

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000051847>

87-96

LÓGICAS SENSIBLES EN *CAMPO MINADO* Y *TEATRO DE GUERRA DE LOLA ARIAS*

Sensitive logic in Campo Minado y Teatro de Guerra de Lola Aria.

CAROLINA HERNÁNDEZ PARRAGUEZ

Universidad de Santiago de Chile (Chile)

Universidad Católica Silva Hernández (Chile)

dimitrahp@gmail.com

Resumen

En el teatro posdramático la función mimética del cuerpo suele desplazarse hacia los recursos transmediales propiciando así la emergencia de una metateatralidad. El trabajo de Lola Arias se destaca sobre todo por tensionar el rol del cuerpo actoral en escena produciendo, por medio de recursos transmediales, una crisis representacional que cuestiona las formas tradicionales del drama. El presente artículo tiene como objetivo establecer las estrategias estéticas que utiliza la dramaturga y directora para problematizar el lugar del cuerpo en su obra *Campo Minado* (2016) y su documental *Teatro de Guerra* (2018).

Palabras clave: Lógica de la sensación; cuerpo; recursos transmediales; crisis de la representación.

Abstract

Into the postdramatic theater the mimetic function of the body tends to be displaced towards transmedial resources thus favoring the production of a metatheatre. The Lola Arias's work stands out precisely because of putting in tension the role of the acting body on stage producing, through transmedial resources, a representational crisis that questions traditional forms of drama. The present article aims to establish the aesthetic strategies used by this playwright and director to problematize the place of the body in her theatrical work *Campo Minado* (2016) and her documentary *Teatro de Guerra* (2018).

Key words: Logic of sensation; body; transmediality; crisis of representation.

1. ALGUNOS ANTECEDENTES

En el siglo XXI la escena teatral del sur del continente americano comienza a utilizar alternativas estéticas que cuestionan las relaciones de subordinación entre significante-significado. Para representar la idea de fragmentación, superposición y circulación de la realidad, propia del contexto contemporáneo, el teatro ha establecido mecanismos estéticos capaces de problematizar dichos elementos por medio de la representación misma. Un ejemplo de ello es el teatro *posdramático*¹ en su intento por desjerarquizar los elementos teatrales dando paso a la posibilidad de pensar el teatro como un proceso de creación, en donde el texto no sea el componente más importante y

¹ Término utilizado por Hans-Thies Lehmann en *Teatro Posdramático*, 2017, Cendeac.

dialogue, al mismo nivel, con la pluralidad de códigos existentes: música, danza, video, performance.

Además de su carácter antimimético, el teatro posmoderno posee la particularidad de establecer relaciones deconstructivas con el pasado, retomar elementos del teatro moderno con el fin de cuestionarlos, deconstruirlos y reapropiarse de ellos. Fenómeno que ha sido ampliamente denominado como *intertextualidad*. En el contexto latinoamericano, entre los investigadores que han puesto de relieve el teatro posmoderno encontramos a Fernando de Toro, para quien el procedimiento de apropiación de la memoria, viene a ser el atributo esencial de este, “por el cual entendemos la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados paródicamente en una doble decodificación” (De Toro, 2004, p. 76). Más allá de que esta capacidad de recuperar la memoria pareciera ser directamente proporcional al contexto histórico de violencia que ha vivido el continente, me parece determinante considerar el pasado como una práctica de memoria y recuperación, que permita comprender la capacidad de reintegración de la historia, no como algo acabado y oficial, sino más bien como un proceso de reinterpretación de los hechos del pasado.

En Argentina, el teatro del siglo XXI no ha quedado exento de esta impronta y ha incorporado diferentes propuestas estéticas. La era de la postdictadura ha acarreado consigo diversos fenómenos que no podemos dejar de relacionar con el teatro posdramático, ya que ponen en tensión el discurso político y social. A esto se suma la incorporación en las prácticas teatrales de elementos experimentales, como el simulacro y la virtualidad, que permiten cuestionar la representación tradicional. Para Jorge Dubatti (1999), en el teatro argentino actual conviven diversas estéticas que se relacionan de manera directa con la época posmoderna:

La complejidad del campo teatral de Buenos Aires de los últimos quince años obliga a manejar primero las partes antes que el todo, rechaza los grandes discursos totalizadores porque "traicionan" la realidad e invita a un discurso provisorio, pero necesariamente fragmentario, un discurso histórico del 'balbuco' (p. 6).

