

MEMORIA Y TESTIMONIO DE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA EN EL TEATRO DOCUMENTO: *MI VIDA DESPUÉS* (2009) DE LOLA ARIAS

GEMMA SANTIAGO ALONSO

Universidad de Ljubljana

Resumen: Después de más de 40 años tras el final de la dictadura argentina (1976-1983), la huella de la violencia extrema todavía está latente en la memoria social argentina, que ha calado igualmente en las segundas generaciones de la dictadura, quienes se han visto en la necesidad de cuestionar el discurso y los silencios que entretienen y conforman el legado dictatorial, para poder evocar, (re)pensar e interrogar su pasado e inscribirlo dentro de un relato. En el caso de Lola Arias y de los protagonistas de *Mi vida después*, estamos ante hijas e hijos de la dictadura argentina que abogan por un proceso de asimilación y reinterpretación de todos los discursos heredados, de todas las versiones asumidas (por muy contradictorias que sean entre sí muchas veces), para poder verbalizar sucesos silenciados intencionalmente de un pasado traumático. En un intento proteico por dar espacio sobre la escena a todos los discursos/narraciones /objetos/archivos heredados, estos se van reescribiendo, reinterpretando y reconstruyendo en un gerundio imposible de cerrar, al encuentro de una polifonía de materiales y voces, con la firme finalidad de construir un puente entre el hiato existente entre el presente y el pasado, para que así el presente (y por ende, el futuro) pueda ser más entendible a través de un recuerdo (que bien pueda ser mediado o ficcional).

Palabras clave: Lola Arias, teatro documento, memoria traumática, posmemoria, dictadura argentina.

Abstract: More than 40 years after the end of the Argentine dictatorship (1976-1983), the traces of extreme violence remain latent in Argentina's social memory. They also permeated the second generations of the dictatorship, which have recognized the need to question the discourse and the silences that interweave and make up the dictatorial legacy, in order to evoke, (re)think and question their past to inscribe it within a narrative. In the case of Lola Arias and the actors of *Mi vida después*, we are dealing with daughters and sons of the Argentine dictatorship who advocate for a process of assimilation and reinterpretation of all inherited discourses, all assumed versions (however contradictory they may be), in order to verbalize the deliberately silenced events of a traumatic past. In an ever-changing attempt to give all inherited discourses/narratives/objects/files a place on stage to, they are rewriting, reinterpreting and reconstructing in a gerund impossible to close, creating a polyphony of materials and voices, with the firm aim of bridging the existing gap between the present and the past, so that the present (and thus the future) becomes more comprehensible through a (possibly mediated or fictional) memory.

Keywords: Lola Arias, Documentary Theatre, Traumatic Memory, Postmemory, Argentine Dictatorship.

1. Introducción

Después de más de 40 años tras el final de la dictadura argentina (1976-1983), la huella de la violencia extrema todavía está latente en la memoria social argentina, en donde se vislumbra la coexistencia y lucha permanente entre diversas memorias que los posteriores contextos políticos han ido modelando y modificando. Esta memoria individual y colectiva ha calado igualmente en las segundas generaciones de la dictadura, quienes se han visto en la necesidad de cuestionar el discurso y los silencios que entretejen y conforman el legado dictatorial, en aras de poder enfrentarse a las dificultades que perviven todavía en la actualidad en la sociedad argentina a la hora de evocar y (re)pensar e interrogar su pasado para poder reelaborar el relato heredado. Hijas e hijos de la dictadura argentina han tenido que atravesar y transformar la polarización ideológica en un diálogo sincero y constructivo donde, como sostienen Vivanco y Fabry, tengan cabida “sin violencia, voces discordantes” que han ido repercutiendo “de forma evolutiva en las distintas generaciones que han sido afectadas por ese proceso, aunque los más jóvenes no lo hayan vivido en carne propia” (2013: 19-20).

La acción de rememorar, la activación de la memoria individual y colectiva para esta segunda generación de la dictadura argentina se convierte, pues, en un viaje inestable en donde se asume un trabajo arqueológico de exhumación. Lo singular en este proceso es, como señala Benjamin, que en la escritura o en el proceso de creación, no es la autora o el autor rememorante quien desempeña el rol protagónico, sino “el tejido de su memoria, el trabajo de Penélope del recuerdo” (1969: 311). No obstante, cuando entra en juego la memoria traumática, no debe olvidarse, como señala Ennis, que se está condenado “a los recuerdos encubridores, o bien a sostener una mirada crítica sobre [...] [los] propios hallazgos conmemorativos, [...] [los] *objetos encontrados*” (2011: 21), lo que significa un cambio en el punto de vista, que ya no está enfocado en los hechos del pasado como hechos objetivos en sí mismos sino en el movimiento de quien los recuerda y los (re)construye en su presente (22). Por lo tanto, en ese ir (des)tejiendo memoria, no se aspira a una lectura con pretensión de totalidad ni a grandes narraciones con utopía de unidad. De alguna manera, sería como la metáfora del “pescador de perlas” de Hannah Arendt (1969: 97), en donde en el proceso creativo, el pensamiento se alimenta de presente, trabajando con pequeños “retazos de pensamiento” arrancados del pasado y reunidos ahora alrededor del presente:

Al igual que un pescador de perlas que desciende al fondo del mar, no para excavar y sacar a la luz el fondo marino, sino para arrancar de las profundidades lo rico y singular, perlas y corales sacados a la superficie en formas de fragmentos, [...] [el] pensamiento se sumerge en las profundidades del pasado, pero no para revivirlo tal y como fue o para contribuir a la renovación

de épocas extinguidas. Lo que guía a este pensamiento es la convicción de que si bien lo vivo está sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de descomposición es, al mismo tiempo, un proceso de cristalización que en lo profundo del mar en donde se hunde y se disuelve lo que alguna vez estuvo vivo, algunas cosas *sufren un cambio de mar* y sobreviven en formas y estados cristalizados que permanecen inmunes a los elementos, como si únicamente estuvieran esperando al buscador de perlas, que un día descenderá y los devolverá al mundo de los vivos, como *fragmentos de pensamiento*, como algo *rico y singular* o como los siempre perdurables *fenómenos originarios*¹.

