

**Memorias a 20 años del 2001 en el teatro performativo de Lola Arias:
tensiones entre la audición como dispositivo de control
y la potencia disruptiva de la manifestación.**

Denise Cobello
CONICET-IIGG-FSOC, UBA / DAD, UNA / Argentina

Paula Inés Tortosa
CONICET-IIGG-FSOC,UBA / Argentina

Introducción

Escribimos este trabajo en septiembre del 2021, aún en un contexto atravesado por la pandemia de Covid-19, a casi veinte años de diciembre del 2001 que constituyó un acontecimiento significativo en la historia reciente de Argentina. El extremismo de las políticas neoliberales sostenidas por el gobierno de la Alianza (1999-2001) tuvieron un alto impacto en la población de todo el país con despidos masivos, quiebre de empresas, desempleo, poca accesibilidad a los servicios sociales, de salud y educación, empeoramiento de las condiciones de vida en un entramado de crisis social y económica muy profunda. Esto desencadenó un conjunto de protestas, piquetes y varias manifestaciones populares frente a los procesos de violentación psicosocial¹ (Zaldúa, 1999) perpetrados por el Estado. Las más emblemáticas tal vez en la memoria colectiva sean las del 19 y 20 de diciembre del 2001 que tuvieron como resultado una fuerte represión policial que culminó con 39 muertos en todo el país, cientos de heridos y la renuncia del presidente Fernando de la Rúa.

Tomamos como objeto de estudio la obra *Audición para una manifestación* (2017) de la autora, directora y actriz argentina Lola Arias. Esta propuesta, presentada en Praga, Atenas, Berlín y Buenos Aires, pone en escena a un grupo de espectadores que se acerca al teatro voluntariamente gracias a la difusión de un aviso, publicado en diarios, redes sociales y otros medios, que invitaba a participar de una obra basada en la recreación de acontecimientos ligados a una manifestación del pasado. La consigna fue la misma para las diferentes ciudades donde se realizó la obra, pero en cada caso el proyecto hacía foco en un hecho particular de la historia de cada lugar. En la versión local, la propuesta concreta fue visitar las manifestaciones que tuvieron lugar en diciembre de 2001. Formó parte de la *Bienal de Performance 2017* y se presentó en una de las salas del Centro Cultural San Martín

¹ Implica un entendimiento de la violencia no como un suceso sincrónico, sino en su carácter diacrónico y procesual que involucra aspectos materiales, simbólicos.

ubicada en el centro de la Ciudad de Buenos Aires. Las entradas se adquirirían de forma gratuita a través de internet lo que volvió masiva la convocatoria que sorprendió con largas filas de gente en la puerta del teatro interesada por ser parte de esta experiencia. Muchxs iban con el objetivo de participar como “actores/actrices”, otrxs preferían ver la obra como espectadorxs. Se trataba de una *performance* cuya forma era la audición: espontáneamente lxs participantes se paraban frente a una cámara sin haber ensayado jamás; el texto era el que lxs protagonistas improvisaban; el público era a la vez *performer* y espectador.

El contexto socio político en el que se produce la obra *Audición para una manifestación* se encuentra atravesado por la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019), que asume su mandato a fines del 2015, y se caracterizó por una profundización de políticas neoliberales que sostenían un achicamiento del Estado priorizando la lógica del mercado. Asimismo, diversxs autorxs señalan también un cambio en las políticas de Derechos Humanos, sobre todo en relación a los 12 años previos de gobierno kirchnerista (2003-2015). En ese sentido, se evidencia una retórica negacionista que retoma discursos vinculados a una reedición de la “teoría de los dos demonios”² (Mercante y Camps, 2019). En adición, se caracterizó por la suba indiscriminada del dólar, la especulación financiera, el desmantelamiento de políticas sociales, el desempleo, la represión de las fuerzas policiales y militares y diversos episodios de violencia estatal. Este escenario tenía amplias resonancias con la antesala y lo que devino luego de diciembre del 2001. Cabe recordar algunos sucesos significativos del año 2017, en agosto se produce la desaparición forzada de Santiago Maldonado y es fusilado Rafael Nahuel en la provincia de Río Negro. También hacia mediados de diciembre se produce una gran manifestación en la Ciudad de Buenos Aires en contra de un proyecto de reforma previsional que buscaba modificar el sistema de jubilaciones y pensiones implicando reducción en los haberes.³ En esa oportunidad lxs manifestantes, entre quienes se encontraban referentes políticos, diputadxs y periodistas, fueron reprimidos brutalmente con golpes y camiones hidrantes, gaseados y también hubo personas detenidas.