Es en ese contexto que se hace patente la obra artística de Lola Arias, caracterizada por enfatizar la problemáticas históricas y políticas del sur del continente incluyendo como recurso la crisis representacional que se devela en escena a través del ejercicio del simulacro. *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012) son obras antecesoras que utilizan actores profesionales y sujetos reales como recurso que tensiona el juego entre realidad y ficción. Estos personajes –reales o ficticios– sufren las consecuencias de la vida política de sus padres durante las dictaduras argentina y chilena.

Campo Minado (2016) y *Teatro de Guerra* (2018) son proyectos, teatral y documental respectivamente, que reúnen a seis veteranos de la Guerra de la Malvinas

simulando actuar de sí mismos. Argentinos e ingleses recuerdan los sucesos de treinta y cinco años atrás y dialogan sobre las consecuencias de la guerra en sus vidas. Es sobre todo en esta interacción con la otredad, es decir, la interacción desde distintas miradas sobre un hecho traumático, la que nos permitirá establecer las primeras conexiones entre cuerpo y sensación.

2. SUPERAR LA FIGURACIÓN

El proceso de modernización del arte ha traído consigo la pregunta por la representación. Subjetividad, objetividad, arte representativo o abstracto son categorías que no solo complejizan el mundo del arte y las letras, sino además exigen problematizar y cuestionar el concepto de representación mismo. Pensar entonces en la ruptura entre sentido y referente es reflexionar sobre la representación y su crisis en la historia del arte.

La necesidad de pensar el texto teatral y su representación desde otro sitio ha sido una práctica constante para algunos creadores teatrales del siglo XXI. Las obras de Lola Arias son representativas de una generación que utiliza nuevos lenguajes en escena, pero que, a la vez, intenta establecer nuevos mecanismos representacionales que dialoguen con la contingencia y la historia reciente desde otro sitio.

El problema de la materialidad como recurso conceptual en donde el espectador es testigo de la construcción performativa del personaje representado es una de las estrategias más recurrentes en las obras de Lola Arias. El diálogo constante con el espectador ha traído consigo una serie de interrogantes sobre la relación entre los recursos materiales y la construcción de su propia teoría. La obra teatral *Campo Minado* y el documental *Teatro de Guerra* tienen la característica de cuestionar la representación a partir de una concepción de obra teatral como proceso. En este sentido, el procedimiento de creación es develado ante los espectadores, representando la idea de fragmentación a través de la hibridación o incluso disolución de los límites entre contenido y forma. La materialidad, es decir, los recursos teatrales emergen entonces como el contenido mismo de la obra.

De acuerdo con esta premisa, el rol del espectador se convierte en un proceso fundamental para el desarrollo de la obra *posdramática*. En efecto, la idea de *espectador emancipado* de Rancière nos confirma el carácter activo del espectador, “incluso si el dramaturgo o el director teatral no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe *hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad” (Rancière, 2010, p. 18). Para Rancière, no obstante, la emancipación del espectador no se dará al intentar transformar al espectador en actor ni al ignorante en docto, sino en “reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador” (p. 23).

Pues bien, pareciera que, en la obra teatral y el documental en cuestión, aquella actividad propia del espectador se despliega en la medida en que la obra teatral reflexiona

sobre sí misma con base a la exhibición de su proceso material, difuminando los roles entre significativo y significado.² Desde la introducción de la problemática sobre el carácter antimimético de la obra de arte –esta ya no es una representación de la realidad, sino una construcción– podemos develar de qué manera los materiales se involucran no solo como parte secundaria del contenido, sino más bien como componentes propios del proceso constructivo de la obra. La necesidad del espectador de establecer representaciones de la realidad, en ocasiones se problematiza, al comprender que el poder de las imágenes no radica en su contenido figurativo sino más bien en el razonamiento sobre los recursos mismos y su representación. En realidad, la mimesis o relación de correspondencia entre la representación y la realidad no es el foco de la obra de estos dramaturgos y directores, sino más bien, y como diría Sergio Rojas, “comprender el trabajo de construcción del mundo que tiene lugar en la obra” (Rojas, 2012, p. 238).