La memoria traumática se resignifica y redignifica creando resquicios donde transitan el pasado y el presente desde imágenes o archivos, en una urgencia de revisitación del pasado. Estamos ante lo que sería un ejercicio de exhumación y montaje de una memoria en movimiento capaz de activar una constelación que escape de las “trampas de la memoria” a través del establecimiento de una actualización, relectura, rescritura o representación (en su sentido literal de regresar al presente). Y en este ejercicio de arqueología en el que se sumerge el proceso creativo que franquea igualmente memoria y olvido, discursos contradictorios y silencios heredados, se impone una especie de narrativa de la memoria en la que se integran los archivos como objetos capaces de abrir intersticios temporales que permitan activar múltiples posibilidades o recuerdos que fusionen el pasado con una posibilidad futura.

Se entiende de esta manera la escritura de quienes heredaron el discurso de la dictadura como una forma de desligarse del pasado con vistas a poder aprehender un entendimiento más complejo de la realidad. Amaro (2014: 37) alude en su ensayo a una imagen alejada de lo monumental (en la línea de Benjamin, 1969 o Arendt, 1969) en donde se vislumbran “los respetables parquecitos de la memoria” todavía vivos y prolíficos, en los que se dan cita tanto la memoria oficial como la memoria colectiva y popular. Como plantea Amaro, estamos ante una literatura colmada de silencios, “rasgo que [...] busca mostrar, a través de la perspectiva infantil o juvenil de los hijos, el mundo que en realidad fue suyo solo parcialmente, desde una cognición que no logra abarcar todas las aristas sociales y políticas de un tiempo histórico, un tiempo vivido en realidad por los padres o abuelos” (2014: 38). Esta “literatura de hijos” está escrita por autores, como afirma Amaro, “signados por la culpa, una marca ineludible de su relación con el tiempo histórico y familiar”, que toma su forma durante sus infancias y se despliegan “bajo la violencia y la crueldad de la dictadura” (2014: 38) en una niñez ajena a toda la coyuntura política. De todas estas vivencias quedan unas memorias traumáticas adheridas al cuerpo, que terminan transformándose en obras

¹ La traducción es nuestra.

literarias, como se puede deducir de las palabras del escritor chileno, Alejandro Zambra, hijo de la dictadura militar chilena, quien confiesa que “[m]ientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (2011: 25).

En el caso de Lola Arias y de los protagonistas de *Mi vida después*, estamos ante hijas e hijos de la dictadura argentina que abogan por un proceso de asimilación y reinterpretación de todos los discursos heredados, de todas las versiones asumidas (por muy contradictorias que sean entre sí muchas veces) en una necesidad de verbalizar sucesos silenciados intencionalmente de un pasado traumático que, en un intento proteico por dar espacio sobre la escena a todos los discursos/narraciones /objetos/archivos heredados, se van reescribiendo, reinterpretando y reconstruyendo en un gerundio imposible de cerrar donde van al encuentro de una polifonía de materiales y voces, con la firme finalidad de construir un puente entre el hiato existente entre el presente y el pasado, para que así el presente (y por ende, el futuro) pueda ser más entendible a través de un recuerdo (que bien pueda ser mediado o ficcional). Lola Arias nos propone un montaje y un trabajo creativo colectivo construidos sobre la base de las vivencias personales de actrices, actores y autora, cuyas experiencias comparten coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas, para proponer formas alternativas de la construcción de relatar la memoria. El resultado final es una nueva forma de hacer teatro en la que conviven una diversidad de materiales y textualidades sobre el escenario que, como apunta Henríquez Puentes, “genera una polifonía escénica que invita-obliga al espectador a desarrollar formas diversas de interpretaciones [...] [y] desplaza la mimesis para enfatizar la narrativación e instalar la discontinuidad y la distancia” (2017: 121) en un claro intento de mostrar a los espectadores “formas del pasado compartidas” (123). Al fin y al cabo, Arias busca con su montaje transitar por los recuerdos silenciados u olvidados en una urdimbre que van entretrejiendo creadores y espectadores, en tanto entiende el teatro como herramienta “artista” de indagación social y política de resignificación, (re)conocimiento y toma de conciencia, en donde entran en acción cambios de perspectivas o de posición.

2. El teatro de Lola Arias: resignificación de la historia desde la memoria individual y colectiva

Lola Arias (Buenos Aires, 1976) es una artista interdisciplinaria (escritora, actriz, cantante, directora de teatro y cine y *performer*, entre otros) que colabora con personas de distintos ámbitos (veteranos de guerra, ex comunistas, etc.) en proyectos de teatro, literatura, música, cine y artes visuales, y cuyas obras transitan la frontera entre la ficción y lo real.

