¿qué estrategias fuiste construyendo a lo largo de las obras para el trabajo con personas que no se dedican profesionalmente a la actuación, para cuidar ese estado de presencia, de no representación que, por ejemplo, veíamos en las audiciones de campo minado y que después está presente en las obras?

Lola Arias: Sí, muchas veces me preguntan ¿cómo hacés para transformar no-actores en performers? o ¿cómo hacés para que se mantenga cierta autenticidad? ¿Cómo hacés para producir autenticidad? Ensayando mucho. Porque muchas veces las personas piensan que generar un performer que sea bueno en el escenario significa mantener su autenticidad. Pero la autenticidad se va al día uno del ensayo. La primera vez dice la historia bien porque la cuenta de verdad, la segunda vez que la repite es como un poema y es un bajón. Habla todo cantado. Obvio, nos pasa a todes cuando hacemos un trabajo de actuación. Les pasará a ustedes también. Hay que aprender a volver a actuar y a contar la historia otra vez. Y conectar con el sentido, con la emoción, etcétera. Entonces utilizo los ensayos como clases. Es una especie de curso acelerado de actuación para poder lograr entender lo que significa contar una historia y estar presente en escena. Es un trabajo inagotable porque obviamente van pasando por distintas fases. De repente están increíbles, en otros momentos caen en picada y todo el texto suena tipo “me quiero matar”. Incluso durante las funciones ha pasado que hay altibajos, pero para mí hay algo que es muy interesante en el trabajo con personas y con su propia historia, que es que a lo largo del tiempo van produciendo una distancia con la propia historia. Van empezando a mirar su vida como si estuvieran desde afuera. Es muy interesante lo que pasa cuando alguien puede ver su propia experiencia como algo exterior. Ya no solamente desde el dolor y la carne viva, sino cómo esta historia forma parte de mi historia, pero también incluye a las historias de otros, tiene un lugar en la sociedad, significa algo en relación a muchas otras cosas. Entonces esa distancia va permitiendo también poder despegarse, dejarla ir. Todo el trabajo de esa distancia va permitiendo incluso que esa persona no se quiebre en cada representación. Porque si no sería insoportable el teatro documental, sería como revivir una historia traumática. En cambio, lo que hace es justamente lo contrario. En esa distancia que hay con la propia historia se empieza a ver la historia en relación con la historia de otros, para poder representarla y no revivirla, lo que te hace poder elaborarla, poder pensarla para que deje de ser traumática, porque justamente estás decidiendo cómo la contás. Y eso también es parte de un aprendizaje, porque forma parte del proceso de la actuación.

Guillermo Cacace: Vamos con las preguntas del público. Podemos tomar veinte minutos exactos, así no abusamos del tiempo.

Público 1: Quería preguntarte, como espectadora de teatro, cuál es tu relación con el teatro ficcional. Qué lugar te parece que ocupa, si te interesa particularmente y si creés que este teatro puede tener algún tipo de politicidad.

Lola Arias: Cuando voy a ver una obra de teatro no pienso si es teatro de ficción o no. En realidad cuando yo voy a ver una obra de un artista, voy a verla porque me interesa o no me interesa por lo que es. Puede ser de no ficción y puede no interesarme nada. Puede ser ficción y me encanta. No es eso lo que hace que yo me conecte con esa obra o no, sino cómo está escrita, la problemática, los procedimientos, la puesta en escena. Hay miles de cosas que hacen

que algo me pueda interesar o no interesar. No es que yo sea una fanática del teatro documental y no voy a ver nada que no sea de este tipo de teatro. Me interesan muchas formas distintas de hacer y de pensar la práctica teatral.

Público 2: Quiero preguntarte sobre los talleres que impartís, sobre el proceso de selección y de trabajo con los actores no profesionales. ¿Cuáles son los procesos o las etapas de trabajo en estos talleres?

