

“Playback del sufrimiento: Sobre *Melancolía y manifestaciones*, de Lola Arias”.“Playback of Suffering: on *Melancolía y manifestaciones* by Lola Arias”(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/gonzalez1.html>)**Ignacio González**Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA)
Universidad de Buenos Aires

Resumen: El presente trabajo es un análisis de la obra *Melancolía y manifestaciones* de la directora, escritora, cantautora y actriz argentina Lola Arias. Propone un acercamiento a la obra a partir de la utilización escénica que hace la directora de la voz de su propia madre, grabada y reproducida en vivo en un *playback* que perturba. El desfase producido entre lo ausente y lo que se manifiesta como presente a través de esa voz, abre un espacio donde las categorías de lo real, realidad, verdad y ficción se dislocan continuamente, se desplazan. La composición de lo que podríamos llamar un “biodrama documental en primera persona” sobre la enfermedad maniaco-depresiva de su madre (desencadenada el mismo año del nacimiento de Lola Arias y del golpe militar argentino), se sostiene no solamente en la articulación en escena de distintos documentos (ropa, objetos, entrevistas, crónicas escritas por la madre, videos, etc.), sino en un proceso de ficcionalización que, en alianza con una narración autobiográfica y testimonial, encuentra modos privilegiados para narrar y reconstruir, en el acontecimiento teatral, escenas de la vida de su madre y de su propia historia con ella. De este modo, se puede observar un trabajo poético que, en profunda relación con los procedimientos y recursos ya utilizados -por lo menos- en *Mi vida después* (2009), hace de la experiencia teatral, un ejercicio de memoria colectiva.

Palabras claves: Lola Arias - *Melancolía y manifestaciones* - Postdictadura argentina –Biodrama - Teatro documental - Teatro autobiográfico - Voz acusmática.

Abstract: This essay is an analysis of the play *Melancolía y manifestaciones* (*Melancholy and Demonstrations*) by Argentinian director, playwright, songwriter and actress Lola Arias. It proposes an approach to the play through the use the director makes of the pre-recorded voice of her mother. This voice is then reproduced live through an unsettling use of playback that disturbs the audience. The gap between absence and presence opens up a space where the real, reality, truth, and fiction are continuously displaced. What may be called a “first person documentary bio-drama” revolves around the bipolar disorder of the artist’s mother, which manifested for the first time the same year Lola Arias was born and the Argentine *coup d’etat* was orchestrated. The dramatic composition not only depends on documentary material (clothing, objects, interviews, chronicles written by the mother, videos, and so on), but also on a fictionalizing process. The latter, in conjunction with autobiographical and testimonial accounts, results in effective forms to narrate and reconstruct theatrical scenes of her mother’s life and her own history with her. In this way, we can observe a poetic work that builds up on procedures and resources previously utilized by the author (most clearly in *Mi vida después--My Life Later*, 2009), thus making of this theatrical experience an exercise on collective memory.

Keywords: Lola Arias - *Melancolía y manifestaciones* – Argentinian Post dictatorship – Biodrama – Documentary Theater - Autobiographical Theater – Acousmatic Voice.

Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos. De los exiliados, de los centros clandestinos de detención y tortura, de la complicidad cívico-militar (Dubatti, *Cien años de teatro argentino* 204). Es también el país de la lucha de las Madres, Abuelas, e H.I.J.O.S., de la resistencia, de la *resiliencia*. Si entendemos a la *postdictadura* como unidad de periodización cultural hasta el

presente es, entre otras cosas, porque la dictadura pervive como trauma (204-205). En la escena teatral actual son muchos los teatristas argentinos que se afirman internacionalmente e incluso son varios los que han nacido en ese período oscuro de la historia del país. Lola Arias pertenece a esa generación que nació y vivió parte de su infancia en un país bajo el Terrorismo de Estado. Si en *Mi vida después*(1)¹(2009) trabajaba con actores que reconstruían a través de distintos documentos la vida de sus padres (fotos, objetos, cartas, ropa, etc.), en *Melancolía y manifestaciones* (2012), la directora, escritora, cantautora y actriz argentina, lo hace especialmente con una historia que la atraviesa doblemente: la de su propia madre, Amelia.

DE MELANCOLÍA Y MANIFESTACIONES

“ella dice que ya no sueña de noche
‘el sueño de las pastillas es un cuarto vacío’
ella dice mi nombre como un walkman sin pilas
y se queda dormida moviendo la cabeza”.
(Lola Arias, poema “Mi madre y yo”)

Melancolía y manifestaciones(2)² comienza con la proyección de un texto informativo sobre el punto de partida de este acontecimiento teatral: “Esta es una obra sobre una hija que quiere entender la depresión de su madre”. No hay nombres propios en esta pequeña crónica proyectada en la pared pero, sin embargo, se va construyendo un espectador ‘advertido’ que reconoce la convención y acepta tanto el pacto biográfico como el ficcional a la vez: se trata de la hija, y la obra se llama *Melancolía y manifestaciones*.

La obra presenta una estructura externa episódica, y el nombre de cada uno de los episodios se proyecta en escena como los títulos de los diferentes partes y capítulos de una biografía en vivo: “Prólogo”, “Las dos caras de mi madre”, “La cama”, “El dinero”, “El guardaespaldas”, “La acompañante”, “Fast Forward”, “La negrita”, “El Coro”, “Los amores de mi madre”, “Crónica: las clases de gimnasia”, “1976”, “Las drogas y el paisaje”, “El suicidio”, “Crónica: manifestaciones” y “Epílogo”. La narración de la hija se va tejiendo en un remolino de crónicas escritas por la madre, filmaciones, entrevistas y recuerdos.