En 2009 escribió y dirigió *Mi vida después*, parte de una trilogía, cuyas tres obras tienen en común la reconstrucción de la vida de madres y padres por parte de sus descendientes a través de archivos. En la obra que ocupa el presente trabajo aparecen

seis actrices y actores jóvenes argentinos que van recuperando/rememorando /reviviendo la juventud de sus padres en los años 70, durante la dictadura argentina, a partir de fotos, cartas, *cassettes*, ropa usada, juguetes, una tortuga, etc. Unos años más tarde estrenó en Chile *El año en que nací* (2012), muy relacionada con *Mi vida después*, pero esta vez el trabajo creativo se centraba en biografías de jóvenes chilenos nacidos durante la dictadura de Pinochet. Tras estos dos trabajos teatrales colectivos, se adentra en su propia experiencia personal explorando los procesos melancólicos que experimentó en primera persona su madre durante la dictadura argentina en *Melancolía y Manifestaciones* (2012). En una entrevista realizada por Celia Sosa en 2019, Lola Arias confesaría, en relación a la trilogía, su necesidad de “entender cómo las generaciones que nacieron en la dictadura se conectan con un pasado que no es suyo pero que marca toda su vida [...]”. Para la dramaturga, las tres obras de teatro “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).

Entre sus montajes teatrales² más recientes, se encuentran *Campo Minado* (Royal Court Theatre, Londres, 2016), que reúne a seis veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas; *What they want to hear* (Münchner Kammerspiele, Múnich, 2018), una reconstrucción del caso real de Raaed Alkour, un arqueólogo sirio que quedó atrapado en la burocracia alemana sin posibilidad de conseguir ningún tipo de estatus durante años; *Futureland* (Maxim-Gorki Theater, Berlín, 2019), una obra de ciencia ficción documental protagonizada por refugiados menores no acompañados, adolescentes de 14 a 18 años que llegaron a Alemania (desde Afganistán, Siria, Somalia, Guinea y Bangladesh) huyendo de la violencia, la guerra o la pobreza; y *Lengua madre* (Teatro Valle Inclán, Madrid, 2022), un montaje que se cuestiona sobre la palabra *madre* y que pone sobre el mismo escenario las diferentes historias de madres migrantes, padres trans, madres que recurrieron a la fertilización asistida, madres lesbianas, padres gays, madres adolescentes, mujeres que abortaron, madres que adoptaron o mujeres que no quieren ser madres.

Lo que podemos encontrar como eje común de la mayoría de los trabajos de Arias son las huellas que un conflicto sin resolución imprime en los cuerpos de los protagonistas, que son al mismo tiempo actores y protagonistas reales de sus propios pasados traumáticos y cuyas historias cuestionan el discurso oficial. Sosa (2019: 22) se refiere al trabajo de Arias como obras ausentes de narrativas únicas en escena, cuya memoria se inscribe en el presente como parte de un proceso constante de reescritura y reinención, en donde los fragmentos del pasado que parecerían enterrados contraatacan para interpelar al espectador con un nuevo sentido de responsabilidad transnacional. Como explica la propia Lola Arias:

² Todas las obras artísticas de Lola Arias son accesibles en su página web: <https://lolaarias.com>.

Cada sobreviviente –y todos somos sobrevivientes, de una u otra forma– establece una narración, un relato que le permite seguir viviendo después de una experiencia traumática. Es algo que nos permite hablar de esa experiencia sin quebrarnos en pedazos. [...] Lo más complejo de mi trabajo es desarmar esa anécdota fosilizada para producir otro relato que permita poner la experiencia al desnudo, si es que existe la desnudez de la experiencia. A veces es simplemente cuestión de cambiar la perspectiva. Pasa naturalmente cuando la experiencia se ve confrontada con la de los otros. En ese encuentro empiezan a aparecer recuerdos que arman otra narrativa, nuevas formas de contar (2019: 24).

2.1. Influencias en el teatro de Lola Arias

La obra que nos ocupa pertenece al ciclo de biografías escénicas *Biodrama*³: *sobre la vida de las personas*, creado en 2002 por Vivi Tellas (directora de teatro y curadora argentina con gran influencia en la escena internacional), en donde dramaturgos y directores fueron convocados a una búsqueda de teatralidad fuera del teatro donde se ficcionalizara la vida real de una persona viva a través de un trabajo de investigación documental que pudiera permitir trabajar personalmente con el sujeto elegido y conocer la historia de manera directa. Según Tellas (2002), en el Biodrama, las historias se presentan como “archivos⁴ vivos” mediante los cuales los espectadores entran y salen de la ficción teatral a través de la repetición, las narraciones y la construcción del espacio acompañados por los protagonistas de sus propias historias, que en la mayoría de los casos no son encarnadas por actores profesionales⁵ sino por personas reales que relatan sus vidas a través de testimonios, cartas, fotos y una variedad de materiales en una especie de hibridación entre la ficción y la realidad.

Se trata, pues, de un acercamiento al teatro documento en el que el discurso simbólico convive con el lenguaje referencial, de manera explícita y directa. No obstante, este acercamiento al teatro documento se distancia, según Díaz, del desarrollo dramático tradicional, planteando a cambio “situaciones dramáticas

³Tellas inscribe el Biodrama “en torno a lo que se podría llamar el *retorno de lo real* en el campo de la representación. Después de [...] décadas de simulaciones y simulacros, [...] vuelve [...] la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella” (2002: 2).

