

Post-memorias entre pasado y futuro: *Mi vida después*, de Lola Arias

Susanna NANNI
Università degli Studi di Roma Tre

Resumen

La obra teatral *Mi vida después* (2009), de la directora argentina Lola Arias (1976), sugiere una reflexión original, abierta y exegética, sobre las múltiples posibilidades de representación de la traumática historia reciente del país, mediante el performance de protagonistas, sujetos y objetos de la dramatización, cuya procedencia conforma un amplio abanico político-social: son hijos de desaparecidos, de exiliados y de guerrilleros, pero también de personas sin vinculación con la política, de un ex-cura y de un policía de inteligencia. Específicamente, en estas páginas se pretende indagar, por un lado, las cuestiones morales, sociales y culturales relativas a la memoria indirecta e hipermediada, a la legitimidad y autoridad de los discursos posmemoriales en la representación del pasado reciente y por otro lado, a través del estudio de los rasgos y elementos dramaturgicos y escénicos elegidos por Arias, se procura observar cómo el “nuevo teatro documento” emplea, recontextualizándolo, el paradigma de la posmemoria para una construcción dramática fragmentaria, subjetiva, colectiva e intertextual.

Palabras clave: nuevo teatro documento, historia reciente argentina, hijos, posmemoria/post-memorias, Lola Arias.

Abstract

The play *My Life After* (2009), by the Argentinian director Lola Arias (1976), suggests an original, open and exegetical reflection on the multiple possibilities of representation of the country's traumatic recent history, through the *performance* of protagonists, subjects and objects of dramatization, whose origin represents a wide political-social range. They are the sons and daughters of *desaparecidos*, exiles and guerrillas, but also of people unrelated to politics, an ex-priest and an intelligence officer. Specifically, these pages seek to investigate, on the one hand, the moral, social and cultural questions related to indirect and hyper-mediated memory, the legitimacy and authority of post-memorial discourses in the representation of the recent past and. On the other hand, through the study of the dramaturgical and scenic features and elements chosen by Arias, it seeks to observe how the “new documentary theatre” employs the paradigm of post-memory, recontextualizing it within a fragmentary, subjective, collective and intertextual dramatic construction.

Keywords: new documentary theater; recent Argentinian history; *hijos*; postmemory/post-memories.

En el contexto hispanoamericano, el origen del teatro documento está enraizado con la fundación de los primeros teatros nacionales a principios del Siglo XX, en cuanto a su orientación por inquietudes en torno al contexto social y político, sobre todo por abordar cuestiones de índole identitaria y colectiva. Sobre los 60 y 70 del siglo XX, con la aparición de los grupos de creación colectiva¹, y bajo las influencias de Bertold Brecht, Augusto Boal y Peter Weiss, el teatro documento vive su auge con el intento de realizar un ejercicio de reapropiación de la memoria, a través de la recopilación de testimonios orales o escritos, visuales o auditivos, para recuperar historias no contadas, olvidadas o silenciadas, para denunciar intrahistorias ocultas y conflictos políticos colectivos. De hecho, una de las características principales del teatro documento, quizás su función determinante, reside en la indagación de la realidad histórica –o, mejor dicho, en su cuestionamiento crítico (Bravo-Elizondo, 1982: 24)– a partir de un hecho auténtico, de un fragmento de la realidad, para entender el presente. Con este propósito, se exhibe en el escenario un “documento base” real que le otorga a la representación cierta contundencia, autenticidad y objetividad, aspectos que combina con un fuerte compromiso político e ideológico y una inclinación al sujeto “comunal” (Claycomb, 2003), modelo vivificado por procesos colectivos de creación (Garde, 2011) y, en ocasiones, de improvisación a partir del “documento base” (Ferguson, 2010).

Tras la vuelta a la democracia en los países del Cono Sur, particularmente a partir de los 90, el teatro documento se reactiva dando paso al “nuevo teatro documento”, que crea un espacio discursivo fragmentado y problematizado (De Toro, 2008), reanudando sus raíces con los presupuestos de la postmodernidad y coincidiendo cronológicamente con la irrupción en la escena de la globalización de los discursos y debates sobre la memoria, donde predominan los “pretéritos presentes” (Huysen, 2002) y los “pasados que no pasan” (Rouso, 2018), las inquietudes constantes –tanto en el ámbito cultural como en el político– por la memoria histórica y social.

Si en su origen el teatro documento hispanoamericano recuperaba la memoria colectiva para crear un teatro nacional que anhelaba definir la idiosincrasia de cada pueblo; y a partir de los años 60 empezaba a desplazarse de lo universal a lo individual llevando a la escena documentos no sólo oficiales sino también las intrahistorias de los testimonios orales; con el “nuevo teatro documento” se pasa a una idea de memoria globalizada, percibida como parte del denominado *boom de la memoria*. En plena época

¹ Entre los grupos de creación colectiva vigentes en esas décadas en el contexto hispanoamericano, cabe mencionar a: el TEC (Teatro Experimental de Cali), fundado por Enrique Buenaventura, y “Santiago García y La Candelaria”, en Colombia; el Teatro de Participación Popular, el Escambray, el Teatro La Yaya y el Conjunto Dramático de Oriente, en Cuba; el Colectivo Nacional de Teatro de Puerto Rico; “Cuatro Tablas” y el Grupo Cultural Yuyachkani, en Perú; el ICTUS y el “Grupo Aleph” en Chile; el grupo de teatro independiente “El Galpón”, en Uruguay. En el contexto específico argentino, *Puerto White 1907. Historia de una pueblada* (Grupo Alianza, 1974), obra inspirada por David Viñas sobre la huelga de estibadores, marca el comienzo del teatro documento en este país. En este mismo contexto, destaca el grupo “Libre Teatro Libre”, fundado en 1969 en la Universidad de Córdoba al calor de los levantamientos obrero-estudiantiles.

menemista, caracterizada por claras políticas de olvido y ausencia de justicia, pero en un renovado clima cultural y social, empiezan a proliferar iniciativas de conmemoración y rememoración (homenajes, actos, monumentos, memoriales, archivos y museos de la memoria), empujadas tanto por los organismos de DDHH como por otros actores de la sociedad civil y, en ámbito propiamente cultural, a editarse una nueva producción testimonial², –literaria, televisiva, fotográfica, cinematográfica– de la que participó también el teatro.

En el seno de los múltiples y variados debates en torno a la representación del pasado reciente argentino, a los recursos y modalidades con que los sobrevivientes, sus descendientes o “prójimos privilegiados” (Ricoeur, 2003: 172) recuerdan y transmiten el pasado traumático, se ha retomado y puesto en tela de juicio el concepto de “posmemoria” tal como había sido concebido por Marianne Hirsch³, dada la imposibilidad de adaptar las categorías de “segunda generación” o “testigos secundarios” (referidas a los descendientes de las víctimas del Holocausto) a las experiencias de los hijos de desaparecidos en la Argentina.

Si bien varios trabajos críticos han propuesto la noción de “posmemoria” para definir la transmisión del recuerdo asumida por la segunda generación de la posdictadura argentina⁴, lo que más se ha puesto en discusión son las delimitaciones utilizadas por Hirsch para fijar y enmarcar el concepto de “posmemoria” (refiriéndose esta, por lo menos en un primer momento, únicamente a las transmisiones paterno-filiales, o la exigencia que los que transmiten los recuerdos sean aquellos que han sufrido directamente las experiencias traumáticas y les sobrevivieron), y la peculiaridad que Hirsch le ha reservado al concepto otorgándole la característica de memoria

² Se trata de una nueva producción testimonial que repolitiza la figura del desaparecido, haciendo emerger una memoria de militancia que rehistoriza sus compromisos trascendiendo la sola condición de víctimas como los retrató el Informe *Nunca Más* (Crenzel, 2014).