El espacio y dispositivo escénico, realizado por Mariana Tirante, es una de las cuestiones más interesantes de la obra: una estructura con forma de prisma cuadrangular marca el espacio de la representación propiamente dicha. La cara frontal de esa estructura es una “cortina con paneles deslizantes [que] sirve de pantalla proyectiva” (Espinosa s/p), pero no sólo de textos, sino además de imágenes y videos (incluso los realizados en simultaneidad). Los lados laterales están vacíos, a diferencia del lado posterior que presenta una pared realizada con paneles de madera. Fuera de esa estructura, distintos objetos parecen acechar el espacio de lo representado. Se trata de una gran cantidad de objetos en espera de ser utilizados: ropa, objetos decorativos, cajas de medicamentos, un carrito de supermercado, plantas, sillas de plástico, una escalera, mesas, etc. También los *performers* aparecen allí fuera: sentados en el espacio de la representación, amenazan el carácter mismo del espacio representado con su sola presencia. A la izquierda de esta caja escénica, una cámara filmadora sobre un trípode captura y proyecta sobre el cortinado corrido, en ocasiones, lo que sucede del otro lado de él. Proyectar sobre la cortina lo que no puede observarse directamente, lo que la propia pantalla cubre, es una forma de imponer al espectador un nuevo punto de vista que, a la vez que lo distancia del acontecimiento (por la intermediación tecnológica), lo invita a jugar con la ambigüedad de la descontextualización

temporal y espacial que lo filmado conlleva: ¿se trata de la reproducción de un video *ya* filmado, o lo que sucede ocurre *ahora* mismo? ¿A qué lugar corresponde lo filmado? Por ejemplo, en “Las dos caras de mi madre”, se proyecta un plano medio frontal del personaje de Amelia, sobre un fondo celeste, floreado. ¿Se trata de una grabación de la Amelia real? Cuando las persianas que hacían de pantalla se abren, permiten ver desde otra perspectiva, la otra cara de lo filmado: del plano frontal que filma un cuerpo fragmentado y amplificado, pasamos a observar el cuerpo físico, presente y de perfil de la misma mujer. Ese desplazamiento de la mirada, es además un desplazamiento ontológico del objeto: si la proyección obedece en este contexto como soporte de un discurso (ideológico) “documentalista”, en el sentido: “el cine documental, por su mirada objetiva, captaría más fielmente lo real (Amelia, en este caso) que el teatro, arte de la actuación y el engaño”, es el dispositivo escénico al presentar al objeto captado desde otra mirada el que lo descubre como *otro objeto, creado por otra mirada*.(3)³ Porque lo que se desplaza, podríamos decir siguiendo a Žižek (*Visión de paralaje*), es la mirada inscrita en el objeto percibido (26). Por eso “la diferencia observada no es simplemente ‘subjetiva’” (25), ya que “un desplazamiento ‘epistemológico’ en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento ‘ontológico’ en el objeto mismo” (25-26). Del fondo sobre el cual se recortaba su figura en la proyección, pasamos a descubrir que se trataba de un colchón atado a la espalda de la protagonista. Colchón que amarra, que sujeta por meses a Amelia en una profunda depresión:

La enfermedad profunda es cuando no sabés lo que te pasa ni por qué tenés esa inquietud. Sobre todo porque es una especie de inquietud dolorosa en el que todo el tiempo estás pensando que en el segundo siguiente te podés morir y no sabés qué es lo que te va atacar ni por qué vas a morir. Y al mismo tiempo estás deseando que esto te pase porque pensás que es un alivio. (Fragmento, primer *playback: Melancolía y manifestaciones*)

Va a ser Lola Arias quien despejará las dudas, surgidas de cierta sospecha sonora: “Ésa era la voz de mi madre, pero ella no es mi madre. Se llama Elvira y es actriz y profesora de teatro. Ella y sus alumnos van a ayudarme a reconstruir la historia de mi madre”. Es que para cada una de estas secuencias, un equipo de cinco *performers* de más de setenta años serán a la vez utileros y actores que representarán distintos roles, personajes y personas que pasaron/pasan por la vida de Amelia: sus amores, psiquiatras, acompañantes terapéuticos, amistades, compañeras de gimnasia, etc. La única que se “representa” todo el tiempo a sí misma como tal, es la propia Lola Arias. Y ése no es un dato menor.

La proyección de videos filmados en el mismo momento de su producción, además de servir de mediación como forma de acceso a un espacio de intimidad, teatralizan la idea del registro audiovisual de un acontecimiento -como forma de documentación- a la vez que generan documentos sobre el propio acontecimiento teatral. Por supuesto, también están aquellas grabaciones audiovisuales producto de las entrevistas de la directora a su madre, o las filmaciones de sus distintas actividades (“El coro”, “Crónica: las clases de gimnasia”), u otros motivos (en “El guardaespaldas”, se proyecta a Koko, el perro que cuidaba a su madre(4)⁴; o en “Crónica: manifestaciones”, una manifestación de jubilados) pero se presentan como registros documentales en un espacio escénico que revela el artificio, en pos de la construcción poética(5)⁵.

Un espacio diferente se instituye, parte y franquea constantemente delante del dispositivo escénico que describíamos más arriba. Dos atriles: uno a la derecha -junto a una silla- establece

un espacio reservado a un músico en vivo (Fernando Nahuel Pereyra); otro atril a la izquierda - junto a un micrófono de pie- señala otro lugar de enunciación: el de la voz de Lola Arias que narra, canta, e informa.

TODO SOBRE AMELIA, O LA VERDAD TIENE ESTRUCTURA DE FICCIÓN.

“En su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. En su dimensión histórica-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo”. (Dubatti, *Cartografía teatral* 115)

Melancolía y manifestaciones se estrenó en el Festival de Viena 2012, y en la ciudad de Buenos Aires lo hizo el 6 de abril de 2013 en El Cultural San Martín con una muy buena recepción de la prensa local.(6)⁶ Es interesante destacar, que la idea de exhaustividad/totalidad –imposible(7)⁷- que anuncian varios de los títulos de estas críticas periodísticas (el hecho de poder decir *todo sobre* alguien) puede leerse más allá del juego referencial “almodovariano” y ponerse en consonancia con la cuestión de la verdad y del (nuevo) teatro documental, sin pretensiones de objetividad. Según la misma Lola Arias, ella hace un teatro

[...] en el que las personas que están en escena hablan de su propia experiencia, de su biografía, tienen una responsabilidad sobre lo que cuentan, no son meros actores que portan la palabra de un autor y que representan un personaje, sino que están ahí para contar algo que tiene que ver con ellos porque lo vivieron, lo experimentaron, lo investigaron, porque existe una relación personal con ese material. (“Acerca de artistas ‘anfíbios’ y nuevo teatro documental” s/p)