Este ejercicio de desplazar la figuración (lo ilustrativo y lo narrativo) para dar paso a una construcción de realidad nos lleva necesariamente a considerar el análisis del cuerpo presente en las obras de Lola Arias desde una perspectiva *deleuziana*. En su libro “La lógica de la sensación”, Gilles Deleuze construye una noción de cuerpo que se constituye como una suerte de unidad relacional, es decir, como un cuerpo que emerge y que pasa a través de umbrales. El autor propone la necesidad de superar lo figurativo o narrativo a través de la lógica de la sensación. Para comprender mejor esto, debemos partir delimitando el concepto de sensación, que no debe confundirse con los estados subjetivos, los sentimientos, aquello que es posible captar por medio de los sentidos ni menos aun con el sensacionalismo, sino más bien, con la idea de que las sensaciones son cosas en sí mismas y no en nosotros: “La figura es la forma sensible relacionada con la sensación, actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne” (Deleuze, 2016, p. 41). Deleuze enfatiza en la figura del espectador desde la obra visual de Francis Bacon y se refiere a la práctica sensible desde el dominio de lo sintiente y lo sentido. Para el filósofo, el sujeto que contempla la obra de arte no puede quedarse solo como espectador viendo desde afuera el cuadro, sino que debe entrar en él. Esto devela que la sensación se manifiesta también en el cuerpo, es decir, existe una doble connotación: cuerpo del sujeto y cuerpo del objeto. La obra abandona el reino de la representación para hacerse experiencia o experimentación, liberándose de esta forma de la figuración.

Pensar entonces en una superación de la figuración es pensar también en la tensión que se produce entre representación y materialidad. La materialización de una intensidad de fuerzas es la que se devela en el cuerpo. En este caso específico, estaríamos hablando del cuerpo de los recursos transmediales: cuerpo actoral, video, performance, texto,

² Idea que desarrolla Sergio Rojas en su artículo “El contenido es la astucia de la forma” (2006). En Lara, C; Machuca, G; Rojas, S. *Chile Arte Extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo* (pp 35-76). Santiago de Chile: Revista Escáner Cultural.

escenografía, etc. Para Deleuze (2016) cuerpo entendido como sensación no es el cuerpo que siente, sino la sensación misma: “Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un ‘orden’ a otro, de un nivel a otro, de un ‘dominio’ a otro” (p. 43).

Esta transposición de los dominios sensibles es lo que nos permite develar lo que provoca la obra de arte en el espectador. La obra entonces abandona el reino de la representación para hacerse experiencia o experimentación: liberarse de la figuración y de la narración. Es decir, la experiencia que provoca la obra en nosotros, pero también, cómo esta es en sí misma una sensación.

Para Deleuze la diferenciación entre figura –como forma referida a la sensación– y figuración– como forma del objeto que supone representar– es posible encontrarla en la pintura de Francis Bacon; en su obra, la sensación es lo que pasa de un orden a otro, de la figuración a lo figural puro, por lo tanto, la sensación sería la maestra de las deformaciones del cuerpo. En el caso de las obras de Lola Arias, ya mencionadas, las deformaciones del cuerpo no las encontramos como algo literal, sino más bien, a través de la crisis representacional que se devela a los espectadores a través de las materialidades.

En el momento que la figura intenta romper con lo figurativo se produce el problema de la figuración práctica. En su libro, Deleuze (2016) ejemplifica con el Papa que grita en la obra de Bacon, incluso cita la intención del pintor al analizar su obra: “he querido pintar el grito antes que el horror” (p. 45).



Foto 1: Papa Inocencio X, Francis Bacon 1953.

Con esta frase Deleuze establece la separación entre la figura y lo figurativo. La obra de Bacon intenta provocar en el espectador la violencia de la pintura y no la violencia de la

guerra, es decir, el horror es una historia que contar y el grito es la sensación. En consecuencia. ¿Cómo se supera la figuración? Para Deleuze esta tensión se resuelve pintando el grito y no representando el horror. Para el filósofo, Bacon intenta descubrir una violencia no ilustrativa del espacio corporal, anterior a la significación y la subjetividad. Así, la obra y su lenguaje son capaces de establecer múltiples conexiones con el espectador posibilitando un encuentro de un y con un y en vez de un *es* categórico.

3. LÓGICAS SENSIBLES Y MATERIALIDADES EN ESCENA

Campo Minado tiene la particularidad de representar un teatro político que nos devela los recuerdos traumáticos de seis veteranos de la guerra basado en documentos históricos, objetos personales de cada veterano y el pasar de los años en sus propios cuerpos. Sin embargo, pensar en esta obra solo como un intento de representar las vinculaciones de esta con un hecho traumático particular sería inocente. Este proyecto teatral de Lola Arias tiene la capacidad de representar, como diría Deleuze (2016): “La fuerza sensible del grito y la fuerza insensible que lo hace gritar” (p. 67).

A través de las materialidades en escena, tanto la obra teatral como el documental sobre la misma obra, nos develan la fuerza sensible de la memoria. Ser espectador de estas manifestaciones escénicas es ser partícipe de la risa, el llanto, el miedo de cada uno de sus protagonistas. ¿Qué nos permite corroborar esta fuerza sensible? Los recursos transmediales: cuerpo actoral, video, escenografía, texto, música, vestuario, etc.

