Entre teatro y poesía pop: escrituras de lo íntimo y lo documental como potencialidades del cuerpo en la obra de Lola Arias

Denise Cobello (UNA/UBA-CONICET)

RESUMEN

El presente trabajo busca iluminar una zona del teatro documental ligada a la interrelación de lenguajes, en particular, al cruce que emerge de un trabajo escritural entre texto dramático y poesía pop. La producción de dramaturgas y poetas jóvenes de finales de los 90, gestada al margen de los circuitos tradicionales, trabaja con la cultura de masa introduciendo un componente crítico que permite una distancia lúcida. El objetivo de este estudio es comprender la evolución de la interacción entre dichos géneros menores de la literatura, así como su relación con la escena y su incidencia en la conformación de una poética biográfico-documental performativa que comporta un agenciamiento político convirtiéndose en matriz de lectura de una producción artística realizada por mujeres.

PALABRAS CLAVE

Teatro documental, performance, poesía pop, teatro político, Lola Arias

ABSTRACT

This paper seeks to illuminate an area of documentary theater linked to the interrelation of languages, in particular, to the crossover that emerges from a writing work between dramatic text and pop poetry. The production of young women playwrights and poets of the late 1990s, developed on the margins of traditional circuits, works with mass culture, introducing a critical component that allows a lucid distance. The aim of this study is to understand the evolution of the interaction between these minor genres of literature, as well as their relationship with the stage and its impact on the formation of a biographical-documentary performative poetics that involves a political agency becoming a reading matrix of an artistic production made by women.

KEYWORDS

Documentary theater, performance, pop poetry, political theater, Lola Arias

Introducción

El recorrido de Lola Arias en la escritura dramática se inscribe en una tradición teatral argentina atravesada por múltiples influencias. Según declaraciones de la artista su trabajo se ubica en una corriente estética afín al trabajo de la neovanguardia (Arias, 2001). Los estudios realizados por Susana Tarantuviez (2019), por ejemplo, ofrecen un análisis comparativo que vincula el trabajo de Arias a la producción dramatúrgica de Gambaro. Esta filiación estética encuentra correlato con los orígenes de la formación de la artista, vinculada a la carrera de Letras de la UBA y al taller de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Se reconoce deudora de maestros como Mauricio Kartun, Alejandro Tantanian y Rafael Spregelburd (Arias, 2001), quienes, desde diferentes enfoques, han trabajado con estructuras narrativas no convencionales, con un fuerte interés por la intertextualidad y la exploración de nuevas formas de representación.

Para analizar en profundidad estas filiaciones, resulta esclarecedor retomar los estudios de Pellettieri (2000; 2001; 2006), quien advierte que el teatro porteño de los años 80 se configuró como epígono y vector estético-ideológico del absurdo de los 60. Este escenario permitió la emergencia de una nueva dramaturgia a finales de los 90 y principios de los 2000, cuyos principales exponentes fueron Veronese, Spregelburd, Tantanian y Javier Daulte, entre otrxs, miembro del grupoCaraja-ji [1]. En relación a las características y el trabajo de aquel emblemático grupo, el dramaturgo e investigador Mariano Saba (2020) señala:

> El origen del Caraja-ji en 1995; y la gravitación de ciertas poéticas directoriales –como la del Sportivo Teatral, fundado en 1986–, […] erosionaron la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia (p.82).

A través de esta cita, es posible comprender que el trabajo del grupo produjo una renovación profunda en la dramaturgia argentina de finales de los 90. Si bien buena parte de la crítica ha caracterizado a estas búsquedas como “apolíticas”, Saba (2020) sostiene que lo político de sus trabajos radica en las formas y en la alusión a temas explícitos. Asimismo, los talleres de dramaturgia propuestos por estos artistas se configuraban a partir de una horizontalidad que permitía desprenderse de una supuesta posición desapegada y menos politizada que la asumida por generaciones precedentes de dramaturgos vinculados a un teatro político (Verzero, 2013, Manduca, 2023).