⁴Para Didi-Huberman (2006: 23), el archivo es “como resto, astilla, contorno borroso de una ausencia, en su naturaleza horadada [...] [que] no es ni reflejo del acontecimiento, ni menos aún prueba del mismo” (en Ennis, 2011: 36).

⁵En el caso de *Mi vida después*, a pesar de ser actores profesionales, estos encarnan sus propias vidas y se sumergen en sus propias realidades, convirtiéndose en representaciones de sí mismos.

relativamente autónomas que se abren y se cierran sin resolución de los conflictos” y que configuran una suerte de “entramado dramático con diversos niveles de intertextualidad [...] que funcionan como ordenadores de material significante” en donde se consigue el “predominio de un tiempo subjetivo: el del recuerdo y la evocación, el del cuerpo-mente que revive y recrea su propia experiencia de la vida” (2016: 9). Y en este juego fronterizo de realidad y ficción, los contornos se vuelven cada vez más líquidos, teniendo que ser redefinidos constantemente: se (re)inventa y (re)crea desde la propia realidad, integrando en el proceso creativo la subjetividad y todas las contradicciones que van apareciendo de la ya mencionada hibridación con la ficción; se cuestiona el discurso (familiar y social) heredado y la relación entre la verdad y los hechos, y se vincula la historia privada/familiar y la pública, asumiéndolos como parte de los mismos hechos documentales. Como resultado, el teatro documental busca concienciar al espectador sobre las historias oficiales, problematizándolas y cuestionándolas. El objetivo principal es, como sugiere Díaz, desmontar el relato oficial, “deconstruir el gran discurso de la historia, para construir el de la memoria desde la mirada personal, subjetiva, parcial y cercana de cada uno de ellos” para reflexionar y poder entender de qué manera el control ejercido por la esfera pública puede llegar a “usurpar la vida privada” (2016: 10).

Otra de las grandes influencias que podemos rastrear en el teatro de Lola Arias la encontramos en el colectivo estético alemán Rimini Protokoll⁶, que pone en crisis el concepto de ficción en el teatro, así como la idea de representación, abogando por una propuesta performática, liberada a las leyes del azar. Entre los objetivos del colectivo se encuentran: la creación de una extra-cotidianidad con los actores, expuestos a los ojos de un público que interacciona, colabora e incluso participa en algunas de sus piezas teatrales, con el objetivo de simplificar el espacio escénico hasta llevarlo al punto donde sea indistinguible de lo ordinario; el uso de la tecnología como herramienta fundamental (vídeo, audio, música), de tal manera que en muchas de sus propuestas se convertirá en un hecho determinante para la dramaturgia; la participación en sus propuestas performáticas de especialistas (actores no profesionales que hacen de sí mismos y que poseen experiencias vinculadas temáticamente) a quienes invitan a compartir sus vivencias⁷. El caso de los especialistas, lo podemos rastrear claramente en mucho de los trabajos posteriores de Lola Arias como son el caso de *Campo Minado* (2016), *What they want to hear* (2018) o *Futureland* (2019), en donde participaron como especialistas veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas, un arqueólogo sirio e inmigrantes menores no acompañados.

⁶ Stefan Kaegi, Helgard Haug y Daniel Wetzel fundaron en el año 2000 Rimini Protokoll. Lola Arias realizó varias investigaciones sobre lo documental en escena en colaboración con Stefan Kaegi (como en *Ciudades Paralelas*, 2010-2011).

⁷ Para más información, véase <https://www.rimini-protokoll.de/website/en>.

3. Memoria y testimonio en el teatro documento: *Mi vida después*

3.1. Argumento y estructura de la obra

Mi vida después pone sobre el escenario historias privadas reales junto con documentos de familia pertenecientes a seis actrices y actores nacidos entre 1972 y 1983, que se representan a sí mismos y que mantienen una relación directa con los documentos/archivos/objetos que irán apareciendo en los diferentes cuadros, así como un fuerte vínculo (personal y emocional) con las vivencias de sus progenitores (algunos ausentes durante su infancia). A lo largo del montaje, cada protagonista ha de desentrañar las preguntas que conforman parte de su configuración identitaria, y que pueden leerse ya desde el programa de mano, paratexto teatral en el que Lola Arias explica en esencia a lo que se va a enfrentar el espectador, quien es posible que comparta los mismos interrogantes a los que se enfrentarán los protagonistas:

Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?... *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake*⁸ como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada (2009).

La obra se inicia con una lluvia de prendas de ropa de otra época heredada de sus padres, que caen como gotas del techo del teatro y, con ello, se comienzan a traer a escena los diferentes relatos que actrices y actores irán reelaborando sobre las vidas de sus padres (un exsacerdote, tres militantes de los Montoneros, un sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo, un policía de inteligencia y un empleado de banco) durante la última dictadura militar argentina. La propia Lola Arias explicaba que su obra no es sino el retrato de una generación nacida bajo la dictadura militar argentina cuyos padres

[...] lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o torturadores o fueron indiferentes a la política. 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. [...] elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras

⁸ Lola Arias entiende *remake* como la posibilidad de los propios actores de regresar a las acciones del pasado para modificar lo que podría suceder en el futuro.

arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto (2016: 10).