³ Hirsch plantea una primera definición de “posmemoria” en 1992, definiéndola como la memoria “of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth” (Hirsch, 1992-93: 8). En 1997, profundiza en las connotaciones e implicaciones del término, afirmando que la posmemoria caracteriza “the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch, 1997: 22). Posteriormente, otros teóricos del Holocausto retomarán el concepto reafirmando, cuestionándolo, y rebautizándolo: “memoria ausente” (Fine, 1988), “memoria agujereada” (Raczymow, 1994), “memoria heredada” (Lury, 1998), “memoria vicaria” (Young, 2000), “memoria tardía” o “memoria protésica” (Landsberg, 2004). Este último, en particular, hace referencia a aquellos recuerdos que surgen en los individuos que no vivieron en primera persona las experiencias en cuestión, tras ser expuestos a “tecnologías culturales de memoria que operan a escala masiva” (p. 28). Los intentos por conceptualizar la transmisión de las memorias de las segundas generaciones han engendrado la acuñación de varios términos también en el caso específico argentino, entre los cuales, el de “memoria desaparecida” –que se refiere a una memoria construida por los hijos en torno a “figuras espectrales”, o “presencias fantasmales” de padres desaparecidos (Vaisman, 2018: 186, 192).

⁴ Véanse, entre otros, los trabajos de Amado (2004, 2005), Nouzeilles (2005), Kaiser (2006), Lazzara (2009), Andermann (2012).

vicaria y fragmentada, propiedades que, en realidad, la asemejan a otros tipos de recuerdos (Sarlo, 2005).

Por un lado, entre las razones por las cuales las producciones culturales y artísticas más recientes, incluso el nuevo teatro documental, recurren cada vez en mayor medida a formas de “posmemoria” renovadas y reactualizadas, sin duda se destaca la *evidencia de la desaparición*. Por lo cual, la transmisión de la memoria ha sido asumida no sólo por los sobrevivientes, ex-desaparecidos y ex-presos políticos, sino, en gran medida, por una “posgeneración” (Hirsch, 2008) que, en el caso argentino, incluye tanto a la segunda generación, como a la denominada “generación 1.5” (Suleiman, 2002), o sea: los hijos que vivieron personalmente experiencias traumáticas, pero cuando eran demasiado jóvenes para recordarlas, así como aquellos que no vivieron el trauma en primera persona. En este último caso, la posmemoria se vehiculiza mediante producciones culturales que, a partir de la reelaboración crítica, ética y artística del relato heredado, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro.

Por otro lado, y de igual manera debido a la naturaleza misma de la desaparición, resulta bastante evidente que las características que conforman la posmemoria tales como fueron teorizadas por Hirsch no se condicen perfectamente con las características de transmisión de la memoria en las producciones culturales posdictatoriales argentinas: “la falta de *relatos directos* de los hechos traumáticos, *en primera persona*, y más específicamente *de los padres*, en el caso argentino, complica la transmisión generacional” (Vaisman, 2018: 190, cursivas en el original). Incluso en los casos en que sí, los hijos se enteraron de la historia de sus padres desaparecidos gracias a los relatos de parientes y amigos que circularon en el seno familiar, fue imposible para la nueva generación unir todas las piezas del mosaico, dando lugar a una memoria fragmentaria, impregnada de secretos e imaginación, y en perpetua transformación. Porque el pasado que indaga se resiste a ser aprehendido, se desvanece y reaparece en formas nuevas, “entrelazando pretérito, presente y también futuro en montajes anacrónicos y temporalidades desafiantes” (Blejmar; Mandolessi; Pérez, 2018: 15).

En este terreno de debate sobre la transmisión de la memoria hipermediada, han surgido las cuestiones morales relativas a la legitimidad, autoridad y validez de los discursos posmemoriales en la reescritura y representación del pasado reciente, como si hubiera un derecho de sangre adquirido para hablar del tema. A tal propósito, Lola Arias⁵ –autora y directora de la obra objeto de este estudio– ha hecho hincapié en la pertenencia del pasado reciente argentino (y el derecho de contarlo) a una generación entera que, de una u otra manera, fue afectada por haber nacido en ese contexto:

Cada vez que me entrevistaban sobre *Mi vida después* me preguntaban: ‘¿y vos... sos hija de quién? ¿cuál es tu historia?’. Y yo pensaba que en realidad me estaban preguntando: ‘¿Y vos? ¿Quién o

⁵ Escritora, directora de teatro, performer y cantautora, vive entre Argentina y Berlín. Ha fundado la Compañía Postnuclear, colectivo interdisciplinario de artistas argentinos, y ha publicado libros de poesía, de narrativa y obras de teatro, gran parte traducidas al inglés, francés y alemán (Verzero, 2012). Tiene una página web: <http://www.lolaarias.com.ar>.

qué te da derecho de hablar de este tema? ¿Cuál es tu pedegree? Era como si solo ‘los hijos de’ –los militantes, los desaparecidos, etc.– estuvieran autorizados a hablar sobre la dictadura. Pero yo también era ‘hija de’. Y la historia de mi madre –una profesora de literatura que en 1976 [...] cae en una depresión profunda– también podía ser una historia generacional. (Arias, 2016: 15)

Las nuevas producciones culturales posmemoriales –dentro de las cuales se puede inscribir *Mi vida después* de Lola Arias– se basan, más que en la representación del hecho histórico en sí mismo, en cómo, la que prefiero denominar “generación heredera” (por considerar la memoria como *riqueza* heredada por una generación entera, prescindiendo de los vínculos paterno-filiales)⁶, primero descubrió aquella experiencia traumática, luego, en qué medida y de qué forma esta ha influenciado sus vidas (sea de los hijos de los desaparecidos, sea de sus contemporáneos) y, finalmente, en las modalidades de representación de dicha experiencia⁷. A partir de este enfoque, dichos trabajos resultan ser profundamente subjetivos, y la posmemoria una memoria hipermediada del pasado que, a diferencia de cualquier acto conmemorativo (también mediado y fragmentario) cuestiona el pasado, inscribiéndolo en producciones culturales que se presentan como obras en continua renovación.

*Mi vida después*⁸, por ejemplo, desde el estreno en Buenos Aires en 2009 hasta su última función en Budapest en 2014, se fue modificando con actualizaciones

⁶ Utilizo el término “generación” en coincidencia con Lorena Verzero cuando defiende su interés en “remarcar el carácter flexible de la idea de generación, no aplicable a un orden biológico estricto [...], sino a colectivos que participan de la transmisión de legados y herencias; hablamos de generación como ‘lugar de memoria’, término que Jelin (2002: 119) toma de Pierre Nora (1984-1992)” (Verzero, 2009: 183). Por lo que concierne a la transmisión de la memoria y del pasado como “herencia” convengo con Oscar Terán, que la define como una “tarea”, “ya que la herencia no es algo dado de una vez y para siempre. La heredad es una tarea, y en ella se dirimen problemas de identidad. [...] Heredar es la única posibilidad de crear, criticar, progresar” (Terán, 2000: 6).