En este sentido, la “exhaustividad” relativa a cierto universo (la enfermedad de su madre) debería, tal vez, entenderse en la línea que Žižek analiza la cuestión de “decir toda la verdad”:

A propósito de “decir toda la verdad” se deben volver a aplicar las paradojas lacanianas del no-todo: es decir que uno debe oponer estrictamente dos casos. Dado que la verdad es en sí no-todo, incoherente, “antagonística”, todo *relato de “toda la verdad”* debe sostenerse en una excepción, *en un secreto que es reprimido*; el caso opuesto, el *contar no-toda la verdad*, no implica que mantengamos en secreto cierta parte de la verdad; su reverso es que *no hay nada que no hayamos contado*. (*Visión de Paralaje* 36)

Así, *decir toda la verdad* es desde ya una gran mentira, porque la verdad es en sí misma no-todo.(8)⁸ Es lo que no será dicho. No es que Lola Arias exponga *todo sobre su madre* (si tomamos el enunciado literalmente, pecaríamos de ingenuos) sino que, precisamente, el relato mismo se sostiene para su funcionamiento en esa imposibilidad y en otra manera de utilizar los documentos. Esta nueva manera de utilizar los materiales de la historia y de la memoria personal y colectiva, tal vez tenga que ver con la propia crítica de la noción de documento a partir de los años sesenta(9)⁹ y el uso de las nuevas tecnologías del siglo XXI. Con la escuela positivista,

señala Le Goff (“Documento/Monumento” 229), triunfa el documento -considerado como texto fundador de la historia- sobre el monumento. Posteriormente, la noción textualista del documento se amplía con la Escuela de los Annales en 1929 cuya ampliación lleva, a partir de los años sesenta (en consonancia con la revolución tecnológica y el realce estadístico), a la llamada *revolución documental*. Se produce un desplazamiento en el interés histórico: de los grandes hombres a los hombres comunes, por ejemplo. El privilegio del dato, además, como nueva unidad de información, promueve la creación de nuevos archivos que valorizan la memoria colectiva y la organizan en patrimonio cultural (232). Transformado en dato, aparece la crítica de los documentos. El nuevo documento debe ser tratado (para no caer en otra ilusión positivista) como documento/monumento (239):

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio [...] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriéndolo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. (238)

Todo documento es mentira, más bien equivale a: todo documento es una construcción, todo documento es objeto de una omisión. Porque para hablar de mentira, uno debería suponer el conocimiento de la verdad. Y el trabajo con los documentos, es un trabajo de *re-construcción* o más bien de (*re?*) *activación* de esos materiales (los materiales no hablan por sí solos). Por eso es interesante lo que menciona la autora en vinculación a lo que pronuncian, por ejemplo, los hijos en *Mi vida después*. Según Arias,

Los hijos dicen: 'Esto es lo que yo sé', no dicen 'Esto es lo que pasó'. Dicen: 'Esto es lo que me contaron, lo que pude reconstruir, lo que investigué. Ese es el valor de realidad. Esta es mi verdad, no es la verdad del mundo. El trabajo de ficcionalización tiene que ver con cómo ir entramando los relatos, las historias para que se vea un álbum de biografías a través del que uno conoce la historia de un país. (“Acerca de artistas ‘anfibiaos’ y nuevo teatro documental” s/p)

Al incorporar el documento en una construcción poética, se redimensiona la función del documento en tanto es algo que está en un continuo proceso de significación, respecto no sólo a las historias particulares de cada uno de los actores o *performers*, sino en relación a la memoria colectiva de una época y al papel que cumple en cada momento de la obra.

Que no sea la verdad del mundo, quizás ésa sea la *verdadera* cuestión.

DEL RECUERDO DE NUESTROS SUFRIMIENTOS

“Evocar el surco de nuestras vidas nos lleva infaliblemente al recuerdo de nuestros sufrimientos”.

¿Cómo narrar nuestros sufrimientos? ¿Cómo manifestar la melancolía en escena?

Cuando yo nací, el ovario de mi madre explotó y todo se cubrió de sangre: la cama, el piso del hospital, la ropa de las enfermeras. Era 1976 y el país también había explotado. Por suerte, mi madre y yo sobrevivimos. Pero días después mi madre se puso muy triste. Fue a un médico y le dijeron que esa tristeza se llamaba depresión y que debía tomar unas pastillas para curarse. Con los años mi madre empezó a vivir entre dos extremos: pasaba meses sin querer salir de casa, casi sin comer ni hablar, y otros meses iba eufórica por la ciudad a toda velocidad, hablando de todo lo que nadie se animaría a decir, como la radio de un país donde no existe la censura. (*Melancolía y manifestaciones*)(10)¹⁰

Todo se cubrió de sangre. De una explosión en el interior del cuerpo, lo que explota alcanza su afuera por la sangre que corre, se desparrama y mancha. Si la sangre se escapa, lo que aparece como amenaza es la muerte. Sobrevivir a esa hemorragia posparto, parece ser también la metáfora adelgazada de sobrevivir a la destrucción de la democracia en la última dictadura militar argentina. De sus restos, aparece uno de los interrogantes fundamentales de la autora: "Si se hiciera una lista de los deprimidos por la dictadura, ¿cuántos nombres habría en esa lista? ¿Treinta mil, cincuenta mil, un millón?" (*Melancolía y manifestaciones*). Lo que marca esta gradación numérica, no es la dificultad de establecer una cifra por falta de datos o imprecisión cuantitativa, sino la no-posibilidad de realizar un listado cuando las consecuencias y traumas del Terrorismo de Estado "nunca ha[n] dejado de suceder, se está[n] repitiendo siempre" (Agamben 105)