Hijas e hijos (e incluso nietos) son los encargados de revisitar las vidas de sus antecesores, ejerciendo bien de narradores bien de actores que actúan de sus propios padres o de los padres de los otros compañeros de escena. Esta multiplicidad de papeles que van encarnando actrices y actores a lo largo de la obra, Hernández la entiende como una comunión entre ficción y realidad en donde “cada biografía contiene cierto juego entre lo que cada persona recuerda, lo que el documento evidencia y lo que sirve como elemento de otra posible mirada o construcción del pasado desde el presente” (2011: 121).

Por lo que respecta al origen de esta obra, Arias confiesa cómo a partir de una foto se germinó la idea que después le llevaría a la creación y puesta en escena de las tres obras de teatro que conforman su trilogía *Mi vida después y otros textos*:

Hay una foto mía en la que debo tener nueve o diez años. Estoy vestida con la ropa de mi madre [...]. En esa 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. Supongo que todo el mundo tiene una foto con la ropa de su padre o su madre en su álbum de infancia. Supongo también que la obra parte de esa voluntad infantil de representar a los progenitores. En *Mi vida después*, los hijos –ya adultos– se ponen la ropa de los padres para reconstruir su juventud, como si fueran dobles de riesgo dispuestos a hacer las escenas más difíciles de sus vidas (2016: 9).

Las huellas que dejaron este primer recuerdo podemos rastrearlas, asimismo, en una de las escenas del montaje de *Mi vida después* (véase foto 1), donde se puede apreciar cómo una de las protagonistas, Liza, actúa como su madre (periodista y presentadora de telediario), vestida como su madre, mientras lee las noticias de un papel en el que poco a poco se va sobreponiendo la foto de su madre hasta que en un momento la hija tiene la foto superpuesta de la madre.

Memoria y testimonio de la dictadura militar argentina en el teatro documento: *Mi vida después* (2009) de Lola Arias



Foto 1 (Arias, 2016: 9).

En cuanto a la estructura de la obra, como se puede deducir de la figura 1, se desliga de la tradicional división en actos, optando por una disposición en capítulos (mucho más vinculado a la estructuración de un relato narrativo que al desarrollo de una pieza teatral). Sobre la escena se suceden veintidós cuadros motivados y accionados, por un lado, por los archivos heredados por los propios protagonistas (fotos, objetos, reliquias, una cinta de magnetofón, una cinta de súper 8, los legajos del juicio que el hermano de una de las actrices ha interpuesto contra su padre, cartas personales, libros, prendas de ropa, una tortuga, un coche de juguete, etc.) y, por el otro, por lo que la autora ha denominado *remakes* protagonizados por los dobles de riesgo de los padres de los actores, en donde se revivirán las historias pasadas (recreadas como reales, posibles o ficcionadas) que a los protagonistas les contaron sobre ellos.

PRÓLOGO	LAS MUERTES DE MI PADRE LAS 100 CARAS DE MI PADRE SUEÑO CON MI PADRE MI ABUELO, MI PADRE Y YO
CAPÍTULO 1: EL DÍA EN QUE NACÍ FOTOS DE INFANCIA LAS COSAS DE MI PADRE RELIQUIAS DE MI PADRE ÁRBOL GENEALÓGICO FOTOS DE JUVENTUD MI PADRE Y LA GUERRILLA CIENCIA FICCIÓN	CAPÍTULO 3: LO QUE ME QUEDA LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP LA TORTUGA DE MI PADRE SÚPER 8 EL JUICIO CONTRA MI PADRE LA ÚLTIMA CARTA LOS LIBROS DE MI PADRE FAST FORWARD/AUTOBIOGRAFÍAS EL DÍA DE MI MUERTE
CAPÍTULO 2: REMAKES UN DÍA EN LA VIDA DE MI PADRE EL EXILIO	

Figura 1: Estructura de la obra de teatro.

3.2. Archivos, infancias y memorias colectivas

Como se vio en el apartado anterior, el texto dramático y el montaje se aglutina en un proceso creativo colectivo de ensamblaje de recuerdos y archivos personales que conlleva una fase de investigación⁹ anterior en la que actrices y actores están involucrados e intercambian y comparten sus experiencias personales en una suerte de dialéctica de memoria colectiva y en donde se pudo dar tanto coincidencias generacionales como igualmente vivencias confrontadas. Esta metodología, según Jeftanovic, favorece la multiplicidad de tonos, registros y perspectivas que finalmente “trazan un arco de memorias” (2016: 181). Los archivos personales recuperados juegan, pues, un papel esencial y se articulan a modo de caleidoscopio.

Para Lola Arias, los “objetos se convierten en vehículos de transición desde la memoria personal a la memoria colectiva, y de esta manera dan paso a que emerjan nuevas narrativas donde los objetos [...] operan como máquinas del tiempo que se reinscriben en un lugar propio en el presente” (en Sosa, 2019: 23). Arias utiliza la escena de *La última carta* como metáfora perfecta para explicar qué significó para ella los archivos personales. En dicha escena, Carla le muestra al público como archivo la última carta que escribió su padre antes de ser asesinado, y comparte con ellos el siguiente recuerdo: “Esta carta se la escribió mi papá a mi mamá antes de ir a Monte Chingolo. Estuvo escondida veinte años adentro de una muñeca de trapo. Un día, yo quise leerla y con mi tía descuartizamos muñecas hasta que la encontramos” (Arias,

⁹ Para Henríquez Puentes et al. (2017: 123), la secuenciación de la investigación sobre los recuerdos está compuesta por una fase de selección, disposición, análisis e interpretación de la información, de tal manera que se pueda revisar críticamente los propios recuerdos para posteriormente restablecer lo que conformará la base de un recuerdo que acerque a los acontecimientos de la dictadura y a las emociones y pensamientos más íntimos originados en los entornos y circunstancias sociales.