⁷ Entre los varios términos, se ha utilizado también el de “hijos críticos”, con el cual Maximiliano de la Puente se ha referido a “las nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores argentinos que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia o adolescencia en esa época, y que renuevan con sus producciones el teatro que aborda el terrorismo de Estado [...]. Por supuesto que al referirnos a estos ‘hijos críticos’, no podemos hablar de un colectivo ni de actores sociales con una propuesta unívoca y homogénea, que configuran una memoria única, sino que más bien elaboran ‘memorias diversas, todas ellas cortadas por diferentes marcas de origen, de clase, hasta de edad y género’ (Gatti, 2011: 179)” (de la Puente, 2017: 276, 295). Entre otras, de la Puente menciona las siguientes obras: *Los murmullos* (2002), de Luis Cano, dirigida por Emilio García Wehbi; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; *Prometeo. Hasta el cuello* (2008) de Juan José Santillán, dirigida por Diego Starosta; *Árboles. Sonata para viola y mujer* (2006), de Ana Longoni y María Morales Miy, dirigida por la propia Longoni y por Cintia Miraglia; y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias.

⁸ *Mi vida después* se estrenó el 26 de marzo de 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, y formó parte del ciclo “Biodrama” organizado por Vivi Tellas. Durante siete años, directores de teatro fueron invitados a elegir historias de vida auténticas para ponerlas en escena con los protagonistas reales de las mismas historias como *performers*: “Tantos los Biodramas como los Archivos [la serie] presentan historias que, según Vivi Tellas, son ‘archivos vivos’, con los cuales los espectadores entran y salen de la ficción teatral a través de la repetición, las narraciones y la construcción del pasado” (Hernández, 2011: 116). Desde 2002 hasta 2009, dentro del ciclo Biodrama, se estrenaron: *Barrocos retratos de una papa* (2002) de Analía Couceyro; *Temperley* (2002) de Luciano Suardi; *Los 8 de julio: Experiencia sobre registro de*

permanentes y en varios sentidos: se replicó en Chile en 2011, con un texto gemelo que lleva el título *El año en que nació*, con otros actores e historias, recontextualizándose en el escenario histórico, político y social chileno y poniendo en escena “el desacuerdo, el conflicto, la imposibilidad de un relato único y, al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo” (Arias, 2016: 14)⁹. El espectáculo se renovó, en las sucesivas puestas en escena también en Argentina, en la medida en que la vida de los actores iba cambiando¹⁰: “es una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas” (Arias, 2016: 11), “es un mecanismo abierto, un juego de cartas que se mantiene vivo” (Arias, 2016: 15). En tal sentido, la realidad cambió la ficción¹¹. En otros casos, fue la ficción la que cambió las vidas reales de los protagonistas, convirtiéndose, el espectáculo, en un documento de la realidad¹². “Mientras *Mi vida después* se siga mostrando, la vida seguirá reescribiendo la obra” (Arias, 2016: 12)¹³. Bajo esta perspectiva, la condición cambiante y efímera del acto teatral se homologa a la memoria, entendida como una “construcción social” con su “carácter siempre transitorio y cambiante” (Crenzel,

paso del tiempo (2002) de Beatriz Catani y Mariano Pensotti; *¡Sentate!* (2003) de Stefan Kaegi; *El aire alrededor* (2004) de Mariana Obersztern; *Nunca estuviste tan adorable* (2004) de Javier Daulte; *La forma que se despliega* (2005) de Daniel Veronese; *Squash, escenas de la vida de un actor* (2005) de Edgardo Cozarinsky; *El niño en cuestión* (2005) de Ciro Zórzoli; *Budín inglés* (2006) de Mariana Chaud; *Salir lastimado (Post)* (2006) de Gustavo Tarrío; *Fetiché* (2007) de José María Muscari; *Dens ex machina* (2008) de Santiago Gobernori; y *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.

⁹ “En este sentido –explica Arias– la obra es una suerte de experimento social [...], pero también un reflejo de la sociedad chilena, donde –como se suele decir– ‘en cada familia hay un cura, un militar, un facho y un guerrillero’” (Arias, 2016: 14).

¹⁰ Tras haber dado una gira por América Latina y Europa (Brasil, Chile, México, Uruguay, Alemania, Suiza, Noruega, Francia, Holanda y España), la obra volvió a replicarse en Buenos Aires en 2010, en la sala independiente Carpintería Teatro, y en la sala de experimentación del Teatro Argentino de La Plata.

¹¹ Carla Crespo comprobó que los restos de su padre, muerto en el intento guerrillero de copamiento del cuartel de Monte Chingolo, en diciembre de 1975, se encontraban en una fosa común en el cementerio de Avellaneda, información que fue incorporada en las siguientes funciones teatrales. Carla se enamoró de Pablo Lugones, y tuvieron un hijo, que se incorporó en la escenificación del árbol genealógico de los Lugones. Lisa Casullo, hija del intelectual Nicolás Casullo, agregó a la lista de los libros de su padre que se pone en escena, un libro publicado póstumamente. Moreno, el hijo de Mariano Speratti, empezó a actuar en la obra a los tres años: a lo largo de los años le dieron otros textos para actuar.

¹² Es, por ejemplo, el caso de Vanina que, por haber dado públicamente su testimonio sobre la apropiación ilegal de su hermano durante el estreno del espectáculo, y siendo “querellante”, pudo declarar en el juicio contra su padre que, en 2012, fue condenado a 18 años de prisión. En las siguientes representaciones, se rescribió la escena en función de esta nueva situación.

¹³ En particular, sobre la relación entre el teatro y el paso del tiempo, Lola Arias observa: “Lo mejor del teatro es que el tiempo pasa, es una actividad modificada por el tiempo. [...] el teatro te permite trabajar con el cambio, con la transformación en la vida de las personas, e incorporarlo y hacer de ese tiempo un valor positivo. Así como los públicos son distintos, y el contexto se va modificando, la obra no quiere quedarse fija. [...] al ser un arte tan efímero, destinado a desaparecer, a borrarse, a fundirse en la nada, me parecía interesante que mientras la obra viva será como la vida de esas personas, se modificará cada vez que esas vidas se transformen, acompañará esas vidas durante ese periodo” (Longoni; Verzero, 2012).

2001), o a la “intermemoria”, término propuesto para hablar de una “reconstrucción de los hechos escalonada, gradual, [...] que va cambiando a través de los años, modificándose tanto por los aspectos colectivos [...] como por la maduración personal” (Souto, 2016: 192).

Por eso, me interesa hacer hincapié en una idea de “posmemoria” que –por su propia naturaleza– cumple los elementos diacríticos del nuevo teatro documento, diferenciándolo del teatro de la memoria y documental de los años sesenta y setenta: si en esas décadas la “reapropiación” de la memoria se entendía en ocasiones como un recuerdo unívoco y objetivo de ciertos acontecimientos históricos, ahora se produce una problematización de la historia, una “reapropiación” de la memoria que pierde ese carácter contundente de objetividad para mostrarse plenamente subjetiva a través de la escenificación de fragmentos de recuerdos, fotografías, objetos, con los cuales los actores (inter)actúan en un diálogo intertextual que intenta recomponer las piezas del mosaico histórico familiar y colectivo, y asienta los fundamentos para edificar (y “modificar”, en palabras de Lola Arias) el futuro. El “documento base” se convierte ahora en instrumento que, a partir de la fragmentariedad y de lo individual, anhela rescatar la memoria colectiva de manera crítica y cuestionadora, abriendo una cultura de debate y de inclusión de pluralidades.

Cabe subrayar, entonces, que elijo emplear el término ‘post-memorias’, en lugar de una “posmemoria”, por un lado para renunciar a la etiqueta acuñada por Hirsch que, como se puede desprender de lo antes mencionado, no describe adecuadamente ni la estructura ni la estética del “trabajo de la memoria” (Jelin, 2002) que realizan los hijos de desaparecidos, u otros “sujetos póstumos o diferidos” (Perassi, 2016: 228); por otro lado, para hacer hincapié en las pluralidades, en la polifonía, y en la heterogeneidad de memorias que confluyen en la transmisión coral del pasado reciente argentino.