Lola Arias: No tengo método específico. Es difícil explicar cómo se desarrolla un taller. Aunque sí existen cuestiones básicas, propias de un taller de teatro. Se desarrollan ejercicios de trabajo con el archivo. Probamos elementos como objetos, fotos, cartas y hacemos interactuar a las personas con su propio archivo. Las hacemos interactuar entre sí, llevamos adelante ejercicios de reenactment o de reconstrucción de determinados hechos, donde los otros tienen que participar de mi propia vida y ser personajes que vivieron eso conmigo, casi como en una constelación familiar. Hay muchos ejercicios diferentes que lo que van buscando es generar no solo un pensamiento de la persona sobre su propia historia, sino también un código común de representación y poder reconstruir, poder poner el cuerpo también para la historia de otros. O sea, poder incorporar la historia ajena y que no sea como la historia de otros, sino también que se transforme en una historia propia porque pongo el cuerpo. Esas son algunas líneas generales de los talleres. Para mí también es siempre muy importante en esos talleres ver no solo la individualidad, sino también la distancia y la potencialidad de esa persona para poder reflexionar sobre su propia vida. Además de poder ver cómo esa persona interactúa con el resto del grupo. Porque muchas veces hay gente que es increíble, pero no puede o no quiere trabajar en un grupo. Y hay veces que sabemos que se puede incluso trabajar con alguien que tiene dificultad porque tiene un potencial. Pero otras veces pensás que no, que esa persona va a destruir al grupo. Entonces es muy complejo y no es obvio. Además de que el grupo es algo que se trabaja y se retrabaja. De hecho les chiques de la obra *Los días afuera*, que se conocen ya desde hace muchísimo tiempo por la película, los talleres y la filmación, cuando empezamos los ensayos al segundo día yo pensé: esto es un fracaso, se van a matar. El día dos de ensayos de la obra hubo un nivel de conflicto, de discusiones, de llanto, de puteada. ¿Cómo vamos a hacer? ¿Cómo lo vamos a lograr? Ahí te das cuenta de que se puede revertir todos los días, hablando sobre lo que estaba pasando, sobre los conflictos, sobre la violencia, sobre quién escucha a quién, cómo dar lugar a cada uno. O sea, hay que hacer un trabajo muy complicado para lograr esa cohesión, para lograr que realmente sea un grupo, no una serie de individualidades en pugna. Creo que eso es lo más difícil, poder construir esa comunidad que exista realmente hasta el punto en que realmente sea autónoma, que no dependa de que yo esté ahí para que exista, que exista más allá de mí. El teatro es comunidad, una práctica teatral solo existe si hay un grupo. Si vos no me das el pie yo no puedo responder. La interdependencia del teatro, entre las personas, hace que se vaya generando una cohesión y unos lazos importantes. Porque hay un momento en que se dan cuenta que si no están todos juntas la obra no va a funcionar. Porque yo no voy a poder decir mi texto sola bien si vos no me tiras el pie, si no me entraste la ropa cuando tenés que entrarla y si no entraste el objeto, la obra se resiente. Dependemos todos de todos y se van dando cuenta de eso, que el teatro no es un conjunto de individualidades, sino que hay una interdependencia total en una obra. Una semana y media antes del estreno les técnicas del Teatro San Martín que estaban en el backstage me dijeron: hoy por primera vez se ayudaban entre todos. Cómo generar eso, ahí está la clave. Fue precisamente la mejor pasada de la obra porque estaban todos solidarios y solidarias entre sí. Ahí te das cuenta de que es eso, que el teatro sólo funciona en esa cohesión.

Público 3: Son dos preguntas distintas. ¿Cómo hacés el primer acercamiento? ¿Qué consejos le darías a alguien que quiere hacer teatro testimonial para acercarse a una comunidad que es muy ajena a su vida? ¿Cuáles son las fuentes de financiación? ¿Cómo hacés para conseguir financiamiento?