2016: 59). En esa imagen de la carta de Carla escondida en una muñeca de trapo, Arias ve claramente lo que significó para el colectivo abrir un archivo personal: “destripar el pasado, hacer aparecer una historia dolorosa y muchas veces llena de ficción” (en Sosa, 2019: 23). De este modo, los archivos testimoniales se convierten en indicios o huellas de lo silenciado o ausente que retornan al presente mediante la representación o escenificación.

En otro de los cuadros (*La última cinta de Krapp*), se realiza una escenificación de la ausencia que se vuelve presente a través de la cinta de un magnetofón en la que se puede escuchar la voz del padre de uno de los protagonistas, Mariano. Ya desde el título de la escena, Lola Arias establece un guiño con la obra de teatro de título homónimo de Samuel Beckett, en donde Krapp, el protagonista, es un hombre mayor que tenía la costumbre de grabarse en su magnetofón a modo de diario personal. Lo interesante de la obra es que al final, el protagonista acaba grabando una cinta en la que narra al Krapp del futuro en el momento presente la experiencia de haber escuchado a su yo del pasado. Algo similar ocurre en esta escena, cuando el padre ya desaparecido del actor/personaje/hijo, llama por su nombre a su hijo e intenta reclamar su atención a través de la cinta de un magnetofón: “Mariano... a ver... *Papá*, decí, *papá*. [...] ¿Lo único que sabés vos es oír? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, ¿cómo te va? Hola. Mariano, ¿estás...? [...]” (Arias, 2016: 54-55). El Mariano-niño al que el padre ausente está llamando tiene en aquel momento la misma edad que en la actualidad tiene su hijo (que se llama también Mariano, y que es nieto del Mariano que habla en el magnetofón). Asimismo, Mariano/actor/personaje/hijo y también padre, a su vez, confiesa con tono melancólico que tiene la misma edad que la voz del padre del magnetofón, fundiendo en la misma escena (como se puede ver en la foto 2) tres generaciones de Marianos (abuelo presente gracias al archivo/hijo-padre/nieto-hijo). Pinta entiende que esta relación de ausencia intensificada por la voz del magnetofón del padre ausente, “revela un haber estado allí, una indicialidad” (2013: 714). El mismo funcionamiento se repite con el resto de archivos testimoniales que se van dando cita en la escena, es decir, atestiguan ausencias y silencios.



Foto 2: Detalle de la escena *La última cinta de Krapp* donde aparecen fusionadas las tres generaciones de Marianos¹⁰.

3.3. Posmemoria y teatro como proceso transformador

El término posmemoria aparece por primera vez en Marianne Hirsch (1997: 22), quien lo introduce como una manera de caracterizar a las segundas generaciones que, desde la distancia generacional, todavía poseen un tipo de memoria traumática condicionada por las narrativas que precedieron sus nacimientos y que hacen referencia a acontecimientos traumáticos que no pueden ni entender ni recrear. Hirsch utiliza las fotografías como un archivo significativo capaz de abrir conexiones con las memorias de las dos generaciones.

El caso de Arias puede perfectamente anclarse sobre el concepto de posmemoria, vinculada esta al modo de reminiscencia exclusiva de las segundas generaciones de víctimas de un trauma, aunque la dramaturga sostiene que no “existe una posmemoria sino [...] posmemorias en plural [...] que refieren a un tipo de memoria, fragmentaria y mediada [...]”. Las fotografías [...] conectan la memoria de ambas generaciones. Los actores se acercan a ellas como espías o detectives, indagando, dudando e interpretando” (en Sosa, 2019: 23). Estas “posmemorias en plural”, pues, engarzan múltiples formas de recordar, ya que no es lo mismo la memoria de Vanina, hija de un represor (policía encubierto durante la dictadura) que la de Carla (hija de un militante desaparecido) o la de Liza (hija de militantes exiliados) o la de Mariano (hijo de un periodista secuestrado y desaparecido). De igual manera, tampoco es lo mismo la memoria de los que eran demasiado pequeños en el momento traumático o de los que todavía no habían nacido cuando aquello ocurrió. Desde esta perspectiva, sobre el escenario se sirve de la memoria individual de los protagonistas y de esa polifonía de posmemorias para mostrar el nivel de conflicto sobre cómo la sociedad recuerda la historia.

¹⁰ Captura de pantalla del *teaser* de la obra alojada en: <https://lolaarias.com/es/my-life-after/> (Arias, 2009).

La dramaturga comprende que la única forma de contar la historia de un país —a través de las propias historias personales o enfrentadas de dos generaciones— es investigando sobre otra narrativa de memorias en plural dentro del espacio teatral como espacio mental que genera relatos comunes, saliendo del relato fosilizado, volviendo a la imagen del relato, trayendo a la presencia escénica una memoria caótica, fragmentaria, y conviviendo con el desacuerdo. Así, estamos ante una experiencia de teatro como algo transformador en tanto genera una distancia entre la persona y su propio relato que ayuda a entender a tomar una posición sobre su propia vida, que a veces tiene un efecto de empoderamiento. La herencia se convierte en una huella que Blejmar (2010: 3) concibe como una forma de construcción de la identidad de los protagonistas, que es capaz de armar relatos pero que no los determina. Esto los lleva a los propios protagonistas a plantear una lectura de sus propias biografías que responde “a una clara posición política, histórica y cultural, cargando de sentido (público) la exposición performática de su experiencia (privada)” (Blejmar, 2010: 3).