Teniendo en cuenta la particularidad del contexto socio-histórico en el que se produce *Audición para una manifestación*, nos preguntamos ¿cómo se despliegan en esta

² Esta teoría sostiene que son equiparables las violencias perpetradas por el terrorismo de Estado en Argentina con las acciones realizadas por las organizaciones guerrilleras. Esta concepción fue condensada en el primer prólogo del libro *Nunca Más* publicado en 1984 que constituye el documento final resultado de la investigación realizada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) durante la presidencia de Raúl Alfonsín apenas terminada la última dictadura cívico-eclesiástica-militar en Argentina.

³ Esta modificación fue suspendida en 2019 por el presidente Alberto Fernández.

performance las memorias entre lo individual y lo colectivo, la experiencia personal y la ficción? ¿Qué capas de memoria se activan desde ese presente y qué nuevas o diferentes dimensiones pueden abrirse ahora al revisitar la obra, pero también al volver a mirar los acontecimientos de aquel 19 y 20 de diciembre desde este escenario actual atravesado por la pandemia de Covid-19?

Con el propósito de este trabajo, en septiembre del 2021, realizamos dos entrevistas semiestructuradas a Hugo Martínez, espectador de la obra, y a Federico Aguilar, que participó como performer/actor. Entonces, nos proponemos caracterizar *Audición para una manifestación*, situar el contexto histórico al que remite y en el que se despliega. A continuación, reflexionamos sobre el *reenactment* como procedimiento estético que permite repensar algunas cuestiones en torno a la representación de las violencias. Luego puntualizamos sobre problemáticas vinculadas con la imagen, memoria e industria cultural.

Audición para una manifestación: entre ausencias y presencias

Audición para una manifestación es una obra performática. El *casting* realizado a aquellxs que han decidido participar de esta experiencia ocurre en escena, pero detrás de una pantalla que cubre la boca del escenario y que separa y oculta la acción real de lxs espectadorxs. Así, el teatro toma la forma de un cine que proyecta el detrás de escena. La imagen está dividida en tres mitades. En uno de los cuadros se da a conocer una ficha que lxs participantes debían completar antes de realizar la audición y en los otros dos se reproducen dos escenas en simultáneo en el tiempo real en el que son captadas. Una de ellas muestra los camarines y el momento de la preparación de lxs *performers* para la realización del *reenactment*: la elección del vestuario, maquillaje, peinado, accesorios, etc.; y la otra permite ver la audición propiamente dicha. Allí, las cámaras toman al participante sobre un fondo verde o *chroma* que al momento de la recreación de los hechos se sustituye por imágenes de archivo proyectadas en directo. Este material, conformado por representaciones conocidas sobre las jornadas de diciembre de 2001, entra en diálogo con las recreaciones de esos hechos realizadas por lxs *performers*. Como sostiene uno de los espectadores en la entrevista realizada a los fines de esta investigación, “se recreaban imágenes de aquellos tiempos a partir de las originales proyectadas, como una especie de collage. La persona que participaba estaba por delante de ese fondo con imagen de archivo, se trabajaba por contraste” (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de