Arias abreva en esa nueva dramaturgia para empezar a constituir su territorio de trabajo. En 2001 escribe y dirige *La escuálida familia*, una obra que, aunque sigue convenciones clásicas, se destaca por su reinterpretación de mitos bíblicos y tragedias, configurando un universo postapocalíptico donde el exceso se equilibra con el humor. La familia, concebida como metonimia del poder, será un tema recurrente en su obra.

A este espectáculo que tanto el público como la crítica recibió con muy buena aceptación, le siguieron los estrenos de *Estudios sobre la memoria amorosa* (2003), *El sí de las niñas* (2004) y *Poses para dormir* (2004). Aquí, introduce elementos que irán delineando su poética: la intertextualidad, la recreación de memorias, el trabajo con objetos personales y la exploración de universos femeninos (Cobello, 2024).

Su participación en el *Taller de Experimentación Escénica* de Rubén Szuchmacher refuerza su interés en el cruce disciplinario, un enfoque que desarrollará en proyectos posteriores como *Ciudades paralelas* y *Mis documentos*. En *Temporariamente agotado* (2005), Arias profundiza en la fragmentación del amor, recurriendo a una puesta en escena dinámica y multidimensional.

En 2007, funda la *Compañía Postnuclear*, consolidando su trabajo interdisciplinario con la trilogía *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*, cuya proyección internacional comienza a trazar un camino que la llevará a producir para festivales internacionales de teatro (Cobello, 2023). Ese mismo año inicia una colaboración con Stefan Kaegi, del grupo Rimini Protokoll, con quien desarrolla *Chácara Paraíso* y *Airport Kids*, obras que exploran el teatro documental con no-actores. Esta alianza se afianza con *Ciudades paralelas* (2010-2011), un proyecto de intervención urbana con alcance global.

Dentro de este breve panorama que caracteriza los inicios de la producción de la artista, nos interesa reconocer la porosidad discursiva y la hibridación formal que emerge de textos concebidos como obras dramáticas y otros configurados como poesía. Si bien, a lo largo de su carrera, Arias ha construido una dramaturgia híbrida que cruza lo documental, lo performático y lo autobiográfico, renovando las posibilidades del teatro contemporáneo, existe un rasgo de su producción, quizás menos estudiado, vinculado a la interrelación entre la nueva dramaturgia y la poesía pop de los 90.

Del drama a la poesía y viceversa

En el 2000, Arias publica su libro de poemas *Las impúdicas en el paraíso*. En 2004, Arias participa en la presentación de *Dulce, 12 poetas argentinas*, una antología en CD-ROM con lecturas y música, editada por el sello *Voy a salir y si me hiere un rayo*. En esta producción, intervienen también las poetas Anahí Mallol, Silvina Vázquez, Selva Dipasquale, Ximena May, Verónica Viola Fisher, Patricia Suárez, María Medrano, Cecilia Pavón, Carolina Jobaggy, Roberta Iannamico y Ana Wajszczuk. Tiempo después, Andi Nachon convoca a estas y otras poetas a participar de la antología *Poetas argentinas (1961-1980).* En dicho volumen se publican cuatro poemas de Lola Arias: *Rainbow*, *Blancanieves y yo*, *Tigre o Vietnam* y *Las poses* (Saccone [et al.], 2007, pp. 219-222)