3.3.1. Formas del recuerdo: fotos intervenidas, memoria y performance

Ya anteriormente mencionábamos que, para Lola Arias, el uso de los archivos es una forma de evocación del pasado, y los actores/personajes se acercan a ellos como detectives o espías, con el firme deseo/necesidad de comprender(se), a través de la interpretación de estos restos arqueológicos que han exhumado de un tiempo anterior o apenas posterior a sus nacimientos. A esta interpretación se le suma también la evocación de emociones que estos archivos provocan y que producen desconcierto, ignorancia e incluso sorpresa, que quedan patentes sobre el escenario gracias a la manipulación/transformación que de ellos realizan. Es decir, estos archivos indiciales son en ocasiones intervenidos en escena por los propios personajes/actores, que interactúan con ellos a modo de cuestionamiento del relato contado por sus familiares. Esto les permite recobrar el derecho de reformular y participar activamente en la (re)construcción e incluso creación de un nuevo relato que ahonde en esa historia traumática que todavía no les ha sido accesible: se establece una mirada propia que entreteje el presente con los ecos del pasado en aras de construir su propia identidad. Morena Costa y Roja lo entienden como una generación que guarda una memoria “que se manifiesta en la búsqueda de un lugar propio en proceso de reconstrucción del presente y retomada del pasado” (2016: 119).

En el caso de la actriz/personaje Vanina, mientras comparte con el público su confesión (“Yo a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada” [Arias, 2016: 25]), otro de los compañeros al mismo tiempo interviene la foto para dejar patente la sorpresa y desconcierto que le produce de niña (y el trauma que arrastra de

adulta) el hecho de averiguar que su hermano es uno de los “hijos robados” durante la dictadura (compárense la foto-archivo original con la fotografía intervenida, fotos 3 y 4 respectivamente). Para Blejmar (2010: 5), las fotos intervenidas permiten la rememoración de esas sensaciones olvidadas o el descubrimiento en las fotos de nuevos sentidos a la luz del conocimiento que posee hoy.



Foto 3: Foto original utilizada por Vanina (Arias, 2016: 25).



Foto 4: Foto intervenida durante la escena de Vanina¹¹.

Los archivos intervenidos, procesados y reinterpretados por los protagonistas, abren intersticios que ponen en comunicación acontecimientos del pasado con el propio presente, un presente continuo que en cada función en la que se puso en escena este montaje, se adaptaba a las realidades cambiantes que fueron experimentando los actores/personajes durante la duración de este proyecto, equiparándose a la condición cambiante y efímera de la memoria. En el caso de Vanina, en la obra compartía con el público que su hermano, al descubrir que había sido un niño robado, interpuso un juicio contra el padre de Vanina (policía de la secreta). A lo largo de los años, las funciones fueron adaptándose al curso del juicio, generándose incluso la situación insólita de que no solo las circunstancias externas alteraban el montaje de la obra, sino que también el montaje de *Mi vida después* acabó interviniendo en el desarrollo del juicio, como se puede colegir de las dos versiones de diferentes montajes que podemos leer a continuación:

¹¹ Captura de pantalla del *teaser* de la obra alojada en: <https://lolaarias.com/es/my-life-after/> (Arias, 2009).

Memoria y testimonio de la dictadura militar argentina en el teatro documento: *Mi vida después* (2009) de Lola Arias

Versión de 2009

Cuando mi hermano descubrió que mi padre lo había robado, empezó un juicio contra mi padre. Ese juicio empezó hace cinco años y todavía no se resolvió. Si mi padre es declarado culpable puede pasar diecisiete años en la cárcel [...] (Arias, 2009).

Versión de 2016

Vanina: Cuando mi hermano se enteró de que mi padre lo había robado, inició un juicio contra él. El juicio duró siete años y en 2011 se dictó sentencia. [...]

Liza: [...] Y tu declaración ¿dónde está?

Vanina: Yo quería declarar, pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres. Pero yo insistí y finalmente me autorizaron. Uno de los argumentos que usó la cámara para autorizarme era que yo hablaba de esto en una obra de teatro. Fue la primera vez que una hija declaró contra su padre en un juicio así. [...] Le dieron dieciocho años de cárcel [...] (Arias, 2016: 57-58).

En otro de los cuadros de la obra, uno de los actores/personajes, Blas (el hijo del cura que colgó los hábitos), presenta el archivo (esta vez vivo) que ha heredado después de la muerte de su padre: una tortuga que, según su madre, tiene poderes proféticos. Motivados por dichos poderes proféticos, en cada función a la tortuga se le pregunta si habrá una revolución en Argentina o no y la respuesta que la tortuga dará en cada función será diferente (véase foto 5).

Blas: Mi mamá es astróloga y dice que las tortugas son seres milenarios que pueden predecir el futuro.

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?

Blas escribe en el piso SÍ y NO, y coloca la tortuga en el medio y luego la suelta para que camine hacia la respuesta (Arias, 2016: 55).