2021). Este montaje construido gracias a las imágenes de archivo y a la recreación en presente de esos hechos daba como resultado una composición que ponía en tensión pasado y presente y redoblaba la representación. Frente a ellxs, lxs participantes tenían al equipo de dirección y producción ubicado detrás de una mesa larga, que además de contener los dispositivos tecnológicos necesarios, simulaba un espacio de jurado o tribunal. Mediante un formato que recuerda a *realitys shows* como *American Idol* o *La casa de Gran Hermano*, el equipo de dirección recibe y guía a lxs participantes al mismo tiempo que maneja en vivo la técnica. En relación a esto, Lola Arias afirma en una entrevista: “la audición tiene esa idea de que uno está buscando a alguien y vamos probando personas para un rol. Pero, en definitiva y en este caso, la obra es la audición” (Arias en Arboleya, 2017). El objetivo no es entonces seleccionar a alguien; todxs lxs participantes tienen el mismo lugar, el mismo tiempo de audición y el mismo resultado, que no tiene que ver con ganar o perder un certamen, sino con exponer/se. Durante cada una de las audiciones, Arias conduce o “couchea” los *reenactments* con preguntas, comentarios o frases que guían las acciones de lxs participantes. Esas intervenciones son tomadas en la filmación desde un “fuera de campo”, es decir, como parte de las acciones que no suceden en el *plateau*, sino por fuera del espacio que la cámara cubre pero que de igual manera aparecen en lo que se está registrando desde una especie de *off*.

Trabajamos la hipótesis de que este juego de ausencias y presencias cuestiona la representación en su sentido estricto, creando un paralelo entre la representación teatral y la representación política, la que justamente se resquebraja en 2001 bajo la célebre consigna “que se vayan todos”. Esta suerte de pérdida absoluta de confianza en la representación política da paso a una nueva subjetividad colectiva capaz de cuestionar al Estado y a la lógica de representación que encarnan los partidos políticos impulsando así el levantamiento, la rebelión, la manifestación (Didi-Huberman, 2020). Tal como afirma el *performer* de la obra entrevistado: “[esta propuesta se realizó] en tiempos del macrismo (...) Estábamos viviendo un período de recrudescimiento del neoliberalismo (...) Discursos de mano dura (...) represiones fuertes” (Federico Aguilar, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

Ese 2017 que recuerda el 2001, es de algún modo la posibilidad de reconectar con esa potencia que nace ante la sensación de pérdida de confianza. “Toda potencia busca hacerse sensible” (Didi-Huberman, 233), busca la forma de exponerse, de hacerse visible en el espacio público, pero también como acción política, corriendo riesgos, por discreta y

menor que sea. Esto explica la necesidad de quienes se acercaron de participar de esta performance, de volver a contar lo acontecido en aquellos años de violencia para, en cierta manera, hablar también del presente.

Del 2001 al 2017 las formas de aparición colectivas en el espacio público han sido diversas. Particularmente a partir del ajuste neoliberal propuesto por las políticas macristas las marchas se hacían cada vez más frecuentes. La más cercana a la realización de la obra, apenas unos días antes, fue la masiva marcha conocida como “el 2x1”⁴ en el que una multitud de personas se manifestó en repudio al fallo de la Corte Suprema de Justicia que reduciría las penas a los represores condenados por delitos de Lesa Humanidad durante el terrorismo de Estado. La cantidad de personas convocada tuvo un alcance masivo y la Plaza de Mayo y las calles aledañas se vieron desbordadas en su capacidad para contenerlas. Esta escena de exceso también se conecta con lo que aconteció el día de la obra *Audición para una manifestación* y con el 2001. “Por el tumulto de gente, por cierto desconcierto también porque se desbordó de gente. Ahí había un punto de unión con aquel contexto” (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de 2021). Lo colectivo, lo tumultuoso y el desborde remiten a las memorias del 19 y 20 de diciembre. Como señalamos anteriormente, se produce un quiebre en la lógica de la representación política que propone el Estado y “el pueblo” se manifiesta en contra de lxs gobernantes y frente a las políticas neoliberales de exterminio.

El pueblo no es un significante unívoco que existe a priori, sino que se construye muchas veces en forma poco determinada (Butler, 2017). Esta posibilidad de congregación en el que manifestantes se encontraron atravesadxs en dos jornadas históricas podríamos pensar con Butler que pusieron “en juego significantes políticos más allá del discurso” (15). En ese aspecto, se destaca el lugar de las acciones corporeizadas de ocupación del espacio público que tenían como impulso la situación de extrema vulnerabilidad psicosocial y los procesos de precarización de la vida. En ese sentido y tal como afirma Butler,

Esa condición impuesta políticamente maximiza la vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones, de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencia no aprobadas por los Estados pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución (Butler, 40).