La cuestión de la narración es fundamental: Lola Arias dice YO. Pronuncia un yo con su propia voz y remite inmediatamente a un tiempo y espacio de origen. A un momento en el que vida y muerte se ponen en tensión. El yo se desdobra en tiempos pasados y presentes, que se entremezclan y tejen con deseos y esperas. La construcción del relato, de la obra misma, se realiza a partir de una primera persona que coincide con el autor, el narrador y el personaje (devenido en *performer*, ¿o "autoperformer"?). Pero esta coincidencia se realiza en función no de contar la propia vida, sino de contar una vida ajena. En este sentido, *Melancolía y manifestaciones* entremezcla modos de narrar que podrían corresponder a un llamado *teatro autobiográfico*, pero en función de un modo particular de biografía que es la biografía en primera persona. O, podríamos decir (apelando al término acuñado por Vivi Tellas): un *biodrama* en primera persona. Según Philippe Lejeune, una biografía en primera persona correspondería a la realizada por un narrador testigo, a una narración homodiegética (55). Lola, evidentemente, es testigo de la vida de su madre, de su enfermedad. Y aquí podríamos pensar la función de ambas mujeres, en *Melancolía y manifestaciones*, a partir del sentido etimológico de tres palabras latinas que expresan la idea de testigo. Según Agamben,

Si *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto que ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros, *auctor* indica al testigo

en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas. (156)

En este sentido, Lola Arias aparecería como una autora que hace valer poéticamente tanto la propia experiencia como la de su madre: la de ese estallido íntimo del cual ambas han sobrevivido, y la del inicio del golpe militar, a cuyas consecuencias continúan sobreviviendo. Quizás, la dificultad esté en pensar a Lola Arias situada como tercero en este *biodrama* en primera persona. A lo mejor, la decisión de incorporar la utilización de la voz grabada de su madre en el espectáculo pueda entenderse como la intervención más importante de la obra. Entre la Amelia representada por Elvira Onetto y la madre real de Lola Arias: un “perturbador *playback*” (Espinosa s/p) funciona intermediando -tecnológicamente- el litigio de la ausencia/presencia de las dos Amelias (volveremos más adelante sobre ello).

En tanto textos *referenciales* que pueden someterse a *verificación* (y conllevan, por lo tanto, un *pacto referencial*(11)¹¹), la diferencia entre una biografía y una autobiografía cobra más sentido al entender las relaciones predominantes de *identidad* o *parecido* que se establecen en cada una de ellas. La relación entre el personaje y el referente extratextual es, sobre todo, una relación de parecido.

[...] fundamentalmente, lo que va a oponer la biografía y la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad; en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía. (Lejeune 79)

Que en la biografía el parecido deba sostener la identidad, da cuenta que la relación entre autor (Lola Arias), narrador (Lola Arias), personaje (Amelia, interpretada por Elvira Onetto) y su modelo o referente extratextual (Amelia, madre de Lola Arias) manifiesta, desde ya, un *desfase*. No es lo mismo ser “idéntico a” (Lola Arias= Lola Arias) que “parecido a” (Amelia por Elvira Onetto ≈ Amelia)(12)¹². De este modo, la biografía estaría sujeta a una *verificación* mayor que en el caso de la autobiografía (en última instancia, lo que dice la autobiografía es sólo lo que la autobiógrafa puede contarnos). Pero como frecuentemente sucede, en el teatro la cuestión se complejiza aún más. Como menciona Trastoy (“La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo” 4), “Sobre la escena, todo es (o parece) ficción. La credibilidad resulta, entonces, una cuestión pragmática”. A esto debe sumarse que el espectador común no suele tener la posibilidad de poder confrontar los ‘datos autobiográficos’ con ‘documentos verdaderos’. “Frente a la permanencia de la escritura que ilusoriamente parece darnos tiempo para corroborar su veracidad, en teatro se narra con la voz y, ya se sabe, *verba volant*. ¿Cómo narrar entonces para despejar dudas, para que el principio de autenticidad no se resquebraje?” (Trastoy, “La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo” 4)

Lola Arias encuentra un camino para la respuesta a esa pregunta, a partir del proceso de *ficcionalización* entendido como construcción poética. Tal vez, la posibilidad de confrontar los datos autobiográficos, más que con documentos verdaderos, sea con sentimientos auténticos. Aquellos que, en las profundidades, una sociedad comparte. Compartir el mundo, es compartir también sufrimientos comunes. Si “es sólo *después* que el dolor nos alcanzó, que podemos representárnoslo como nuestro” (Vasse, *El peso de lo real, el sufrimiento* 14) entonces tal vez la metáfora del trauma que continúa en la post-dictadura permita dejar que el recuerdo de ese dolor

nos alcance nuevamente, pero para dar cuenta del sufrimiento personal de una forma que el lenguaje ordinario no podría hacerlo nunca, ayudándonos a apropiarnos y compartir el desahogo, o, al menos, de poder reflexionar sobre él.

De este modo, la línea divisoria que se instauraba entre un llamado teatro de ficción y uno teatro documental (no-ficción) parece tornarse cada vez menos discernible. Si el relato autobiográfico excluía la posibilidad de construir ficción por la identidad entre el nombre del personaje y el nombre del autor (Lejeune 68), cuando Lola Arias se expresa con su Yo testimonial y autobiográfico, *Melancolía y manifestaciones* en tanto acontecimiento teatral pone en evidencia la posibilidad de desplazar ese presupuesto. Narrar, *también* es construir ficciones(13)¹³.

El problema, entonces, no es tanto la relación entre ficción y no-ficción, en la medida en que el espectador asume un pacto biográfico por el que acepta que lo que se cuenta posee verdad histórica, está vinculado a la vida cotidiana, y además el espectáculo ofrece recursos internos de verificación (por ejemplo, entre lo dicho y lo visto). El problema principal no es ese, sino que radica en cómo los materiales de la realidad, de lo acontecido en nuestro común mundo compartido (así llama a la realidad cierta corriente de la filosofía contemporánea), se transforman en una construcción poética. Una construcción poética liminal, mutante, múltiple, de muchos planos, entre la realidad y la poesía. (Dubatti, “Fascinante tensión entre realidad y poesía” s/p)

DE DESFASES, CICATRICES UMBILICALES, Y VOCES.