Paralelamente a esas producciones literarias, Arias explora una zona experimental en el campo de la poesía ligada a la puesta en cuerpo y voz de los poemas que dan cuenta de la notable intersección entre poesía y dramaturgia. Esta convergencia se refleja en la incorporación de procedimientos provenientes de la **performance** y un marcado interés por la **teatralidad** que demuestra la poesía. En 2002, por ejemplo, el encuentro de "Poesía de dramaturgos", coordinado por Susana Villalba convoca a distintxs autorxs dramáticxs a leer sus textos poéticos. Allí se presentan autorxs como Lola Arias, Beatriz Catani, Julián D'Angiolillo, Ariel Farace, Santiago Gobernori, Soledad González, Ionathan Klajman, Mariano Pensotti, Patricia Ríos, Walter Rosenzwit, Maximiliano de la Puente y Osvaldo Bossi. Las intervenciones de Arias en ciclos de lectura como este la llevan a tomar contacto con la actividad de espacios como *Belleza y felicidad* o *Babilonia*, el grupo Zapatos Rojos o ciclos de poesía como *La voz del Erizo*, coordinado por Delfina Muschietti en el Centro Cultural Rojas. Francine Masiello (2009) analiza la evolución de la poesía argentina contemporánea, especialmente en la obra de poetas argentinas de finales de los 90. Masiello caracteriza a este grupo de poetas como "móvil, multidireccional; son performancistas, actrices, rockeras y artistas plásticas, para quienes la poesía está vinculada con la actuación teatral (…) su gran desafío es el lenguaje: imágenes inusitadas, estrategias poéticas audaces, experimentos formales con la materialidad del sonido" (p.3). Su estudio confirma una transición desde un lirismo tradicional hacia una estética influenciada por la cultura pop, donde la "respiración" poética se adapta a nuevos ritmos y sensibilidades.

Entre los años 1997 y 2001, estas "chicas pop" (Mallol,2003, p.143) participaban, por ejemplo, de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, dirigida por Gabriela Bejerman y Gary Pimiento quienes convocaban a otrxs escritorxs, como Lola Arias, Carlos Elliff, Andi Nachon, Fernanda Laguna, Washington Cucurto y Cecilia Pavón. Se nuclearon alrededor de esa publicación las voces más representativas de fines de los 90 y marcaron una nueva manera de circulación y puesta en escena de la poesía, una poesía que no sólo se preocupaba por la dimensión semántica del lenguaje, sino también experimentaba con la dimensión sonora, la dimensión gráfica, el ritmo. La producción poética de Arias trabaja con fragmentos de discursos y referencias a la cultura popular, incorporando elementos de la vida urbana y el lenguaje coloquial en su poesía.

La estética pop diferencia y separa a este grupo de las disputas entre objetivismo y neobarroco que acontecían durante esos años en el campo de la poesía. A pesar de que sus producciones generaban controversia, esto no impidió que *Nunca nunca…* se integrara rápidamente en el circuito literario, especialmente a partir de 1999 con la creación de la galería de arte-editorial *Belleza y Felicidad* bajo la dirección de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón. Este espacio particular mantenía un diálogo estético con *Nunca nunca…*, al tiempo que establecía lazos colaborativos con los talleres de arte conceptual del Centro Cultural Rojas. Cecilia Pavón declara al respecto:

> Nosotros íbamos de Belleza y felicidad al Rojas, a Zapatos Rojos, a las lecturas que hacían en la plaza que está en Córdoba y Anchorena, y lecturas en cualquier lugar, por ejemplo, en una pista de patinaje en Belgrano donde se presentó la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, de Gabriela Bejerman y Gary Pimiento (Pavón, 27 de diciembre de 2009).

La producción de poemas en torno a estos grupos y las lecturas en dichos ciclos y encuentros, sumado a su especial interés por la actuación, llevan a Arias hacia la experimentación con las formas, el sonido, el ritmo. Pasa entonces de un trabajo ligado a la generación de estados y la expresión de intensidades (*La escuálida familia*) a otro interesado en formalizar el gesto cotidiano, ordinario, en limpiar la gestualidad de lxs intérpretes y pulir sus movimientos de todo lo que no parezca "natural" (*Poses para dormir*).