⁴ Para ampliar sobre el evento mencionado ver: <https://www.pagina12.com.ar/36972-un-rechazo-que-se-convirtio-en-inmensa-multitud>

Desde esta precariedad se toma el impulso para hacer frente a las violencias. Estas experiencias en las que se expresa la performatividad corporal en las formas de reclamo y aparición colectiva generan condiciones de posibilidades para la reconfiguración de la agencia y prácticas de resistencia. A partir del 2001 se produjeron diversos fenómenos sociales, como asambleas barriales, ollas populares, fábricas recuperadas sin patrón, que se inscriben como formas de lo público-no estatal generando nuevas lógicas colectivas y procesos subjetivantes (Ana Fernández, 2007). Ahora bien, ¿cómo hacer caber algo de lo que aconteció en el espacio público callejero dentro del Centro Cultural San Martín?

Disrupciones contenidas en un dispositivo estético de control

Para pensar las relaciones entre los poderes instituidos, entre un Estado que oprime y castiga a la sociedad y las fuerzas revolucionarias que logran la movilización de los sectores oprimidos, Didi-Huberman (2020) plantea la idea de una anti-violencia. Ni “no-violencia”, ni “contra-violencia”, sino una violencia que actúa en todos los sentidos, que no es ni un valor, ni un no-valor en sí misma. La anti-violencia tendría que ver entonces con generar otros modos de levantamiento, de protesta, de rebelión que no dejan de ser potencialmente violentos y que prestan atención a la dimensión íntima, la de los espacios y temporalidades cotidianas para lograr la liberación por sí mismos, pero con lxs otrxs. En línea con esto, la obra de Arias plantea una oposición clara a la violencia de Estado y a las políticas neoliberales (las del presente de la obra y las rememoradas) que no se da a conocer desde un discurso pacífico de no-violencia, sino que, por el contrario, reproduce en su propuesta estético-política algo de esa violencia institucional que se critica. La obra tematiza la manifestación expresada bajo las reglas de una audición. Según Mauro (2020), en el mundo de la actuación el *casting* se convierte en un lugar de control y disciplinamiento debido a la amenaza constante de desempleo y el carácter de la industria audiovisual como el ámbito que aporta la mayor remuneración para lxs artistas. Lxs protagonistas de la obra de Arias no recibían una retribución económica por su participación. Eran invitadxs a intervenir de manera voluntaria. El formato *casting* permitía cierto dominio de las situaciones recreadas por lxs participantes ya que Arias guiaba a través de preguntas o intervenciones cada una de las *performances* y estxs, difícilmente decían o hacían cosas por fuera de esa guía.

La técnica del *reenactment* remite a la reconstrucción o recreación de un pasado histórico apoyándose en elementos materiales que reproducen el momento evocado, como vestuario, maquillaje, objetos, etc. La intención es vivenciar la historia, sacarla del archivo para transformarla en experiencia presente colectiva. En los últimos años, se han generado diversas propuestas artísticas en las que el *reenactment* es utilizado como estrategia estética (Agnew, 2004). *Audición para una manifestación* desarrolla este procedimiento a la manera de una *performance* en la que los protagonistas ocupan un lugar en la historia de vida de otros. Según Arns (2008), la recreación artística confronta el sentimiento generalizado de inseguridad sobre el significado de las imágenes con un enfoque paradójico que borra la distancia que en general nos separa de las imágenes y, al mismo tiempo, nos aleja de ellas. Esta paradoja aparece en la obra de Arias mediante la oscilación entre cercanía y distancia que constituye un puente entre dos escenas, la recordada y la performada. Por un lado, la cercanía de las imágenes traídas por medio de la recreación o manifestación presente de un archivo del pasado que, según Arias, “es como una máquina del tiempo. Entrás en una actuación (...) y te disfrazas (...) y entras en una imagen, en una fotografía del pasado. Entonces es como teletransportarse al pasado” (Lola Arias, *Audición para una Manifestación*, sitio oficial, nuestra traducción). Y, por otro lado, la distancia que se crea con esas imágenes en el trabajo con la teatralidad.