“El ombligo es cierre.
La voz es subversión del cierre.
Tanto si nombra como si llama, la
voz atraviesa el cierre sin por ello
interrumpirlo.”
(Vasse, *El ombligo y la voz* 21)

Una voz *acusmática*(14)¹⁴ es la que irrumpe en ese *playback* perturbador, y encuentra su anclaje en un cuerpo Otro. El *playback* es justamente esa técnica por medio de la cual la relación de parecido se manifiesta. La actriz -en este caso-, es la que parece ser la fuente de la emisión de esa voz que le es ajena, extraña, extranjera(15)¹⁵. Voz que surge como de una posesión invocada. Que vuelve extraño lo familiar: voz siniestra. Sin embargo, Elvira Onetto no hace en todo momento *playback* de la voz de Amelia. Cuando, por ejemplo, en “El dinero” Lola Arias comenta que su madre gastaba dinero sin límites y que de vez en cuando robaba para regalarle a los demás aquellas cosas que ella creía podían necesitar, la voz de Elvira representando a Amelia es la que, a medida que Lola menciona los objetos robados, explica para quién iba destinado cada uno: “Este collar lo robé en un aeropuerto cuando fui a visitar a tu hermana [le dice a Lola] que se había ido a vivir a Japón. Pero cuando ella supo que era robado, me lo devolvió”.

La cuestión de la voz es un tema complejo para analizar. Michel Chion la estudia en el cine, y remite incluso al libro de Denis Vasse, *El ombligo y la voz*, como antecedente. En ese texto, Denis Vasse entiende la voz como lugar simbólico por excelencia, “puesto que sólo se la puede definir por la relación, el intervalo” (*El ombligo y la voz* 16). Cuando venimos al mundo – explica- hay tres momentos indisociables: “el de la escucha de la voz, que remite al deseo del sujeto que nace, el de la manipulación del ombligo que remite a la separación de los cuerpos, el de la nominación que remite al deseo de los padres” (18). Por eso menciona que el ombligo es cierre del cuerpo, una cicatriz lo testimonia. La voz, aparece ahora, para mediar el cuerpo a cuerpo con la madre (20). Más allá que, como lo menciona el subtítulo de la obra de Vasse, el autor desarrolla dos casos clínicos de dos niños (Héctor y Coralie), podríamos pensar la estructura de *Melancolía y manifestaciones* a partir de estos dos conceptos (sin reducir la obra a un análisis psicológico de la autora, su madre, etc.).

La estructura de *Melancolía y manifestaciones* presenta la forma de un espiral, la obra misma gira alrededor de un hueco, de un vacío que hace que el desfase sea imposible de nivelar. En los episodios “La acompañante” y “Las drogas y el paisaje”, la coreografía da cuenta de esta estructura en el interior de los episodios mismos. El girar en el sentido de las agujas del reloj, alrededor de la mesa del comedor, con la acompañante terapéutica, tiene su contracara en el girar contra ese sentido en “Las drogas y el paisaje” -en el consultorio alucinógeno de uno de los psiquiatras de su madre- ante la inminencia de un intento de suicidio. Giran bajo una iluminación verde, llevando plantas, y al ritmo de la música de Ulises Conti. Como un espiral ascendente o un remolino que lleva a las profundidades, la obra señala un nudo, un centro o varios centros que, como tales, presentan un punto de inmovilidad que es incognoscible. Ese punto podría pensarse como la cicatriz umbilical de la obra.

El orden que ella instaura [la voz] entre los sujetos, en la articulación de los dos órdenes precedentes [el cuerpo biológico y el cuerpo de la lengua, o cuerpo social], reemplaza al vínculo de sangre umbilical, y es a través de ella como el sujeto hablante se halla constantemente re-unificado, por una parte, con la particularidad de su cuerpo y de su sangre, con su historia, y, por otra parte, con la universalidad del lenguaje y de los sujetos que hablan, con la humanidad. (*El ombligo y la voz* 23)

Es especialmente en el último capítulo cuando Denis Vasse teoriza sobre la voz(16)¹⁶: “Oír la voz de otro es escuchar *en el silencio* de uno mismo una palabra que viene de otra parte” (166). Reconocemos, así, a las personas por la resonancia de sus palabras en nuestros cuerpos(17)¹⁷.

En *Melancolía y manifestaciones*, la voz de Amelia aparece como sinécdoque de su presencia (o de su ausencia). Escuchamos una voz imposible de remitir a un cuerpo en particular. De esta forma, la voz como real, se torna irreal. La *desacusmatización* que se produce, es falsa. Incluso cuando aparece Amelia (“real”) proyectada en la pantalla, y es posible identificar y atribuir esa voz a ese cuerpo, hay algo que se desfasa. No es algo referido a un problema técnico -de la imagen o del sonido- sino un hecho más fundamental: esa misma voz, estuvo (o generó la ilusión de estar) en otro cuerpo. La voz, incluso cuando no aparece, queda flotando en el espacio como el silencio que sigue a la canción final de Amelia. En los silencios que la voz no aparece, en las veces que Elvira es quien habla, la voz se sostiene en ese lugar desde el cual amenaza siempre con aparecer. De la primera imagen proyectada de Elvira Onetto con esa voz, de ese *playback* perturbador micro-desfasado, pasamos a la Elvira Onetto en escena mientras la voz continúa

discurriendo en el plano sonoro. Luego, conocemos la voz real de Elvira. A continuación, observamos la imagen real de Amelia -también proyectada- cuya voz parece *desacusmatizarse* en esa imagen. Pero ese “ajuste”, esa coincidencia del sonido con su fuente de emisión, se sostiene sobre arenas movedizas. La voz ya ha irrumpido antes: desde su primera aparición, lo ha dislocado todo.

LA VOZ DEL SUFRIMIENTO DESDE *MELENCOLIA I*

“La melancolía tiene que ver con el vacío, con que vos creas que no sabés para qué estás en este mundo. No podés disfrutar de ningún amor, no podés disfrutar del arte ni de la lectura ni de nada porque es un vacío muy grande y lo que sentís todo el tiempo es un sufrimiento...”
(Fragmento, primer Playback:
Melancolía y Manifestaciones)

Hacia el final, el “Epílogo” retoma el gran tópico de la melancolía. Desde las primeras referencias a la melancolía que se tengan registro (Hipócrates y la codificación que lleva a cabo de la teoría de los cuatro humores que atraviesa la Antigüedad, el Medioevo, el Renacimiento, el Barroco...), subyace una idea de armonía que debe ser recuperada. Y la obra de Lola Arias parece oscilar entre esa búsqueda de una totalidad, de un cierre, y la imposibilidad de realizar la sutura. De mantenerse en la cicatriz. En esa contradicción que ubica al artista como sujeto extraordinario pero enfermo, como creador activo pero melancólico a la vez.