La coexistencia desjerarquizada de sujetos históricos y sujetos póstumos, de donantes y herederos llega así a conformar la peculiaridad de la sujetividad testimonial. Su fundamento es transitividad del yo al nosotros. Plural, transhistórica, transgeneracional, dicha sujetividad funde de manera intrínseca lo testimonial con lo posttestimonial, las vivencias directas con la rememoración de estas mismas vivencias. (Perassi, 2016: 228)

De hecho el grupo de hijos que actúan de performers, cuyos padres representan figuras arquetípicas de ese pasado, tienen historias muy distintas entre sí y, en su conjunto, arman un álbum variado de la época a través de una versión común, consensuada, sobre la dictadura (a diferencia, por ejemplo, del texto gemelo chileno), sin querer homenajear, juzgar, ni reprochar, más bien dejando que el público – latinoamericano o europeo, que puede, o no, tener una memoria personal de la época¹⁴– haga su propia lectura en el variado abanico de posibilidades interpretativas que se le ofrece.

¹⁴ *Mi vida después* se puede incluir en aquel conjunto de “Obras que presuponen un tipo de espectador ya informado, y que por lo tanto buscan desentenderse de la pedagogía que supone el explicar y explicitar

Desde esta perspectiva, la posmemoria no puede desatarse de los lazos que la unen recónditamente a la posmodernidad, marcada por la crisis de los metarrelatos positivistas que anteriormente legitimaron la cultura occidental (Lyotard, 1992: 19), y, por ende, caracterizada por la fragmentación, la intertextualidad, la deconstrucción y el cuestionamiento del concepto de verdad unívoca, objetiva y excluyente, en favor de una multiplicidad de puntos de vista, de la subjetividad y de la implicación ideológica en los discursos que produce y enmarca; en general, la relevancia otorgada a la interpretación que engendra la textualización del pasado (Hutcheon, 1988)¹⁵.

De ahí que la entidad de los sujetos (y de los testimonios) que se mueven dentro de los marcos de la posmemoria escondan, tras su indudable protagonismo en sus producciones culturales, un conjunto de recelos y sospechas en torno a su relación con la objetividad o la verdad absoluta con los hechos. (Quílez, 2014: 64)

Si en el teatro documental de los 70 el documento histórico servía como arma política, ahora se relativiza, es el “punto de partida [pero no necesariamente como agente de autoridad] donde tanto la realidad como la ficción se ponen a prueba”, a partir de una mirada cuestionadora y hasta sospechosa de su propia verdad como documento (Hernández, 2011: 117, 120). En *Mi vida después* la noción tradicional de ‘documental’ se deconstruye porque todos los recursos que participan en la edificación de la memoria (documentos, archivos, sueños, imaginación, relatos) fluyen por la escena sin respetar jerarquía alguna, generando zonas de indeterminación entre la vida y la ficción y abriendo paso a recorridos posibles de la memoria mudables y abiertos al devenir.

A pesar de que el documento no sólo está presente, sino que es un elemento escénico imprescindible en la representación de cada historia, y si bien los actores emprenden sus oraciones con afirmaciones de fuerte impronta veritativa –“Este es el álbum de las fotos de mi infancia” (Arias, 2016: 24), o “Esta es la Bugatti Type 35 C que me regaló mi padre cuando yo tenía tres años” (26), o “Esta es la estampita que mi padre recibió el día que entró al seminario” (28)– existe la constante duda sobre la veracidad del documento.

De tal manera, por un lado *Mi vida después* presenta en el escenario la realidad ‘en vivo’¹⁶ a través de los cuerpos, de la fotografía, de las grabaciones, de los vídeos, se

las políticas de desaparición del terrorismo de Estado. Obras que en muchos casos proponen un mecanismo distanciado y reflexivo, de obediencia respetuosa, pero a la vez con dudas e intensos cuestionamientos de esas ficciones eficaces llamadas ‘identidad’, ‘historia’, ‘herencia’, ‘sangre’, ‘deberes filiales’, ‘lealtades’, etc.” (Gatti, 2011: 199).

¹⁵ Es una cuestión ‘epistemológica’, en cuanto surge del cuestionamiento sobre las maneras en que se puede conocer el pasado, pero también ‘ontológica’, porque vinculada con el documento que, a su vez, implica un proceso de textualización y de interpretación. En “Fiction, History, Metafiction”, Linda Hutcheon define las *historiographic metafiction* “novels that are intensely self-reflexive but that also both re-introduce historical context into metafiction and problematize the entire question of historical knowledge” (Hutcheon, 1996: 474).

¹⁶ A propósito de lo ‘real’ en el escenario, así define Lola Arias su trabajo actual: “Para mí en este momento lo que hago tiene que ver, por un lado, con generar acción y suspenso dentro del teatro, que

basa en historias ‘reales’, protagonizadas por personas ‘reales’, y pone en escena objetos que ‘realmente’ pertenecieron al pasado que dramatiza; por otro lado, y al mismo tiempo, un rasgo que especifica esta obra y el nuevo teatro documento diferenciándolo del anterior, es el tránsito de la dramatización en los bordes inestables entre lo real y la ficción, entre la representación (lo teatral) y la realidad (lo vivido). Es un teatro que no quiere generar categorías, ni una separación entre un teatro “de lo documental” y un teatro “de la ficción”, sino más bien amplía sus fronteras híbridas para abarcar y hacer confluír en el escenario la memoria, el testimonio, la ficción, lo individual y lo colectivo, la historia privada y la pública, el pasado, el presente y el futuro.

Reiterando una cuestión propuesta por Andreas Huyssen, sobre cómo se manifiesta el archivo de la memoria, resulta interesante preguntarse ¿cómo puede, entonces, el archivo demostrar lo que la historia ya no puede? (Huyssen, 2003: 6). El concepto en torno o sobre el cual estamos debatiendo, esta estructura de transmisión inter y transgeneracional que es la posmemoria, puede brindar una posible mirada a partir sí, esta vez, de la idea de Marianne Hirsch cuando afirma que la conexión con el pasado a través de la posmemoria está mediada por la imaginación, la proyección y la creación (Hirsch, 2012).

En *Mi vida después*, seis hijos nacidos entre 1972 y 1983 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de recuerdos borrosos, fotos, cartas, cintas, ropa, u otros objetos heredados, hasta una tortuga, oscilando entre distintos órdenes del campo *poiético*. Los hijos –testigos no-directos– se visten con su ropa, proyectan fotos de sus padres sobre sus propios cuerpos y, a partir de los relatos de familiares y amigos –testigos directos– reconstruyen escenas del pasado para representar su historia familiar en metonimia con el horizonte de expectativas de toda una generación. Cada biografía entabla un juego con lo que cada persona recuerda, con lo que le fue contado, con lo que el documento evidencia y con otro tipo de material (incluso ficcional) que sirve como elemento para otra posible mirada sobre el pasado y sobre el futuro. De tal manera – como señala Brownell (2009)– en la obra se pueden distinguir varias prácticas de los actores (los cuales relatan, escuchan, leen o muestran los documentos, cantan, bailan, corren) y varios niveles performáticos que la conforman combinándose e interactuando entre sí: el testimonio autobiográfico (cuando los hijos hablan en primera persona de sus propias vivencias, sus sueños y sus fantasías); la ‘remake’ (cuando los hijos toman el lugar de los padres, ‘rehaciendo’ en primera persona sus circunstancias como “dobles de riesgo”); la ‘representación’ (cuando se encarnan los

lo que pase sea real en tanto imprevisible, vivo, incontrolable, no-representativo, y, por otro lado, con incluir elementos de la vida real de los performers de una manera en que ellos se sientan involucrados, expuestos y frágiles en escena, no como adentro de una traje de reglas, sino que estén en una situación de mayor vulnerabilidad, de mayor exposición y riesgo. En ese sentido me interesa la vida real de los performers” (Arias, cit. en Brownell, 2009: 5). De hecho, esta modalidad creativa –con materiales documentales y con actores no profesionales en el entrecruzamiento entre ficción y realidad– es marca distintiva en la obra de Lola Arias: desde *Chácara Paraíso* (2007), pasando por *Airport Kids* (2008), *Mi vida después* (2009) y su versión chilena *El año en que nací* (2012) hasta *Campo minado* (2016).