La utilización de un vestuario que no está hecho a medida, que parece más bien un disfraz, las pelucas y el maquillaje, entre otras cosas, crea un espacio ficcional diferente al del presente de la *performance*, acentúan el aspecto lúdico, el artificio, lo procesual. Se hace referencia a un evento histórico, no por el interés en la historicidad del mismo, si no por la relevancia que tiene en este aquí y ahora (Arns, 2008). Surge así una tensión entre pasado/historia y memoria, una memoria performativa (De la Puente, 2015) que busca hacerse cuerpo. De esta manera, la obra opera como un acto vital de “transmisión de conocimientos, de saberes y prácticas sociales, memorias colectivas y estrategias performáticas a través de la reactivación de un repertorio de gestos y significados” (De la Puente, 92). Presenta, dentro de un marco representacional, una práctica cultural asociada a la performatividad, como lo es una manifestación pública masiva, dando lugar a otra experiencia, una nueva manifestación que es a su vez un acontecimiento estético. En este sentido Arias afirma:

creo que el propósito de una obra artística que quiere ser políticamente relevante es hacer pensable lo impensable para hacer posible las cosas que no están en el rango de nuestras posibilidades, para abrir una percepción de la

realidad que crea la realidad, porque si creas una nueva percepción de la realidad también creas una nueva realidad (Lola Arias, *Audición para una Manifestación*, sitio oficial, nuestra traducción).

Esta desterritorialización de las memorias de la calle al teatro y la puesta en acto mediante el procedimiento del *reenactment* habilita una reterritorialización (Deleuze y Guattari, 2004) no solo como espacio físico de aparición, sino también de resemantización de lo acontecido creando nuevos escenarios de lo posible y, por ende, otros sentidos que se anudan a los significantes. Asimismo, habilita el despliegue de otros devenires:

Hice de policía. Justo había escuchado un testimonio en un documental o video, no recuerdo en dónde. Unos días o semanas antes un testimonio de un policía, que estaba en la manifestación del 2001 y se le iban acabando las balas de goma y solo le quedaban las de plomo. Se escuchaba el diálogo de este policía y el superior y desde cuándo empezar a disparar. Me impactó eso, la mente del policía. Uno en general, no siempre, está del otro lado. Pero no deja de fascinarme cómo piensan los policías, los militares o alguien que esté en una guerra. Justo hice la performance y me acordé de eso y elegí ser policía, porque uno está del otro lado siempre y es poder pensarse otro, pensar a otro (Federico Aguilar, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

Para Prieto Stambaugh (2009) el cuerpo constituye el soporte en sus dimensiones materiales, identitarias y políticas en el que, podríamos pensar, la puesta en acción de esta memoria performativa habilitó un cambio en el posicionamiento subjetivo, al menos momentáneo, mientras lo permite la experiencia de la obra y, en ese sentido, el performer pudo ocupar un lugar complejo como el de quien perpetra y ejecuta la violencia. Esta posibilidad de “otrar” (Pavlovsky y Kesselman, 2006) habilita otras formas también de transitar los recuerdos del 19 y 20 de diciembre del 2001. Se pone en juego una desujeción por fuera de la representación y de los límites del rol produciendo diversión, es decir, diferentes versiones sobre un mismo hecho/escena (Pavlovsky y Kesselman, 2006).

Memoria e industria cultural

Audición para una manifestación pone en diálogo la relación entre la memoria individual y la colectiva ya que habilita una reflexión acerca de la cultura audiovisual y el poder de las imágenes producidas por los medios masivos en la construcción de estas memorias. En ese sentido, nos invita a problematizar la representación del pasado violento: ¿qué relación hay entre imagen y recuerdo? y, también, ¿cómo se vincula la imagen con la idea de verdad, como prueba de lo que allí aconteció?

En relación al 2001 muchos de los sucesos se vivenciaron a través de imágenes televisivas (Laserna, 2010). Hugo Martínez, durante la entrevista que sostuvimos, comenta que la propuesta de la obra implicaba:

Transformarte en aquellos sujetos sociales construidos de las manifestaciones del 2001, principalmente aquellos que quedaron grabados en nuestra memoria colectiva gracias a lo televisado o transmitido por medios masivos de comunicación (televisión, diarios, ediciones especiales de revistas). Se evidenciaba mediáticamente aquello que se vivió históricamente (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de 2021).