En el marco de esta producción, Arias convoca al compositor argentino Ulises Conti para su incorporación como músico del proyecto. Al año siguiente la colaboración continua en *Temporariamente agotado* (2005) y, al poco tiempo realizan juntxs la primer trilogía escrita y dirigida por Arias: *Striptease*, *Sueño con revolver* y *El amor es un francotirador*(2007), donde además de la composición musical Conti realiza el entrenamiento, la guía de lxs intérpretes que cantan y tocan, incorporándose él mismo en escena para la realización de la música en vivo del último espectáculo. El resultado de este trabajo toma posteriormente forma de álbum, *El amor es un francotirador*(2008), producido por Juan Ravioli para el sello Metamúsica. Arias escribe las letras de las canciones de este álbum que son también las canciones de las obras. Y a sus vez construye sus textos dramáticos con una fuerte impronta poética, que siguiendo una línea estética pop, trabaja el habla cotidiana desde una dimensión lírica: presta especial atención a la musicalidad, el ritmo y la exploración del sonido de las palabras.

Lirismo, epicidad y performance en el nuevoteatro documental

En 2009, Arias y Conti viajan a Alemania para la creación de *Familienbande* (2009) estrenada en el teatro de cámara de Munich y al año siguiente estrenan *That enemy withind* (2010) en teatro HAU de Berlín. Ese mismo año, Ulises Conti participa del ciclo Ciudades Paralelas, curado por Lola Arias y Stefan Kaegi que reúne una serie de intervenciones artísticas ?instalaciones, conferencias performáticas, *sites specifics* y derivas?, concebidas para distintas ciudades del mundo (Berlín, Buenos Aires, Zurich y Varsovia). En dicho marco presenta su obra *Los animales perdidos* (2010), un audiotour por los laberintos de Parque Chas en busca de un auto escarabajo y un concierto de piano titulado *La ciudad portátil*.[2]

En paralelo a estos proyectos internacionales Arias y Conti siguen trabajando juntxs para la escena local. En *Mi vida después*(2009), obra dirigida por Arias y estrenada en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, Conti realiza la composición musical en colaboración con Liza Casullo, trabajo que en 2012, para la versión chilena, se llevará a cabo en colaboración con Alejandro Gómez Sepúlveda. Ese mismo año, realiza el diseño sonoro de *Melancolía y Manifestaciones* (2012), espectáculo que incorpora música en vivo interpretada por Fernando Pereyra. En las tres producciones, los archivos públicos o personales que conservan sonidos del pasado en diferentes dispositivos (caset, formato digital, registro audiovisual, etc) se revisitan y se enlazan con la producción musical y sonora que se produce en el aquí y ahora de la representación. Así, a través de documentos del pasado, como el casete-carta presentado por Liza Casullo en *Mi vida después*, se muestra la forma de comunicación que sus ma-padres utilizaban durante el exilio para mantenerse en contacto con su familia. Al mismo tiempo, el registro no solo transmite información personal y colectiva, sino también las emociones que emergen del contexto. Otro ejemplo de la misma obra es la escena en la que Mariano Speratti expone un registro sonoro con la voz de su padre. Aquí, el *performer* convoca a escena a su hijo, Moreno. Juntos escuchan el audio, que data de los años 70, en el que el padre de Mariano lo llama por su nombre e intenta hacerlo hablar para dejar registro de sus primeras palabras. Cuarenta años después, la situación pareciera reproducirse en el marco de la obra, esta vez padre e hijo trayendo al presente la voz del Speratti abuelo[3].