personajes de la historia del otro); y la ‘acción’ (cuando bailan, tocan instrumentos, cantan, corren, saltan para construir momentos de ‘puro performance’).

La reapropiación de la memoria que se realiza en la puesta en escena no sólo intenta recuperar recuerdos más o menos desvanecidos, reviviendo el pasado y convirtiendo la memoria en testimonio, sino que también busca indagar y cuestionar críticamente las intrahistorias familiares para ponerlas en escena (y en tela de juicio) coralmente, a través de una estructura poliédrica y una mirada perspectivística que reconstruye una identidad colectiva con vistas al futuro. No es un relato del pasado, sino un relato sobre *cómo se puede relatar* ese pasado: “*Mi vida después* –escribe Arias– es el retrato de mi generación [...]. Una generación marcada por los relatos –a veces épicos, a veces poblados de secretos– de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos” (Arias, 2016: 10). Para escribir su obra, Arias tuvo que entrevistar a muchos hijos sobre su historia familiar:

Los hijos eran los detectives de sus propios padres; hurgaban en los álbumes familiares en busca de pistas, signos, rastros [...]. A medida que iba preguntándoles sobre la historia del padre o la madre, yo empezaba a percibir que los hijos poseían un ‘relato’, una forma particular de contar la vida de sus padres. [...] Yo quería poner en escena esa historia: la historia de los hijos que escriben la historia de su padre. (Arias, 2016: 10)

Mariano Speratti (1972), hijo de un periodista de automovilismo desaparecido que militaba en la Juventud Peronista, vuelve a escuchar, junto con su propio hijo, la voz de su padre grabada en cintas, permitiendo el encuentro –en el escenario– de tres generaciones; Vanina Falco (1974), hija de un policía de inteligencia, vuelve a mirar sus fotos de infancia buscando entender el rol de su padre en el sistema represivo militar, reviviendo las muchas caras del padre, y reflexionando sobre el amor y las similitudes que la ligan a su hermano, Juan Cabandié, nacido en cautiverio en la ESMA y apropiado ilegalmente; Blas Arrese Igor (1975), hijo de un cura que dejó los hábitos y tuvo seis hijos, se pone la sotana de su padre para representar la vida en el seminario bajo dictadura; Carla Crespo (1976), hija de un militante del ERP, reconstruye las múltiples versiones sobre la muerte/asesinato de su padre; Liza Casullo (1981), hija de una pareja de intelectuales montoneros, actúa las circunstancias del exilio de sus padres en México; Pablo Lugones (1983), es hijo de padres ajenos a la política, perteneciente a una rama sin gloria del célebre apellido, y completa el mosaico de esta historia coral reviviendo la irrupción de los militares en el banco donde trabajaba el padre.

Al principio, los ensayos eran como un grupo de terapia experimental en el que el terapeuta-director daba consignas como: ‘Vístase con una prenda de su padre y reconstruya su muerte usando a sus compañeros’ [...]. En el proceso mismo de trabajo, las historias –a veces dolorosas o traumáticas– se fueron convirtiendo en un material literario. (Arias, 2016: 11)

Al trasladarse al escenario, el recuerdo vuelve a transformarse en vida y, al mismo tiempo, desestabiliza el sentido de lo real impregnándose en ocasiones de fuertes matices humorísticos (se abandona el tono nostálgico del teatro documental

anterior). Vale decir, asumiendo los hijos, lúdicamente un lugar catastrófico: en el acto irreverente, irónico y paródico sobre el sentido paterno, aún a riesgo de “traicionar” la herencia, se encuentra la irrupción de las voces de los hijos, aquellas que les permiten explorar el vacío producido por la ausencia¹⁷.

El “Prólogo” de la obra comienza con una lluvia de ropa cayendo del techo. La ropa tiene un valor simbólico muy significativo dentro de la obra y para los *performers*, por actuar de puente entre el pasado y el presente, por permitir el encuentro entre generaciones y por representar, al mismo tiempo, el futuro:

hay una foto mía –escribe Arias en el libro que recopila la versión de *Mi vida después* de 201– en la que debo tener nueve o diez años. Estoy vestida con la ropa de mi madre [...]. En esta foto estoy actuando de mi madre y representando mi futuro al mismo tiempo [...]. Siempre que miro esa foto me parece que mi madre y yo estamos superpuestas en la imagen, como si dos generaciones se encontraran, como si ella y yo fuéramos la misma persona en algún extraño pliegue del tiempo. (Arias, 2016: 9)¹⁸

Si consideramos el ‘performance’ como una práctica corporal que fija, más que la escritura y el archivo, el valor del conocimiento histórico (Taylor, 2003: 26), la lluvia de ropa que abre el acto teatral conlleva un peso ancestral que les permite a estos hijos emprender el camino del conocimiento sobre el pasado y escenificarlo a través de una *remake*. No sólo se corporizan las vidas de los padres, sino que también se presentifica ‘corporalmente’¹⁹ el pasado y se cumple la actuación de la memoria desde el cuerpo.

¹⁷ Desde una perspectiva sociopolítica, “[...] la posibilidad de trabajar desde el humor –sugiere Ana Longoni– se puede pensar como un rasgo epocal. Hay trabajos, como la película *Los rubios*, de Albertina Carri, o la novela *Los topos*, de Félix Bruzzone, que abordan esa historia desde un código de humor y de distancia crítica, de ciertos permisos de los hijos para relatar desde un lugar ‘incorrecto’ políticamente, si se quiere, no heroizante, no desde el martirologio. Eso se da en los últimos años y seguramente tiene mucho que ver el hecho insoslayable de que están ocurriendo los juicios contra los represores. Me pareció que la última vez que vi la puesta la gente se reía mucho más que hace tres años” (Longoni; Verzero, 2012: 8). A partir de un enfoque psicosocial, “La risa es alivio y reformulación, es rebeldía y construcción de una nueva identidad” (Souto, 2016: 204).

¹⁸ En el libro se recopilan los guiones y documentos de *Mi vida después*, *El año en que nació* y *Melancolía y otras manifestaciones*, obras que –se especifica desde el inicio– “conforman una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, filmes, textos, recuerdos. Siguiendo la genealogía familiar, podría decirse que son tres obras hermanas, tres obras nacidas de la misma matriz a lo largo de varios años. También podría decirse que una obra estaba dentro de la otra, como las pequeñas muñecas se esconden en el interior de las grandes en ese juego de madres infinitas llamado mamushka” (Arias, 2016: 9).