Traer a la memoria estas imágenes producidas por la industria cultural coloca, en algún punto, a toda la sociedad en lugar de testigo del recorte mediático de imágenes y discursos que circularon en ese momento, y luego en los archivos. Estas imágenes que apelan a representar una realidad también operan en la construcción de memorias (Baer, 2006). En relación al 2001, algunas imágenes se repitieron una y otra vez, principalmente por la televisión.

Para mí se expresó algo de apelar a la memoria colectiva, de hacer una retrospectiva de aquello que vivimos, tan lejos y tan cerca a la vez, de ponernos en relación a una construcción de la historia de nuestro país. Poniendo el cuerpo, como el de los/as participantes que se vestían y reconstruían y completaban las imágenes, desarmando y armando (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de 2021).

En ese caso no se trataba sólo de cubrir lo que estaba sucediendo como reflejo de una verdad, sino que la presencia mediática intervino “en su definición ‘performativamente’ al constituirlos como acontecimientos de la esfera pública nacional” (Da Porta, 1). Entonces, estas imágenes no sólo daban cuenta de la memoria del 2001, sino que en retrospectiva podemos pensar que también fueron parte de ese momento (Laserna, 2010). Esto encuentra eco en las palabras de los espectadores que afirman que esas imágenes televisadas “estallaban en el cuerpo, en la memoria, en el corazón (...) Creo que a partir de ver el helicóptero de De la Rúa huyendo de Casa Rosada me constituí como un ser político” (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de 2021). Los medios inciden en la organización de estas memorias colectivas en forma de imágenes que insisten en los recuerdos: como la huida del presidente en helicóptero, multitudes con cacerolas en la Plaza de Mayo, quemadas en distintas esquinas, las Madres de Plaza de Mayo frente a la policía montada, los saqueos. Por algún motivo, que puede haber tenido alguna intencionalidad o no, algunas de estas siguen resonando con más fuerza que otras. Ambos entrevistados convergen en una situación que les impactó respecto de la obra y se vincula a

una escena de los saqueos a supermercados “chinos”⁵: “Mención especial al momento de proyectar aquel supermercado chino, cuyo dueño lloraba mientras era saqueado. Es más, creo que en este juego de ficción/realidad, apareció una persona con rasgos orientales” (Hugo Martínez, comunicación personal, 7 de septiembre de 2021).

Coagulaciones de sentido que se expresan en imágenes del archivo mediático y que vuelven a deslizarse 16 años más tarde. ¿Quién no se acuerda del video del dueño del supermercado llorando frente a las cámaras de televisión?⁶ ¿Por qué esa imagen, que parecería ser secundaria y poco representativa del estallido del 19 y 20 de diciembre, cobra un lugar de hegemonía por sobre otras? Es interesante que esta insistencia en la memoria aparece también respecto a los recuerdos actuales de la obra:

Me acuerdo especialmente de una participante de nacionalidad china o que había nacido en Argentina con el padre chino dueño de supermercado. Parte de la manifestación del 2001 fueron los saqueos. El saqueo al súper de sus padres, recordaba cómo estaba el padre. Era interesante cómo releía eso desde el presente. Fundamentalmente me acuerdo de ella. Vi otras escenas, pero me acuerdo de ella (Federico Aguilar, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

La imagen del dueño del supermercado llorando mientras saquean su negocio y se llevan hasta el arbolito de navidad que decoraba el local aparece como significante cristalizado que se desliza desde el 2001 y sigue insistiendo hasta el 2021 capturando esos recuerdos. Como plantea Baer “la memoria, al fin y al cabo, no es otra cosa que la reconstrucción/visión del pasado desde el presente, a través de diferentes medios, géneros y relatos” (144). El procedimiento del *reenactment* habilita una interpelación a esa captura visual desde un presente que no reproduce esa escena, sino que trae otra mirada y genera otras memorias sobre ese suceso.

Conclusión

En un contexto aún pandémico, que está atravesado por indicadores sociales alarmantes, una crisis económica y una clara avanzada de sectores conservadores, el abordaje de *Audición para una manifestación* encuentra puntos de resonancia con el pasado reciente del 2001 y también del 2017 en el que se produce la obra. El dispositivo estético

⁵ Esta es una referencia del lenguaje coloquial que agrupa a diversos comercios, principalmente almacenes barriales gestionados por personas de origen asiático muchas veces de China, Corea y otros países de la zona.