Por esos años, Arias y Conti trabajan juntxs también en su segundo disco: *Los que no duermen* (2011)[4]. En 2013 vuelven a Alemania, para llevar adelante el proyecto *The art of makingmoney*[5], obra en la que Conti realiza el diseño sonoro a partir de la partitura original de la *Ópera de tres centavos* compuesta por Kurt Weill para el espectáculo de Bertolt Brecht. La música en el teatro de Arias se configura como un componente estructural que refuerza la dimensión lírica del conjunto. Según Reisz de Rivarola (1989), la lírica "remite a una primera persona del singular que habla por su propia voz, es decir, un "yo" que se "expresa" a sí mismo o que se hace responsable de lo que dice" (p. 81). Si bien Arias trabaja con un teatro de base documental, su escritura no es meramente expositiva. A través de metáforas, símbolos y recursos poéticos, logra condensar emociones e ideas de manera potente. La experimentación de lxs performers de sus obras con la palabra y el sonido permite el ingreso a una zona de intimidad. Sin embargo, hablan desde una subjetividad que no es puramente individual, sino que se expande hacia un discurso más amplio sobre la memoria, la historia y la identidad.

Aunque no de manera directa o uniforme, creemos que es posible establecer una relación entre la obra de Lola Arias y algunas de las características fundamentales del teatro épico brechtiano. Si bien no es lineal, ya que la producción de Arias se inscribe en un contexto contemporáneo cuyas concepciones distan de los modelos totalizantes del mundo moderno, las constantes referencias al teatro épico de Brecht permiten establecer, al menos de manera crítica y parcial, ciertos vínculos.

En Brecht, la lírica está asociada a un ritmo cambiante y sincopado, en estrecha relación con el habla—ya sea en prosa o en verso—, lo que se traduce en un trabajo sobre lo gestual (*gestisch*). El *gestus* brechtiano (Brecht, 2000) representa un punto de intersección entre lo individual y lo social: surge de la idiosincrasia de una persona y se manifiesta tanto en su lenguaje verbal como no verbal, pero al mismo tiempo remite a lo convencional, a lo arquetípico de un grupo humano en una determinada época. Además, el *gestus* pone de relieve que el lenguaje es indisociable del cuerpo, ya que la voz brota de una materialidad específica.

A partir de 2013, las obras de Arias recuperan y consolidan no sólo una estructura épica que guarda similitudes con la brechtiana, sino que también reafirman un trabajo sobre el montaje, la yuxtaposición, la metateatralidad y por sobre todo, como venimos esbozando, con un diálogo cada vez más sólido con lo sonoro. La música ?va a decir Brecht?, "no debe actuar como 'acompañante', a menos que lo haga por medio de comentarios" (Brecht, 1972, p. 72). Haciéndose eco de estas ideas, la música y las canciones en el teatro de Arias, introducidas de manera extradiegética, no ilustran, no imitan situaciones psicologizantes, sino que actúan sobre la sociedad, ocupan una posición propia respecto a los temas que abordan, al tiempo que buscan captar la atención del público desde lo sensible. El trabajo sonoro en general aporta elementos dramatúrgicos. Grabaciones, audios de archivo y voces pregrabadas conviven con la música en vivo, interpretada en general por lxs propixs performers, difuminando los límites entre concierto y teatro y generando una textura sonora que refuerza la dimensión biográfico-documental de su teatro.

En 2016 este rasgo puede verse claramente en el diseño y la composición sonora de *Campo Minado*, creada también por Ulises Conti. Allí, la música en vivo se entrelaza con relatos personales sobre la guerra. Además, el trabajo con el sonido en sus múltiples formas de expresión (archivos sonoros históricos, recreación sonora, memorias sonoras personales) contribuye a la elaboración de una experiencia artística que se sirve del pasado para resaltar siempre el tiempo presente desde el que se lo piensa.

En continuidad con lo argumentado sobre los puntos en común entre el teatro de Arias y los postulados del teatro épico brechtiano, podemos observar también que el importante recorrido colaborativo realizado por Arias y Conti, guarda cierta similitud con la célebre colaboración establecida por Brecht y el compositor alemán Hanns Eisler. Si bien ese tipo de relaciones son comunes de encontrar en el teatro, resulta ineludible destacar que los trabajos en colaboración de ambas duplas dan cuenta de un universo poético-conceptual compartido y de procedimientos creados en un terreno de hibridación disciplinar en el que sus prácticas confluyen. Además, en ambos casos coincide que la intensa y prolongada amistad redunda en una extensa y fructífera colaboración profesional, reflejada en un importante desarrollo productivo en común.