¹⁹ Sobre la relación entre el cuerpo y la memoria, Pilar Calveiro sugiere que “la memoria, más que un acto de reflexión es algo que ocurre desde el cuerpo sintiente de sujetos individuales o sociales concretos, sobrevivientes de otro peligro, de una catástrofe como una experiencia que continúa en el cuerpo físico” (Calveiro, 2003: 127). Bajo esta perspectiva, la construcción de la memoria en la obra de Arias se realiza a través de las acciones de los cuerpos de los actores y la ropa que cae sobre el escenario funciona como un instrumento de la memoria instanciada por medio de esta acción. Y sobre la escenificación de la desaparición a través de los cuerpos, Brenda Werth sostiene que “El teatro es un género propicio para analizar las representaciones culturales de la desaparición porque las puestas en escena dependen de cuerpos para transmitir el sentido; pueden hacerlos visibles e invisibles, excluirlos, problematizarlos y yuxtaponerlos en el escenario con otros [...]. El teatro tiene un papel importante en

Entre las prendas, cae Liza también hasta quedarse cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean y empieza a caminar hacia adelante, hacia el público, o hacia el pasado:

Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después encuentro un pantalón Lee de los setentas de mi madre que es exactamente de mi medida. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado. (Arias, 2016: 21)

La necesidad de entablar una relación entre las historias personales con la colectiva invita a la audiencia a entrar en un terreno donde se vincule lo cotidiano con lo que ocurre en el ámbito público. El comienzo de la obra alude a esta dinámica cuando Blas dibuja una línea histórica en el piso del escenario marcando los años 1972, 1974, 1975, 1976, 1981 y 1983. Cada actor se acerca y se coloca en el año en que nació para proclamar alguna conexión entre lo privado y lo público. Así, Mariano recuerda: “1972. En los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos [...]. Tres días después nazco yo”; Vanina: “1974. Muere Perón y nazco yo”; Blas: “1975. La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo”; Carla: “1976. Se declara el Golpe militar y un mes después, nazco yo”; y Pablo: “1983. Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo” (Arias, 2016: 23).

En el primer capítulo, “El día en que nací”, los protagonistas se presentan y traen al escenario los álbumes familiares. A través de la fotografía se comienza a hilvanar la versión, o las distintas versiones, sobre el pasado familiar: es el punto de partida del relato, y a la vez, el instrumento con el que jugar para cuestionar los recuerdos y las historias que les fueron contando. En la descripción marcadamente humorística que los hijos hacen de estos materiales heredados para contar y revivir las historias de los padres con un efecto de distanciamiento, los adjetivos de igualdad “misma” y “como” se mencionan muy frecuentemente para subrayar similitudes o a partir de la necesidad más profunda de entretejer lazos con quienes están desaparecidos o muertos. Vanina, por ejemplo, subraya el parecido con el hermano (apropiado) a través del color de los ojos, del pelo y la “misma sonrisa” (Arias, 2016: 25); Mariano encuentra el parecido con su padre desaparecido a través de la vista (o su falta) y forja un vínculo con él recurriendo a la idea de la misma edad anagráfica, si bien en una asincronía temporal. Mostrando al público unas fotos del padre, afirma: “Él siempre usó anteojos enormes porque veía muy mal, como yo. Yo ahora tengo la edad que él tiene en esa foto, y cuando lo miro me parece que me estoy mirando en un espejo” (Arias, 2016: 27).

establecer espacios creativos para ubicar los cuerpos en nuevos marcos de referencia” (Werth, 2010: 115). Puede resultar interesante, entonces, examinar cómo la refiguración de los cuerpos en la obra de Arias señale la “creación de nuevos contextos” que, según Elizabeth Jelin, resulta necesariamente de “la sucesión de cohortes o generaciones” (Jelin, 2002: 126).

El vínculo con los padres —esta relación de ausencia que se va construyendo—, adquiere su máxima fuerza con la sobreimpresión de la imagen fotográfica²⁰ de la madre de Liza —militante montonera y conductora televisiva de “Telenoche”— sobre el cuerpo de la hija. Liza, vestida con ropas de conductora de TV, está sentada en una silla delante de la pantalla y, sobre su cara, se proyecta la de su madre. En la transición del testimonio a la *remake*, el correlato multimediatóico enfatiza hasta qué punto la historia de los padres es la propia historia²¹. Mientras la joven presenta noticias sin parar, encarnando a su madre, una lluvia de ropa cae sobre su cabeza hasta tajarla —y silenciarla— completamente: las noticias parecen desordenadas, sin relación alguna entre sí, pero, en realidad, tratándose de la lectura de los titulares de los diarios de la época, remiten a la distorsión de la información impuesta por la censura bajo dictadura:

Buenas noches César. Buenas noches país. Las Fuerzas Armadas asumen el poder [...]. Un nuevo avance de la humanidad: la nave Viking 1 descendió en Marte y envió fotografías. El derecho de huelga queda temporariamente suspendido [...] Galíndez noqueó a Noriega en una pelea de película en el Luna Park [...]. Estallan bombas en el centro [...]. Una multitud de fieles veneró a San Cayetano el fin de semana. Fueron hallados treinta cadáveres en Pilar. (Arias, 2016: 33)

²⁰ La fotografía es un recurso escénico ampliamente utilizado en *Mi vida después*: se incorpora a la obra temática y estéticamente —y de manera muy innovadora si consideramos el uso de la fotografía en el contexto argentino posdictatorial— para mostrar y comentar humorísticamente imágenes familiares del pasado que se quiere indagar, recordar o poner en tela de juicio, pero también, en ocasiones, para convertir la puesta en escena en un retrato familiar performativo. De hecho, en la Argentina existe una conexión cercana entre los desaparecidos y la fotografía como vínculo visual. Estas fotos nos restituyen una dimensión imprescindible de la memoria: no sólo la de la imagen del desaparecido, que atestigua la existencia del referente captado (“Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí”, Barthes, 1990: 135-136), que informa sobre lo que ha sido y trae al presente lo que ya no es (Feld y Stites Mor, 2009: 27), sino también “la de una presencia como desafío radical al vacío de la destrucción acabada” (Hartman; Thanassekos, 1998: 10, cit. en Feld; Stites Mor, 2009: 79). Entre las obras teatrales contemporáneas que otorgan un papel protagónico a la fotografía, destacan *La Madonnita* (2003) de Mauricio Kartún y *Fotos de la infancia* (2005) de Jorge Goldenberg.

²¹ A propósito de la implicación de los hijos en la rememoración y reconstrucción del pasado familiar, y retomando el debate instaurado por Sarlo sobre lo planteado por Hirsch, para la escritora argentina el único rasgo distintivo y específico de la posmemoria está constituido por el grado de implicación subjetiva y moral del hijo, nieto o sobrino que, desde su presente invoca un pasado que le pertenece y le constituye, aún no habiéndolo vivido y sufrido personalmente. La consanguineidad, sin embargo, no volvería la investigación (que esta joven generación pudiera realizar sobre sus orígenes) más mediada ni más fragmentaria que la que pudiera encabezar un “tercero”, un arqueólogo forense o un historiador: “si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral” (Sarlo, 2005: 131). Por el contrario, para Hirsch, la diferencia entre el trabajo de investigación de la segunda generación y el de un historiador no radica sólo en la subjetividad y la afectividad implicadas, sino en las fuentes y materiales a los que unos y otros recurren para realizarla, como los archivos de historia oral, las colecciones y exposiciones fotográficas, las performances, los memoriales y la nueva museología (105), fuentes a los que un historiador ‘tradicional’ nunca daría validez.