Quizás de ahí, la proyección del grabado de Durero (*Melancolía I*, 1514) sea la que da el puntapié inicial del fin. Esta composición alegórica brinda la referencia para la construcción de un *tableau vivant* que llevará a escena Lola Arias en uno de los momentos más poéticos de la obra: desviste a su madre y se viste a sí misma con la ropa de ella, poniéndosela encima de la que lleva. La hija viste luego a su madre con un camión, y le pone un par de alas artificiales. Investida como la figura alada mediatruda de Durero, el espacio de la representación se llena de cajas de medicamentos alrededor de la madre. Si en el grabado *Melancolía I* de Durero encontramos objetos e instrumentos dispersos en el suelo, que remitían a un mundo artesanal, su reemplazo por las cajas de medicamentos remite aquí al mundo de las grandes compañías de la industria farmacéutica, o el paso del humor melancólico a la enfermedad maniaco-depresiva.

La hija, con la ropa de su madre, ahora será atada al colchón y hablará a través de la voz de su progenitora: hablará como un *walkman* sin pilas. “Dicen que la enfermedad maniaco-depresiva es hereditaria”, dirá luego Lola con su propia voz. Si la melancolía propiciaba la facultad profética (idea que proviene de la Antigüedad, como también la de su vínculo con la locura y la genialidad) entonces en esta frase la profecía se consume en el acto. Si bajo el “dicen” se esconden a la vez los discursos de especialistas como los de la *doxa*, entonces parece que tampoco hay una salida a la depresión. La enfermedad maniaco-depresiva, esa “joya maldita que se lleva en la sangre” puede desencadenarse en cualquier momento. Ya manifestó haber tomado la voz. En ese posible eterno retorno de lo mismo, la obra -como un círculo- intenta cerrarse. Pero no puede hacerlo porque sus extremos se encuentran en un nivel diferente.

Elvira canta con la voz de Amelia, y en la continuidad del canto, Elvira desaparece tras las persianas que se cierran. Así se invierte el recorrido que mencionábamos al comienzo. La imagen de Amelia sentada en un banco irrumpe ahora proyectada en la pantalla de persianas. Queda, así, la imagen que une a la melancolía con el canto.

En ese cerrar, la voz siempre escapa. Y llegado el silencio, continúa resonando en los cuerpos.

Melancolía y manifestaciones retoma, así, un procedimiento poético ya utilizado en, al menos, *Mi vida después*: el más significativo -que dio origen a esa obra- parte de la idea de los hijos que se visten con la ropa de sus padres¹⁸. Juego infantil que, en esta y en aquella experiencia anterior, resuena con toda su potencia poética y carga histórica. Si en *Mi vida después* el concepto principal gira alrededor de la ropa, de vestirse con la ropa de los padres, en *Melancolía y manifestaciones* la cuestión gira alrededor del acto de hablar con la voz de la madre. Y esa imposibilidad fáctica, se resuelve poéticamente con el uso del *playback*. La superposición visual del rostro de Liza Casullo con la imagen del rostro de su madre en *Mi vida después*, encuentra su correlato sonoro en *Melancolía y manifestaciones* cuando Lola Arias habla con la voz de Amelia. En ambas, esa extraña fusión generacional a la vez que manifiesta un encuentro, pone al descubierto el desfase.

Regresando al término latino de *auctor* citado más arriba, podríamos pensar que el *hacer valer* de los testimonios de la hija encuentra un mayor sustento en la intervención de esa voz dislocada. En los atisbos de lo real que pesan en esa voz. En ese *playback* del sufrimiento. La autora (en el sentido actual y corriente) da lugar a otra autora (en el sentido etimológico): “En latín *auctor* significa originariamente el que interviene en el acto de un menor (...) para conferirle el complemento de validez que le es necesario”. (Agamben 155) Quizás en este desplazamiento de “autoría” se encuentre la problemática básica de *Melancolía y manifestaciones*.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos. 2000. Print.

Amado, Ana. “Pasado y presente en las políticas y estéticas del yo”. *David Rockefeller Center for Latin American Studies* [Revistaweb. Harvard University, Cambridge], 2010. Web. 27 diciembre 2013 (<http://dev.drclas.harvard.edu>).

Anónimo. “Todo sobre madre e hija”, *Clarín* [Buenos Aires], 13 de abril 2013: Espectáculos. Web. 3 de enero 2014 (<http://www.clarin.com>).

Arias, Lola. “Acerca de artistas ‘anfíbios’ y nuevo teatro documental”. Entr. Jorge Dubatti. *Tiempo Argentino*. 9 de diciembre de 2012: Cultura. Web. 4 de enero 2014 (<http://tiempo.infonews.com>).

----- . “Otra mirada sobre el dolor”. Entr. María Daniela Yaccar. *Página 12*. 22 de abril 2013: Cultura & Espectáculos. Web. 4 de enero 2014 (<http://www.pagina12.com.ar>).

-----, "Entrevista a Lola Arias: Mi vida después". Por Jimena Trombetta. *Imaginación Atrapada*. 5 de julio 2010. Web. 4 de Enero 2014 (<http://www.imaginacionatrapada.com.ar>).

Benjamin, W. *Origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2012.

Blanc, Natalia. "Lola Arias: una historia íntima y social". *La Nación* [Buenos Aires], 30 septiembre 2011: ADN Cultura. Web. 3 de enero 2014 (<http://www.lanacion.com.ar>)

Blejmar, Jordana. "Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Revista Afuera* [Buenos Aires] 8 (2010): <http://www.revistaafuera.com>. Web. 29 diciembre 2013.

Brownell, Pamela. "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Telonde fondo* [Buenos Aires] 5.10 (2009): <http://www.telonde fondo.org>. Web. 29 diciembre 2013.

Burello, Marcelo G. "La Shoá puesta en escena. El 'teatro documental' y las primeras representaciones del Holocausto en Alemania". *Revista de Estudios sobre Genocidio* [Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional] 5.5 (2011): <http://revistagenocidio.com.ar>. Web. 15 junio 2014.

Chion, Michel, *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.

Cruz, Alejandro. "Todo sobre mi madre". *La Nación* [Buenos Aires], 14 de abril 2013: Espectáculos. Web. 3 de enero 2014 (<http://www.lanacion.com.ar>).