⁶ Este episodio del saqueo del supermercado en Ciudadela puede recuperarse en el siguiente video: <https://youtu.be/1LsUM2FZ7OM>

que se despliega pone de manifiesto los constructos de poder que circulan por las lógicas jerárquicas que propone el campo teatral y también el campo de la política. Las violencias se replican en los escenarios callejeros y dentro del teatro en forma de *casting*. No como copia idéntica, sino como capas de sentido que se superponen a los recuerdos.

Poder construir memorias sobre el 2001 implica no solo recordar un acontecimiento de brutal represión estatal, sino también un espacio de potencia y de encuentro del pueblo como sujeto colectivo. El procedimiento del *reenactment* conjuga el valor estético con la potencia de reconstruir un hecho significativo del pasado reciente en forma de escenas que cruzan archivos documentales, las memorias personales y la posibilidad de creación en escena. Algunas de estas imágenes que evocan tienen un peso significativo en la memoria colectiva de una crisis que se vivió en las calles y en los medios masivos, principalmente la televisión.

La obra *Audición para una manifestación* produce efectos tanto en quienes participan como *performers* y como espectadorxs. Permite el surgimiento de una memoria performativa al introducir escenas fragmentarias en las que se despliega una nueva versión del pasado, manifestación que interpela el presente y habilita el poder pensarse de otras formas, desde otros posicionamientos. Por último, nos invita a reflexionar en el escenario actual, a casi 20 años, sobre qué memorias corporales nos dejó esta crisis y qué futuros nos podemos imaginar en la coyuntura actual.

© Denise Cobello y Paula Inés Tortosa

Bibliografía

- Agnew, Vanessa. "Introduction: What is Reenactment?". *Criticism*, Vol 46, N° 3, 2004, pp. 327-339. Disponible en: <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2/>
- Arias, Lola. "Lola Arias visita la rebelión de 2001 a partir de Audición para una manifestación". Entrevista por Sergio Arbolea, Sección Espectáculos, *Canal de Noticias Télam*, 22/05/2017. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201705/189871-lola-arias-performance-audicion-para-una-manifestacion.html>
- . "Audición para una manifestación (2017)" Sitio Oficial. <https://lolaarias.com/es/>
- . *Audition for a demonstration./ Athens. English subtitles.* [Video]. Vimeo <https://vimeo.com/222668222>
- Arns, Inke. "History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance". *Agora* 8, 2008. Disponible en: https://agora8.org/InkeArns_HistoryWill%20Repeat/
- Baer, Alejandro. "Holocausto. El cine y la televisión: el horror en la pantalla". En *Recuerdo y representación*. Madrid: Losada, 2006.
- Bienal de Performance. "BP.17 / CATÁLOGO: Lola Arias I Audición para una manifestación". 11 de julio de 2017. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=t_XxbMkzVS4
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la Asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Da Porta, Eva. "Conmemoraciones mediáticas del pasado reciente en Argentina". *Astrolabio*, N° 1, noviembre 2010.
- De la Puente, Maximiliano. "Memorias performativas en el teatro político contemporáneo". *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 3, Junio 2015, pp. 84-102. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Pre-textos, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Desear, Desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Editorial Abada, 2020.
- Fernández, Ana María. *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Laserna, Federico. "Memorias sobre la crisis de 2001: la construcción de la realidad a partir de rumores e imágenes televisivas". *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

Nicolosi, Alejandra. P. “Información televisiva y crisis social. Los casos de Todo Noticias y Crónica TV. Análisis de los sucesos del 20 de diciembre del 2001 en Argentina”. *Escribanía*, N° 15, 2005, pp. 57-68.

Mercatante, María Elisa & Maximiliano Camps. “Los derechos humanos en el macrismo”. *Sociales Investiga*, N° 8, 2019, pp.113-127.

Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.” *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

Zaldúa, Graciela. “Epidemiología de la violentación”. *Cuadernos de Prevención Crítica*, N°1, 1999, Buenos Aires: Eudeba Editorial.