La imagen puede resultar también sugerente, revolucionaria, si se interpreta la ropa que le cae encima suyo como perteneciente a los desaparecidos, quienes callan las mentiras que se decían en aquel noticiero.

El primer acto termina con una escena significativamente poética. Liza toca y canta: “Como en un film de ciencia ficción / me subo a una moto hacia el pasado./En una ciudad que ya no existe/encuentro a mis padres,/que son tan jóvenes como yo” (Arias, 2016: 36). Simultáneamente, detrás de ella se proyecta la propuesta de matrimonio de sus padres: el testimonio presentado, en este caso, no es descarnado y no requiere un cuestionamiento, sino que se muestra poetizando los instantes previos al exilio de los padres. Cada acto podría parecer separado del otro por medio de interludios musicales²². En realidad, la construcción dramática es como un zurcido, una trama reforzada, que permite que las escenas se sucedan fluyendo en una suerte de concatenación que retoma, reforzando, algún elemento de la escena anterior y anticipa algo de la escena siguiente.

De tal manera, el segundo acto, titulado “Remakes”²³, acentúa y refuerza el valor simbólico de las prendas de los padres y la corporalización de la ausencia: Carla se pone una chaqueta militar, Mariano el mameluco de su padre, Pablo un traje marrón, Blas una sotana y Vanina un traje azul. Pero los actores no sólo se visten como sus padres, sino que hablan en primera persona como si fueran ellos. Como “dobles de riesgo” de sus padres, los hijos reviven algunos instantes de su vida, lo cotidiano, un día, el exilio, o la muerte, o las distintas versiones contadas sobre su muerte, “que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca” (Arias, 2016: 43), comenta Carla a propósito de los múltiples y mudables cuentos que le fueron relatando a lo largo de los años sobre la muerte de su padre. Con esas prendas, los hijos pueden darse cuenta de que sus vidas fueron atravesadas por la ficción (de las mentiras), reviviendo también las muchas caras de sus padres: “Mi hermano no es mi hermano, mi madre no es la madre de mi hermano y mi padre tiene muchas caras para mí”, afirma Vanina (Arias, 2016: 45). O, en las prendas de sus padres, pueden soñar con ellos o juntarse con sus antecesores, en un sólo tiempo y en un sólo cuerpo:

Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes [...]. —revela Pablo, bailando entre las ropas. Pero hay algo que tenemos en común: a los tres nos gusta bailar malambo. Estas eran las botas que usaba mi abuelo. Después de él las tuvo mi padre y ahora las tengo yo. Cuando me

²² También la música en vivo, tal como la fotografía, es un recurso escénico de relevante protagonismo en la obra y tiene la función de salir de la melancolía, de la solemnidad, del autocompadecimiento. Es un lugar de “explosión emocional” (Arias en Longoni; Verzera, 2012: 15). La misma obra podría considerarse como un ‘concierto’, en que cada uno toca su propio instrumento, actúa su propio papel, en permanente interrelación con el conjunto de la orquesta: lo que manifiesta la importancia que Arias otorga a la relación entre lo individual y lo colectivo.

²³ Tanto en el texto del programa de mano como en varias entrevistas, Arias eligió utilizar la palabra *remake* para nombrar uno de los recursos estructurantes de *Mi vida después*. En realidad, el término resignifica la acepción original que tiene en el contexto cinematográfico, del que proviene (volver a montar alguna obra o escenas de obras preexistentes que se desee renovar, actualizar, volver a mirar), para pasar a referirse al acto de retomar algo que sucedió en la vida y recrearlo, *volverlo a vivir*, en el escenario.

pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontraríamos en el mismo cuerpo. (Arias, 2016: 48)

De tal manera, a través del baile, Pablo Lugones logra presentificar un tiempo extraño en el que pueden convivir todas las generaciones.

En el tercer acto, “Lo que me queda”, los hijos llevan a la escena otros objetos que pertenecieron a sus padres, que funcionan como vehículos materializados para la transmisión de las “post-memorias”, actuando de puente desde el pasado hacia el futuro: Mariano, con un grabador en las manos, deja escuchar la voz del padre al público y a su propio hijo Moreno, un niño que en la versión teatral de 2014 tenía más o menos la misma edad del actor cuando su padre desapareció, como se declara en la obra. Por unos instantes, los dos actores (padre e hijo) no corporalizan a nadie, por otra parte, no hay nada más material que la voz cuando el cuerpo no está presente: sólo se da espacio a esta voz tan profundamente íntima, para que se escuche públicamente como parte de un archivo del pasado²⁴. Blas lleva una tortuga nacida el mismo año que su padre. El animal, a través de uno de los juegos humorísticos más evidentes en la obra, tiene la responsabilidad de contestar a una pregunta bien importante: “Carla: ¿Si le hacemos una pregunta sobre el futuro responde? Blas: Claro. Hacé una pregunta. Carla: En la Argentina, en el futuro, ¿va a haber una revolución?” (Arias, 2016: 55). Blas escribe en el piso SÍ y NO, y coloca la tortuga en el medio para que camine hacia la respuesta. En la versión de 2009, la tortuga dice que NO, desatando risas, quizás amargas, en el público. El uso del azar —una tortuga decidiendo si habrá o no revolución en la Argentina— le otorga a la historia un tono de incertidumbre y la posibilidad que haya otros caminos en el futuro y otros recorridos de la memoria, abiertos y en devenir. Pablo muestra un súper 8 filmado por su padre, en el que se ve a él jugando con su hermano gemelo, la madre y la abuela. Caminando detrás de la pantalla, su sombra interactúa con las imágenes del vídeo. Vanina trae a la escena el expediente del juicio contra su padre, del cual cada actor lee una parte, compartiendo opiniones y preguntas. Tanto el súper 8, como el expediente, son interpelados y leídos en comunidad. De acuerdo con lo sugerido por Blejmar, “En algún sentido las interpelaciones de los actores se asemejan al trabajo psicoanalítico del *working through* y del duelo, sólo que esta vez se trata de un proceso público y compartido, no sólo con los actores sino además con la audiencia” (Blejmar, 2010: 13). Carla muestra la última carta escrita por su padre a su madre, cuando estaba embarazada de ella. Tras haberla leído reflexiona en voz alta: “Mi papá se murió cuatro meses antes de que naciera yo. Tenía veintiséis años. Cuando yo cumplí veintisiete pensé: ahora ya soy más vieja que mi padre” (Arias, 2016: 60). Se patentiza el desencuentro en la historia, la tragedia total, el nudo insoslayable del padre y la hija

²⁴ Sobre la materialización del padre de Mariano, desaparecido, a través de su voz, Arias ha comentado: “Estaba la voz ahí, la voz de él hablando con el hijo, como en un juego de autos que estaban haciendo, aparece casi como una especie de milagro en un ensayo y quedamos congelados. Era como si hubiera venido el fantasma. Nunca sentimos tanto la presencia de los que no estaban como el día que encontramos esa voz” (Arias en Longoni; Verzero, 2012: 11).

que nunca llegarán a conocerse. La misma dinámica ocurre también cuando Liza muestra los libros escritos por su padre, Nicolás Casullo. Mostrando el que le gusta más, *Para hacer el amor en los parques*, en el que se habla de una muy rara revolución futura, comenta: “Es su primer libro y lo escribió cuando era más joven que yo. Apenas salió fue prohibido por la dictadura y sacado de todas las librerías por obsceno y subversivo o algo así” (Arias, 2016: 61). “Este texto nunca lo habíamos pensado como actual –revela Arias– y aparecía como si estuviera hablando de la ciudad, de lo que está pasando ahora. Eso es muy extraño y atractivo de la obra, pensar que todo el tiempo los sentidos se van modificando no sólo con la historia de ellos, sino también con la historia del país” (Longoni; Verzero, 2012: 7).