Descombes, Vincent.

Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Impreso.

-----, "1983-2012". *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012. 203-263. Print.

-----"Fascinante tensión entre realidad y poesía". *Tiempo Argentino* [Buenos Aires], 5 de mayo 2013: Suplemento Cultura. Web. 3 de enero 2014 (<http://tiempo.infonews.com>).

Espinosa, Patricia. "Lola Arias: todo sobre su madre", *Ámbito financiero* [Buenos Aires], 17 de abril 2013: Espectáculos. Web. 3 de enero 2014 (<http://elculturalsanmartin.org/files/prensa>).

Firpo, Hernán. "Lola Arias: 'El teatro es muy burocrático'", *Clarín* [Buenos Aires], 13 de abril 2013: Espectáculos. Web. 3 de enero 2014 (<http://www.clarin.com>).

Halfon, Mercedes. "Para salir de la melancolía", *Página 12* [Buenos Aires], 15 de abril 2013: Radar. Web. 3 de enero 2014 (<http://www.pagina12.com.ar>).

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1997. Impreso.

Le Goff, Jacques. "Documento/Monumento". *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991. 227-239. Impreso.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.

Melancolía y manifestaciones. Aut. Lola Arias. Dir. Lola Arias. Act. Elvira Onetto, Lola Arias, Mario Aitel, Vicente Fiorillo, Ernestina Ruggero y Noelia Sixto. Centro Cultural Gral. San Martín, Sala 3. Buenos Aires. 12 abril 2013. Función teatral.

Trastoy, Beatriz. “La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo”. *Artea* [España], 2008. Web. 22 diciembre 2014 (<http://artesescenicas.uclm.es>).

----- “La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos (Acerca de Notas de tango de Rafael Filippelli)”. *Telondefondo* [Buenos Aires], año 2, n°4 (diciembre 2006). *telondefondo*. Web. 23 diciembre 2013 (<http://www.telondefondo.org>).

Vasse, Denis. *El peso de lo real, el sufrimiento*. Trad. Aníbal Dreyzin. Barcelona: Gedisa, 1985. Impreso.

----- *El ombligo y la voz: Psicoanálisis de dos niños*. Trad. Víctor Fischman. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. Print.

Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Print.

¹(1) Sobre *Mi vida después*, véase, en la bibliografía: Brownell, Pamela. “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Telondefondo* [Buenos Aires] 5.10 (2009); Blejmar, Jordana. “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *Revista Afuera* [Buenos Aires] 8 (2010): <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=79&nro=8>. El análisis de Ana Amado, (“Pasado y presente en las políticas y estéticas del yo”), es un texto interesante para enmarcar las producciones poéticas de los descendientes de las víctimas del terrorismo de Estado en distintas prácticas artísticas (cine y el teatro, por ejemplo), en tanto se constituyen como formas de rememoración y revisión crítica del pasado. *Mi vida después*, además, es una obra en la que participa Liza Casullo, hija de los intelectuales Nicolás Casullo y Ana Amado, que es la autora de este texto que recomendamos profundamente. A partir de una invitación de llevar la obra a Santiago de Chile en enero de 2011 y de impartir, paralelamente, un taller a jóvenes chilenos sobre sus historias familiares en la época de la dictadura de ese país (1973-1990), surge *El año en que nació* (se estrenó en el Festival Santiago a Mil 2012), que toma como base el concepto trabajado en *Mi vida después*: en la experiencia chilena, son once los jóvenes que reconstruyen la vida de sus padres.

²(2) Reproducimos a continuación la ficha artístico-técnica de *Melancolía y Manifestaciones*: Texto y dirección: Lola Arias/ Coreografía y co-dirección: Luciana Acuña/ Performers: Elvira Onetto, Lola Arias, Mario Aitel, Vicente Fiorillo, Ernestina Ruggero y Noelia Sixto/ Dramaturgia y producción: Sofía Médici/ Colaboración artística: Luz Algranti/ Música: Ulises Conti/ Músico en vivo: Fernando Pereyra/ Video: Nele Wohlatz/ Técnica y operación de video: Marcos Médici/ Escenografía: Mariana Tirantte/ Vestuario: Sofía Berhaka/ Diseño de Luces: Matías Sendón/ Director técnico y adaptación de luces: Gustavo Kotik/ Prensa: Simkin & Franco/Asistente: Carolina Defossé/ Actriz durante los ensayos: Jimena Anganuzzi.

³(3) El nivel sonoro es el que empieza a resquebrajar sutilmente la primera idea, aquella que soportaba la visión inicial, en clave cinematográfica, de Amelia. Analizaremos esta cuestión más adelante.

⁴(4) Recuérdese la presencia del perro en el grabado *Melencolía I* (1514), de Durero.

⁵(5) El episodio “El coro”, por ejemplo, señala uno de los franqueamientos espaciales más interesantes de la obra. Los utileros traen previamente un banco y lo ubican delante del dispositivo escénico y las persianas se cierran para

funcionar como pantalla. Se proyecta, entonces, como registro documental, una reunión de un coro en la que vemos participar a la madre real de Lola Arias. Los *performers* se ubican en el banco y comienzan a cantar, duplicando la escena filmada, superponiendo sus voces reales a las escuchadas en la filmación. Lola, en una clara acción reflexiva y metateatral, se ubica como la directora del coro. Imagen y sonido, se instituyen en dos planos paralelos que se juntan y fusionan en la visión sincrónica del acontecimiento, pero sin dejar de ser dos construcciones paralelas que evidencian un desfase, si se quiere, ontológico.

⁶(6) Véase, por ejemplo, las notas de los días subsiguientes a las funciones de prensa del 12 y 13 de abril:

“Todo sobre madre e hija”, *Clarín*, Buenos Aires, 13 de abril 2013; Cruz, Alejandro. “Todo sobre mi madre”. *La Nación*, Buenos Aires, 14 de abril 2013; Halfon, Mercedes. “Para salir de la melancolía”, *Página 12*, Buenos Aires, 15 de abril 2013 y Patricia Espinosa: “Lola Arias: todo sobre su madre”, *Ámbito financiero*, Buenos Aires, 17 de abril 2013.