Reflexiones finales

La trayectoria de Lola Arias en la escritura dramática evidencia una evolución marcada por el cruce entre lenguajes artísticos, la exploración de nuevas formas de representación y la hibridez entre lo documental, lo performático y lo autobiográfico. Desde sus primeras incursiones en la dramaturgia, influenciadas por la neovanguardia y la nueva dramaturgia argentina de los años 90, hasta su consolidación como referente del teatro documental contemporáneo, su producción ha estado atravesada por un interés constante por la memoria, la identidad y diversos debates de actualidad a través de dispositivos escénicos experimentales centrados en la interrelación de lenguajes.

En este recorrido observamos, de qué modo su vinculación con la poesía pop de los 90 y su participación en espacios de experimentación poética y performativa fueron fundamentales para la configuración de su poética. La intertextualidad, el trabajo con lo cotidiano desde una dimensión lírica y la musicalidad del lenguaje se convirtieron en elementos clave en sus textos dramáticos, estableciendo un puente entre la dramaturgia y la poesía.

Asimismo, su colaboración con Ulises Conti consolidó un trabajo interdisciplinario donde la música y el universo de lo sonoro en general adquieren un papel estructural en sus obras. La integración de archivos sonoros, voces pregrabadas, música en vivo y testimonios personales genera una experiencia escénica en la que el pasado se encuentra con el presente que refracta a su vez hechos de corte personal en un tejido colectivo. En este sentido, la obra de Arias dialoga de manera crítica con el teatro épico brechtiano, no solo por el uso de la música como elemento dramatúrgico, sino también por su insistencia en la construcción de una conciencia social y una memoria compartida.

El teatro de Arias, entonces, se configura como un espacio de resistencia y reflexión, donde la biografía y el archivo se transforman en herramientas para repensar el pasado desde el presente. Su trabajo reafirma el poder del teatro como dispositivo de memoria, explorando las posibilidades de lo sonoro, lo performático y lo documental para resignificar historias personales y colectivas.

BIBLIOGRAFÍA

Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.

_____. (2011). *Los postnucleares*. Buenos Aires: Emecé.

_____. (2007). *Trilogía Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador*, Buenos Aires: Entropía.

_____. (2001). *La escuálida familia.*Buenos Aires: Libros del Rojas.

Brecht, B. (2000) *Écrit sur le théâtre*. Paris: Gallimard

_____. (1972) *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa.

Cobello, D. (2024) Cartografía de lo performativo. Reconfiguraciones del teatro biogra?fico-documental en la obra de Lola Arias desde el archivo, el testimonio y el ge?nero. [Tesis de Doctorado] Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

_____. (2023) "Tensionar la ficción desde los afectos. Estudio sobre la trilogía *El amor es un francotirador* de Lola Arias". *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, CICSHAL, vol 8, N°35, pp. 1-18. Disponible en: https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/1032

Conti, U. (2019) Copacabana Palace. Buenos Aires: Mansalva.

_____. (2015). *La cinta trasnsportadora. Proyectos personales y en colaboración [2003-2013]*. Buenos Aires: Mansalva.

_____. (2011) *En Auckland ya es mañana*. Buenos Aires: Mansalva.

Mallol, A. (2008) *Poesía y subjetividad : la poesía joven de los noventa en Argentina*. [Tesis de Doctorado] Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Manduca, R. (2023) "Teatro Abierto 1985 y el proyecto 'Otro Teatro': en la búsqueda de

la eficacia política para un teatro militante en democracia". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: http://journals.openedition.org/nuevomundo/91999

Masiello, F. (2009). "Poesía y respiración: del lirismo a la moda pop de las poetas argentinas actuales". *Hispamérica*, año 38, N° 113, pp. 3-11.