Para analizar las fuerzas sensibles y su lógica en estas obras de Lola Arias es necesario remitirse tanto al lenguaje textual como el lenguaje representacional. Lo que hace que las obras interpelen al espectador es justamente su capacidad de hacer visible lo sensible, según Deleuze (2016): “Los niveles de sensación serían los dominios sensibles que remitieran a los diferentes órganos de los sentidos, pero cada nivel o dominio tendrían una manera de remitir a otros” (p. 48). El juego de crisis representacional que se manifiesta en estas obras de Lola Arias es, sobre todo, la capacidad que tiene cada sensación de remitir a otra sensación.

Una de las escenas más representativas de la obra *Campo Minado* intenta provocar en el espectador un efecto de verosimilitud con base a los objetos más preciados de los soldados. Nos preguntamos, de esta forma, ¿Qué sensación se puede desprender del efecto de veracidad? La respuesta la podemos encontrar en aquello que la mirada es capaz de examinar. Los periódicos, las cartas íntimas, la capa que Marcelo se pone sobre sus hombros conectan el sentido de la vista con otros de nuestros sentidos: tacto, olfato y oído. La capacidad de recordar un hecho traumático tanto para su protagonista como para el espectador, nos permite develar la posibilidad de pasar de un dominio sensible a otro dominio sensible:

Marcelo sacando algunas cosas de su bolso y se las da a Gabriel. Gabriel las coloca bajo la cámara y aparecen proyectadas en el sinfín.

Marcelo: Restos de una manta... un pullover... restos de mi carpa. Acá dormí durante más de sesenta días aferrándome para que no se volara. Este es el poncho que usaba en las guardias. Y fue muy importante para mí porque durante la guerra llovió veintisiete días seguidos.

Una de las cosas que a mí más me importaba encontrar eran las cartas de mi familia que había escondido en mi colchoneta... pero no las encontré (Arias, 2017, p. 23).

Las materialidades en esta escena de la obra juegan un papel fundamental en las sensaciones que provocan tanto el texto como los recursos transmediales en el espectador. Cada elemento personal de Marcelo, que es exhibido dos veces –en pantalla y en vivo–, logra trasponer un sentido por otro; además de dar veracidad al testimonio de las víctimas de este hecho traumático, cada objeto logra evidenciar un contacto más íntimo con el espectador.



Foto 2: Escena de *Campo Minado* de Lola Arias (2016).

La histeria es otro concepto *deleuziano* que permite acercarnos a la vibración que produce la sensación pasando de un sentido a otro. La histeria la entendemos como materia de experimentación de modos de vida en el arte y la filosofía, es decir, trasladamos este concepto de su sentido jurídico-clínico.

La histeria es una unidad rítmica de los sentidos y solo puede ser descubierta superando al organismo, porque el organismo nos remite a un sistema de jerarquías o subordinaciones, oponiéndose, por lo tanto, a la noción de sensación, en la que las jerarquías tienden a disolverse. Debemos entonces, retomar lo que es *el cuerpo sin órganos* de Antonin Artaud, que el mismo Deleuze utiliza para aproximarnos a la categoría de histeria: “El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita órganos, el cuerpo nunca es un organismo, los organismos son los enemigos del cuerpo” (51). Esto quiere decir, que el cuerpo no tiene órganos sino umbrales o niveles, de esta manera, la sensación es esa vibración que producen esos umbrales o niveles.

Para Deleuze, cualquier sensación genera una diferencia de dominio o de nivel que la fenomenología no advertía, en cambio el cuerpo sin órganos sí. La histeria es por excelencia la esencia de la pintura, ya que permite esta transformación de dominios sensibles: “Insistencia de un grito que subsiste a la boca, insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo, insistencia de los órganos transitorios que subsisten a los órganos cualificados” (p. 57). En consecuencia, estas fuerzas actúan directamente sobre el sistema nervioso generando un sentimiento al interior del cuerpo, debajo de la organización de los órganos.

La histeria que para Deleuze es una sensación propia de la pintura, ¿podrá extenderse a otras artes como el teatro o la música? Si pensamos en *Campo Minado*, podemos encontrar ciertos rasgos histéricos en su estética. La posibilidad de insistir en una sensación que subsiste a otras sensaciones la podemos vincular con la capacidad performativa del cuerpo actoral que, aunque no se trate de actores profesionales, son capaces de simular sus propias historias. Sin saber detalles de la preparación actoral de los veteranos, podemos darnos cuenta como espectadores, que tuvieron mucho tiempo de adecuación antes del estreno, ya que incluso crearon una banda de rock. La música en escena es un elemento que permite transformar los dominios sensibles de personajes y espectadores. La última escena de la obra es justamente la interpretación de una canción, cuya letra y música intentan transmitirnos las sensaciones de ira y destrucción, y como espectadores somos capaces de experimentar en nuestra piel el dolor y la rabia que estos veteranos de la guerra de las Malvinas experimentan y han experimentado:

Lou: ¿Alguna vez fuiste a la guerra?
¿Alguna vez mataste a alguien?
¿Viste morir a alguien?
¿Lo hiciste? ¿lo hiciste?
¿Alguna vez te sentiste ignorado por un
gobierno que te mandó a la guerra?
¿Sostuviste a un hombre moribundo en tus brazos?
¿Lo hiciste?
¿Alguna vez visitaste la tumba de un amigo con su madre?
¿Lo hiciste?
(Arias, 2017, p. 64).



Foto 3: Escena final de Campo Minado de Lola Arias 2016.

Si pensamos, de acuerdo con la *lógica de la sensación*, que el arte produce fuerzas y no reproduce formas, podemos establecer conexiones entre representación y presentación. Para Deleuze (2016) la pintura tiene la particularidad de intentar hacer visibles fuerzas que no lo son, por lo tanto, la fuerza está en estrecha relación con la sensación: “¿Cómo pintar o hacer que se oiga el tiempo, ya que es insonoro e invisible? o ¿Cómo hacer que se oigan los colores?” (p. 64). En el documental *Teatro de Guerra* la posibilidad de hacer visible estas fuerzas invisibles se manifiesta a través de la exhibición de los cuerpos transformados por el tiempo y sus estados deteriorados física y psicológicamente por la Guerra y sus consecuencias. Si bien, en *Campo Minado* ocurre algo similar con estos cuerpos, la diferencia en el documental se manifiesta a través del grado de intimidad que se produce con el espectador. De esta forma, *Teatro de guerra*, permite acercarnos de manera más íntima a los cuerpos maltratados por la guerra.



Foto 4: Escena de documental Teatro de Guerra de Lola Arias 2018.

En esta escena de la película *Marcelo* introduce su cuerpo en el agua para relatar una historia traumática de sus experiencias posguerra. Después de haber vivido una profunda depresión que derivó en una adicción a la cocaína, el veterano intentó suicidarse en un tranque durante unas vacaciones familiares. Si bien, la escena evidencia rasgos de preparación y ensayo, es decir, no es espontánea; las fuerzas invisibles se revelan en el cuerpo del actor, un cuerpo que luego de la guerra pasó por el deterioro físico y más adelante

por su recuperación atlética, no es menor saber que en la actualidad Marcelo es maratonista. De este modo, el veterano de guerra nos interpela a través de su relato traumático y las marcas que ese trauma ha reproducido en su propio cuerpo. El grado de intimidad que se genera entre el personaje que simula actuar de sí mismo –encarnación del cuerpo– y el espectador, nos permite vincular al arte como una raíz de sensaciones: “El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 177).

En este sentido, *Campo Minado* y *Teatro de Guerra* son obras que nos conducen a la sensación, desde los recursos que le son propios: cuerpo, performance, texto, recursos tecnológicos, etc., es decir, la sensación se produce por medio de la desjerarquización de dichos recursos; donde la materia –transmedialidad– vendría a ser el acto intensivo que desborda al organismo. Por lo tanto, si bien la sensación en la obra no es material, ésta de manera constante se refiere a ella misma. *Campo Minado* y *Teatro de Guerra* son obras artísticas que logran provocar en el espectador esa transposición de dominios sensibles a través de las miradas que se producen en escena de veteranos de guerra tanto ingleses como argentinos, y cómo estas percepciones se traspasan al espectador como un acto intensivo en donde se supera la figuración para dar paso a la experiencia o experimentación artística.

OBRAS CITADAS

- Arias, Lola (2018). *Teatro de Guerra*. Argentina: Producción Alejandra Grinschpun y Gema Juárez Allen.
- (2017). *Campo Minado*. Londres, Inglaterra: Oberon Books.
- Deleuze, Gilles (2016). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2015). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- De Toro, Alfonso (2004). *Estrategias Posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual hibridez-medialidad-cuerpo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert Verlag.
- Dubatti, Jorge (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, Hans Thies (2017). *Teatro Posdramático*. Trad. Diana González. Frankfurt: Verlag-Cendeac.
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Rojas, Sergio (2012). *El arte agotado*. Santiago: Sangría.
- (2006). “El contenido es la astucia de la forma”. En Lara, C; Machuca, G; Rojas, S. *Chile Arte Extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Revista Escáner Cultural: 35-76.