⁷(7) Catherine Kerbrat-Orecchioni en *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje* (1997), menciona que aún restringiéndola a un particular universo del discurso, la exhaustividad no deja de ser imposible, y que la suerte inevitable del sujeto que discurre es mentir por omisión. Cita, así, al filósofo francés Vincent Descombes, quien dice: “Yo digo, lo que equivale siempre a: yo digo algo; luego: no digo el resto, que en principio no era menos decible. No habiendo dicho todo, no he dicho la verdad: ‘toda la verdad’. Toda primera enunciación es ya una mentira...” (161)

⁸(8) Recuérdese la célebre frase de Lacan de 1955: “La verdad tiene estructura de ficción”. Véase: Lacan, Jacques. “La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis”. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

⁹(9) Recordemos que *El vicario*, de Rolf Hochhuth, y *La indagación*, de Peter Weiss, son dos exitosos dramas del llamado “teatro documental” que se entrenaron en la primera mitad de los sesenta (1963 y 1965, respectivamente). Sobre *El vicario* y *La indagación* como mediaciones estéticas para abordar el trauma del pasado reciente de la Alemania de la segunda postguerra, véase el lúcido trabajo de M. G. Burello, citado en la bibliografía. Precisamente, una de las críticas que aparece al llamado ‘teatro documental’ es la pretensión de objetividad. Dice Burello (2011: 82) sobre la obra de Peter Weiss: “Al presentar los ‘hechos’ disponibles como la *ultima ratio* de semejante fenómeno, la obra incurre en una grosera petición de principio: la de que el ‘documento’ es una instancia de verdad neutra y objetiva, ajeno a distorsiones y manipulaciones. Así, *La indagación* resulta ideológica justo cuando pretende romper con los velos de la ideología”.

¹⁰(10) Texto pronunciado en la función por la misma Lola Arias. Se incluye este fragmento en el programa de mano de la obra.

¹¹(11) Lejeune señala: “El pacto referencial, en el caso de la autobiografía, es, en general, coextensivo con el pacto autobiográfico, siendo difíciles de disociar, como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona. La fórmula ya no sería ‘Yo, el abajo firmante’ sino ‘Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad’. El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad al restringirla a lo *posible* (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.) y el indicar explícitamente el *campo* al que se aplica el juramento (la verdad sobre tal aspecto de mi vida, sin comprometerme en ningún otro aspecto).”

(76)

¹²(12) “La identidad es un *hecho* inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado, en la enunciación; el parecido es una *relación*, sujeta a discusiones y a interminables matizaciones, establecida a partir del enunciado” (Lejeune: 75)

¹³(13) Lola Arias, en una entrevista, declara: “Para mí hay ficción siempre. Mientras haya escritura, habrá ficción. Yo me considero una escritora, no soy una persona que sube a escena para hacer una confesión. Este es un texto sobre la melancolía de mi madre, que tendría valor aún sin no contara la verdad. Siempre hay ficción. En *Mi vida después*, los actores eran los primeros autores y yo era la segunda autora. Al contar sus vidas, ellos ya construían una narración, y yo extraía lo que más me interesaba y generaba una segunda lectura de esa vida. En esta obra son mis propios recuerdos que yo vuelco de una manera literaria. Yo escribí esto sin saber que iba a llegar a escena. Muchos son fragmentos de una lectura que hice en Viena hace dos años”. Véase: Firpo, Hernán. “Lola Arias: ‘El teatro es muy burocrático’”, *Clarín*, Buenos Aires, 13 de abril 2013: Espectáculos (<http://www.clarin.com>).

¹⁴(14) El adjetivo puede pensarse como la condensación de lo *acústico* y lo *fantasmático*. Voz sin la imagen de la persona que habla, voz sin cuerpo, es decir, sin posibilidad de ver la fuente del sonido. Véase: Chion, Michel, *La voz en el cine*. Trad. Maribel Villarino. Madrid: Cátedra, 2004.

¹⁵(15) En palabras de Denis Vasse: “Sin lugar, la voz es inconcebible, loca, aberrante: una voz siempre extraña y extranjera que no se apoya ni reposa en lugar alguno, una voz irreal.” (*El ombligo y la voz* 183)

¹⁶(16) Denis Vasse, menciona: “La voz no pertenece ni al orden de la representación (saber) ni al orden de la presencia interior (lugar). Solo es concebible como el franqueamiento que *instaura el límite que atraviesa*: como travesía constitutiva del límite, la voz especifica al límite que separa y distingue por oposición al cuerpo del discurso, al lugar del saber. Es manifestación de la presencia, fuera del lugar, en el concepto, que es representación de la presencia. [...] *La voz es el espacio intermedio originario del saber y del lugar.*” (*El ombligo y la voz* 168)

¹⁷(17) Dice Lola Arias: “Quería traer algo de ella a la obra, y pensé mucho en cómo hacerlo sin usar los mecanismos tradicionales. Me di cuenta de que la voz era algo que hacía que mi madre estuviera presente. Así, el público capta algo del humor, de la forma de pensar de ella, y de hablar, claro, que refleja mucho qué tipo de persona es”. Véase: Arias, Lola. “Otra mirada sobre el dolor”. Entr. María Daniela Yaccar. *Página 12*. 22 de abril 2013: Cultura & Espectáculos. Web. (<http://www.pagina12.com.ar>).

¹⁸(18) Comenta Lola Arias en una entrevista, el 5 de julio de 2010: “Hay una foto mía a los 9 años vestida con la ropa de mi madre, sus anteojos y un diario en la mano. En esa foto yo actúo de mi madre y actúo mi futuro al mismo tiempo. Supongo que muchas personas tienen una foto con las ropas de su padre o su madre entre su álbum de infancia. Para mí, esa voluntad infantil de ponerse la ropa del padre o la madre, trajo la idea de hacer una obra en que los hijos se ponen la ropa de los padres para reconstruir la vida de ellos, como si fueran dobles de riesgo dispuestos a revivir las escenas más difíciles de sus vidas”. Véase: Arias, Lola. “Entrevista a Lola Arias: Mi vida después”. Por Jimena Trombetta. *Imaginación Atrapada*. 5 de julio 2010. Web. (<http://www.imaginacionatrapada.com.ar>).