Pavón, C. (27 de diciembre de 2009). "Poesía eres tú [Entrevista realizada por Mercedes Halfon]". *Suplemento Radar*. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3653-2009-12-27.html

Reisz de Rivarola, S. (1989) "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios". En: Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

Saba, M. (2020). “Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires”. En Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi (eds.) Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur, Padova: Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova, pp. 81-100.

Saccone, G. [et al.] (2007) *Poetas argentinas (1961-1980)*; con prólogo de Andi Nachon; seleccionado por Andi Nachon. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Tarantuviez, S. (2019), Griselda Gambaro y Lola Arias: la transdiscursividad como recurso estético-político. En Gladys Granata de Egües y Susana Tarantuviez (edit) *Un discurso, todos los discursos. Literatura y transdiscursividad II*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 281-313.

Verzero, L. (2013) *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años ’70.* Buenos Aires: Biblos.

NOTAS

[1] Grupo de dramaturgxs conformado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo a partir de una convocatoria para nuevos dramaturgos realizada en 1995 por intermedio de Roberto Perinelli para proveer de textos a la Comedia Juvenil del Teatro Municipal General San Martín. El ofrecimiento terminó en fracaso pero el Centro Cultural Rojas los cobijó y editó las obras que habían sido rechazadas por el San Martín.

[2] Para más información sobre el ciclo y sus actividades véase: http://www.ciudadesparalelas.org/artistasparalelos.html

[3] A partir de *Mi vida después*, Mariano Speratti desarrolla su labor artística en torno al trabajo con archivos sonoros. En 2016, vuelve a trabajar en colaboración con Lola Arias en el proyecto *Cadena Nacional*, dentro de la exhibición *Doble de riesgo* (2016) basado en archivos sonoros públicos y, más tarde, realiza un proyecto propio presentado al igual que *Cadena Nacional* en el Parque de la Memoria, titulado *Habeas Sonus*(2018).Una video-instalación creada a partir de cuatro archivos sonoros que integran la sección "Rescates de la Oficina de la Memoria" basados en testimonios orales de personas que vivieron su niñez, adolescencia o juventud durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina. La obra trabaja “el sonido como un testimonio ineludible, conectando con la sensibilidad de la memoria auditiva y los universos sonoros que dejan marcas en el tiempo” (Parque de la Memoria, 2018). La videoinstalación formó parte de "El futuro de la memoria", un proyecto concebido por el Goethe-Institut a través de sus sedes en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Perú y Uruguay, con el fin de alentar el diálogo regional entre sitios de memoria y la reflexión sobre el abordaje de la memoria política desde una perspectiva artística. En el año 2018, el Parque de la Memoria fue sede del capítulo Argentino del proyecto y participó de su desarrollo conceptual conjuntamente con el Museo Sitio de la Memoria ESMA.

[4] Es importante destacar que además de su trabajo como músico y compositor, Ulises Conti publica un libro de narrativa, *En Auckland ya es mañana* (2011), un libro de ensayo *La cinta transportadora* (2015) y un libro de poesía *Copacabana Palace* (2019), todos por la editorial Mansalva. En el caso de Arias, además de su participación en antologías poéticas, en torno a esos años publica también un libro de narrativa, *Los postnucleares* (2011), y algunos textos dramáticos como *La escuálida familia* (2001), *Trilogía Striptease*, *Sueño con revólver*, *El amor es un francotirador*(2007) y *Mi vida después y otros textos* (2016).

[5] En la páginaoficial de Lola Arias el nombre de la obra figura como, *The art of making money*. Sin embargo, en el registro de video cedido por la artista vemos que posee además el siguiente subtítulo en alemán *Die Bremer Strassenoper*. En castellano, *El arte de hacer dinero. La ópera de Bremen* [nuestra traducción].