En las últimas escenas de *Mi vida después* (que inicialmente iba a llamarse *Mi vida futura*), “Fast forward” y “El día de mi muerte”, cada actor imagina su propio futuro, inclusive su propia muerte, vale decir, se trabaja el tránsito del pasado hacia el presente y, luego, hasta el futuro, vinculando –como en el comienzo de la obra– la historia colectiva, pública, nacional, con los sucesos de la vida privada. Considerando la memoria en su aspecto *poiético*, se puede vincularla con el futuro y entenderla como hacedora de ese mismo: “[El] modo de ser de la memoria es trascender, ‘memoria del futuro’, porque el ser de la memoria es devenir, acontecer, y en cuanto tal manifiesta una potencialidad que se proyecta para incrementar el ser que ya somos” (Guervós, 1997: sn). En el medio de un escenario caótico, apocalíptico (y por ende revelador), con montones de ropa tirada por todos lados, Liza toca la guitarra, Pablo la batería, Vanina grita con un megáfono, Blas y Mariano visten una fila de sillas (que funcionan como maniqués) pertenecientes a diversas épocas, Carla y Moreno corren por las tablas resbalando entre la ropa. De a poco, todos van saliendo del escenario, quedan las sillas vestidas como personas sin cuerpos. La escena evoca a los desaparecidos y a la vez construye un porvenir, siendo la memoria viva y creadora, el revés de la muerte, un deseo de trascendencia, un *hacer* que se instaura en el devenir. El último que sale del escenario es Moreno, el niño: a él el derecho de heredar la riqueza de las post-memorias y el trabajo de transmitir las a las generaciones futuras, haciéndose testigo.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, Ana (2004-2005): “El documental político como herramienta de Historia”, *Políticas de la Memoria, Anuario del CeDInCI*, 5, pp. 16-18.
- ANDERMANN, Jens (2012): “Returning to the site of horror: on the reclaiming of clandestine concentration camps in Argentina”, *Theory, Culture and Society*, 29 (1), pp. 76-98.
- ARIAS, Lola (2016): *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires: Penguin Random House.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BLEJMAR, Jordana (2010): “Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias”, *Revista Afuera*, 9.
- BLEJMAR, Jordana, MANDOLESSI, Silvana, PÉREZ, Mariana Eva (eds.) (2018): *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Buenos Aires: Eudeba.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro (1982): *El teatro documental latinoamericano*, México: UNAM.
- BROWNELL, Pamela (2009), “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”, *Telefondo*, 10 (diciembre), www.telefondo.org.
- CRENZEL, Emilio (2014): *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, (2da edición), Buenos Aires: Siglo XXI.
- CRENZEL, Emilio (2001): *Memorias enfrentadas: el voto a Bussi en Tucumán*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE LA PUENTE, Maximiliano (2017): “170 explosiones por segundo. La (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias en las obras de los ‘hijos críticos’”, *Anagnórisis*, 16 (diciembre), pp. 276-298.
- DE TORO, Fernando (2008): *Semiótica del Teatro. Del Texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.
- CLAYCOMB, Ryan M (2003): “(Ch)oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 17 (2), pp. 95-122.
- FELD, Claudia, STITES MOR, Jessica (eds.) (2009): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- FERGUSON, Alex Lazaridis (2010): “Improvising the Document”, *Canadian Theatre Review*, 143, 35-41.
- FINE, Ellen (1988): “The Absent Memory: The Act of Writing in Post-Holocaust French Literature”, en Lang, Berel (ed.): *Writing and the Holocaust*, New York: Holmes and Meier, pp. 41-57.
- GARDE, Ulrike (2011): “Spotlight on the Audience: Collective Creativity in Recent Documentary and Reality Theatre from Australia and Germany”, en Fischer, Gerhard; Vassen, Florian (eds.): *Collective Creativity: Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam: Rodopi, pp. 315-328.
- GATTI, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero/Prometeo Libros.

- GUERVÓS, Santiago (1997): *Prólogo a Joaquín Esteban Ortega: Emilio Lledó: una filosofía de la memoria*, Salamanca: Editorial S. Esteban, <https://www.uma.es/gadamer/styled-10/styled-20/code-5/index.html>.
- HERNÁNDEZ, Paola (2011): “Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*”, *Latin American Theatre Review*, 45 (1), pp. 115-128.
- HIRSCH, Marianne (1992-93): “Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 15, 2.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge/London: Harvard UP.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia UP.
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1996): “Fiction, History, Metafiction”, en Hoffman, M.J., Murphy, P.D. (eds.), *Essentials of the Theory of Fiction*, Durham: Duke UP, pp. 474-495.
- HUYSSSEN, Andreas (2002): *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: FCE.
- HUYSSSEN, Andreas (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford UP.
- JELIN, Elisabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- KAISER, Susana (2006): *Postmemory of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”*, New York: Palgrave Macmillan.
- LANDSBERG, Alison (2004): *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia UP.
- LAZZARA, Michael (2009): “(Post-)memory, subjectivity, and the performance of failure in recent Argentine documentary films”, *Latin American Perspectives*, 36 (5), pp. 147-157.
- LONGONI, Ana; VERZERO, Lorena (2012): “Mi vida después. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista con Lola Arias”, *Casa de las Américas-Revista Conjunto*, 162, <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/162/entrevista.pdf>.
- LURY, Celia (1998): *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*, London: Routledge.
- LYOTARD, Jean François (1992): *La condición posmoderna*, Barcelona: Planeta.
- NOUZEILLES, Gabriela (2005): “Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14 (3), pp. 263-278.
- PERASSI Emilia (2016): “Desde el cuerpo de las madres: nuevas figuraciones del testimonio después del testimonio”, en Reati, Fernando; Cannavacciuolo, Margherita (eds.): *De la cercanía emocional a la distancia histórica. Representaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 227-242.
- QUÍLEZ, Laia (2014): “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías*, 8, pp. 57-75.

- RACZYMOW, Henri (1994): "Memory Shot through with Holes", *Yale French Studies*, 85, pp. 98-106.
- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.
- ROUSSO, Henry (2018): *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*, Santiago Chile: Librería Universitaria.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SOUTO, Luz Celestina (2016): "Los niños subversivos y la *intermemoria*", en Reati, Fernando; Cannavacciuolo, Margherita (eds.): *De la cercanía emocional a la distancia histórica. Representaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires: Prometeo, pp. 191-208.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2002): "The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust", *American Imago*, 59 (3), pp. 277-295.
- TAYLOR, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham & London: Duke UP.
- TERÁN, Oscar (2000): "Pensar la memoria" [ponencia leída en el I Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, Buenos Aires, 25-27 de octubre], www.oci.org.ar.
- VAISMAN, Noa (2018): "Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina", en Blejmar, Jordana; Mandolessi, Silvana; Pérez, Mariana Eva (eds.): *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 185-202.
- VERZERO, Lorena (2009): "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil", en Feld, Claudia; Stites Mor, Jessica (eds.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós, pp.181-217.
- VERZERO, Lorena (2012): "Lola Arias y su obra", *Cása de las Américas—Revista Conjunto*, 162, enero-marzo, <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/162/lorena.pdf>.
- WERTH, Brenda (2010): "Cuerpos desaparecidos y memoria corporizada en el teatro de la postdictadura argentina", en Crenzel, Emilio: *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires: Biblos.
- YOUNG, James (2000): *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London: Yale UP.