Lola Arias: Acercarse a un tema, a una problemática, o a unas experiencias que están muy lejos de nuestra propia experiencia implica todo un proceso de investigación, de conectarte con instituciones, con expertos, con gente que está pensando sobre ese tema desde hace mucho tiempo. O sea, es empezar una investigación porque te das cuenta, por ejemplo, que vas a hacer un proyecto sobre personas que estuvieron detenidas. Entonces hay que hablar con trabajadores sociales, con expertos en distintas cuestiones, con personas que trabajan en organismos de derechos humanos, con la gente de la Procuraduría, hay un montón de gente que empezás a conocer y vas metiéndote en ese mundo de a poco. Necesitas mucho tiempo porque vos sos una persona que todavía no sabe nada de ese mundo que quiere pensar e investigar. Entonces el proyecto necesita mucho tiempo para eso y también de muchos guías en ese camino. En ese sentido necesitas el apoyo de muchas personas para lograrlo. Por eso siempre los proyectos documentales son costosos. A veces muchas personas dicen, ¿pero por qué necesitás tantos recursos? Son proyectos de investigación de mucho tiempo, se necesita mucho esfuerzo porque necesitás hacer muchas cosas. En este caso, por ejemplo, además necesitamos hacer muchas cosas de producción para cambiar la vida de estas personas. Trabajamos con abogados, estamos en miles de cosas que significan plata. Transformar la realidad de otras personas requiere de recursos económicos. Por eso la pregunta por los recursos me parece muy pertinente, porque de hecho es un trabajo que ocupa más del cincuenta por ciento de mi tiempo como artista. Ese tiempo está dedicado a tratar de conseguir dinero para mis proyectos. No es que porque haya hecho teatro durante veinticinco años vienen y me dicen: tomá, qué querés hacer. No, para conseguir dinero, hay que preguntar, hablar, convencer, mandar mails, pedir una cita y “vender humo” durante mucho tiempo. Porque no tenés ninguna obra, tenés solamente un concepto para el desarrollo de una obra con personas que estuvieron privadas de su libertad. Es un trabajo muy arduo. Obviamente después de tantos años, ya tengo contactos que fui generando a lo largo de los años, gente que me recibe o me atiende el teléfono, que me contesta. Pero es una parte muy importante de mi trabajo conseguir los recursos. A lo largo de mi práctica artística fui generando también lazos con distintas instituciones, con personas, con residencias artísticas en las que apliqué. Algunas no existen más pero muchas de estas residencias fueron muy importantes para mi desarrollo. Había un taller para dramaturgas de Casa de América de Madrid, y también la residencia para escritores del Royal Court Theatre de Londres. Distintas instancias me fueron llevando a construir mi carrera, residencias a las que fui aplicando, becas, contactos que fueron construyendo un camino. Obviamente cada una tiene que ir descubriendo cuál es su camino, cuáles son las instituciones, cuáles son los lazos que se pueden ir estableciendo. Pero sí hay que asumir que esa parte del trabajo no te lo va a hacer nadie por vos. Incluso después de veinticinco años soy yo la que se sienta. No es que va alguien por mí y pide la plata, la pido yo. La que toca la puerta y se sienta con los curadores de los festivales internacionales soy yo. De hecho para esta obra en la lista de coproductores hay veinte ciudades y cada una puso un poco de plata. Hubiera sido imposible hacerla en un teatro estatal hoy sin todos esos poquitos que pusieron cada uno de esos festivales, porque no habría sido posible con los recursos que teníamos acá. No hubiéramos podido hacer todo lo que teníamos que hacer. Tengo que asumir que esa parte de la práctica artística es mi responsabilidad también, lograr tener de alguna manera el presupuesto para hacer el proyecto como lo quiero hacer. Si no consigo el financiamiento que necesito las personas no van a poder estar en el escenario porque no voy a poder pagarle al abogado, porque no van a tener el monotributo y no van a haber podido sacar la cuenta bancaria, etc. Después de veinticinco años de carrera puedo hacer este tipo de proyectos complejos. Pero no está dado. El día de mañana puedo empezar a trabajar en otro proyecto y no tener financiación o tener la mitad de lo que necesitaba. No es que tengo un subsidio permanente sino que cada vez que empiezo una obra comienzo desde cero. Este proyecto fue el más difícil que hice en mi carrera de verdad. Y eso que hice proyectos con veteranos de guerra, con niños refugiados en Alemania, o sea con personas en situaciones muy diversas y muy vulnerables. Lo que tiene este proyecto es que me confrontaba con una realidad que me destruía por completo, porque aparece en primer plano el dolor de esas personas que estuvieron detenidas durante años en el sistema penitenciario, que sufrieron una gran violencia a lo largo de los años. Había momentos en que era muy difícil realmente irte a dormir. Y a la vez quería hacer una obra luminosa, con humor, con brillo. Para mí la película tiene mucho humor, tiene mucha luminosidad y gracia, porque era tan pesado lo que había que elaborar y entonces había que llevarlo a otro lugar, porque si no nos íbamos a hundir en un abismo profundo. Pero diría que son procesos complejos. En este proceso pensé que realmente me hundía en un momento y en otro momento empecé a ver que lo íbamos a lograr. Pero es difícil enfrentarse con una realidad que te quiebra por completo y que te confronta con tu propio privilegio, con tu propia situación social. ¿De dónde venís? ¿Cómo viviste tu vida? ¿En dónde naciste? ¿Qué acceso a la educación tuviste? O sea, cosas muy básicas que no están dadas para todos y que te confrontan realmente con la diferencia de clase, que te estampa la cabeza contra una realidad que es muy difícil de soportar. Creo que este proyecto en ese sentido fue para mí el más difícil. Y sigue siendo difícil porque la realidad de estas personas no cambió, porque los días en que llueve se les inunda la casa y tardan mucho más en llegar al teatro y no saben qué hacer con sus hijos porque la casa está inundada. Y así podría decir miles de cosas sobre las dificultades que enfrentan todos los días. O sea, no termina nunca porque hay tanto para hacer, porque falta mucho para que esas vidas puedan tener una segunda oportunidad. Es un trabajo que continúa y por eso es tan fuerte, porque te das cuenta de que hay mucho todavía por hacer y se siente como una responsabilidad muy grande. Pero bueno... ahí estamos.