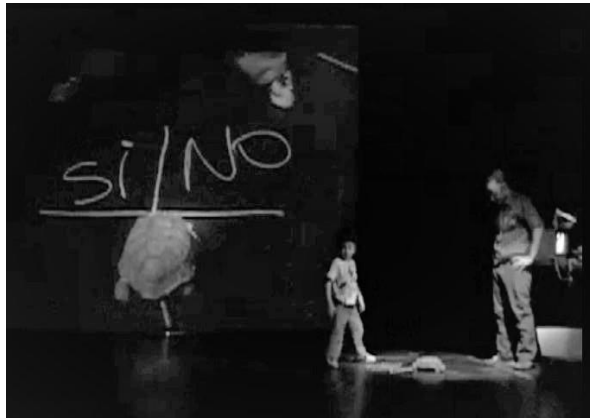


Foto 5: Momento en la que la tortuga decide si habrá o no revolución en Argentina en una de las funciones¹².

Finalmente, la presencia en la obra del hijo de cuatro años de Mariano favorece la idea de performatividad de la obra, pues deja abierta la posibilidad de lo imprevisto en cada función, justo en el momento del montaje en el que se apela al título de la obra *Mi vida después*, es decir, qué ocurrirá en el mundo cuando los protagonistas habrán muerto en un futuro cercano. Estos ahora se ubican en un momento temporal que todavía no ha sucedido (el futuro), al tiempo que ofrecen paisajes ridículamente apocalípticos o utópicos de la Argentina “después de su vida”, mientras el pequeño va disparando a la cara de los protagonistas con una pistola de agua. Según Hernández, en este cuadro final “el documento queda como un elemento de conexión con la generación pasada, pero se expresa a la vez la inestabilidad de su supervivencia en un futuro incierto [...]. ¿Quedará después el niño para contar otras versiones de la historia?” (2011: 125). El pasado, presente y futuro acaban fundiéndose teatralmente sobre el escenario como la única manera de resolver la tensión que supone la imbricación de los tres tiempos en el mismo espacio teatral.

3.3.2. Herencias: *remake* y doble de riesgo

En la estructura de *Mi vida después*, el capítulo tres llevaba por título *Remakes*, y en él Arias propone que cada uno de los personajes/actores lleven a cabo una *remake* de escenas del pasado que le sirvan para poder comprender el futuro y cuestionar al mismo tiempo su herencia. Se convierten en el doble de riesgo de sus padres al “disfrazarse” con sus ropas heredadas y representar su propia historia familiar. De hecho, Carla confiesa antes de empezar a compartir con el público las numerosas

¹² Captura de pantalla del *teaser* de la obra alojada en: <https://lolaarias.com/es/my-life-after/> (Arias, 2009).

versiones que le contaron sobre la muerte de su padre que “si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo” (Arias, 2016: 43).

No obstante, la idea que Lola Arias tiene de *remake* no se entiende únicamente como volver a hacer algo del pasado, sino (y, sobre todo) de hacerlo de manera diferente: hijas e hijos tienen la oportunidad de cuestionar todo el discurso heredado del pasado, de reinterpretarlo y, ante todo, con su versión mejorada, de ofrecer a las futuras generaciones una versión diferente. De hecho, Blejmar ve en la *remake* que “la idea de transmisión generacional no está vencida y es deseable si de ese pasado tomamos lo que de presente todavía reconocemos en él” (2010: 16). Ante todo, la idea de *remake* y doble de riesgo hacen referencia a la posibilidad de experimentar el pasado de sus padres, transitándolo de manera diferente en busca de su propio lugar en el presente, de su propia voz, de su propia identidad. Y en este proceso de búsqueda, Carla intervendrá y cuestionará el discurso heredado de su familia y, como el doble de riesgo de su padre, reconstruirá las diferentes versiones de la muerte de su padre guerrillero; Blas se vestirá con la sotana de su padre representando cómo cree que sería la vida de seminario de este; o Liza actuará las circunstancias en las que sus padres se exiliaron de Argentina.

Las ideas de *remake* y doble de riesgo junto con la de performatividad, que ya analizamos en el apartado anterior, le permiten a Lola Arias crear un montaje lleno de posibilidades de múltiples caminos que conduzcan al pasado y al futuro. Como explica Hernández, la

memoria truncada y fragmentada es [...] transmitida por las múltiples posibilidades de interpretación de la memoria que se obtiene de segunda mano. Aquí las memorias y el documento se relacionan con la *remake* y el azar para comprobar la fragilidad de la misma, pero a la vez refuerzan la idea del repertorio como agente vivo y único del archivo (2011: 124).

4. Conclusiones

Lola Arias y su trabajo difumina la trama de la dictadura argentina para resignificar la identidad del discurso testimonial y acercarse al fenómeno de la violencia desde la dificultad de la experiencia del duelo y el complejo proceso de la recuperación de la memoria en una reconstrucción paralela de memoria e identidad, que permita desanclarse del pasado para construir una necesaria visión del futuro. Estamos ante un relato polifónico de historias personales actualizadas que culmina en una síntesis de lo plural, en un relato reelaborado que le pertenece a una generación fragmentada que se mira a sí misma para reconocerse al final.

La propuesta de la dramaturga traza, como sostienen Morena Costa y Rojo, un “nuevo mapa de lo sensible” capaz de cartografiar “lo visible y lo decible en cada momento, en cada tiempo y en cada contexto familiar, estableciendo las relaciones

entre los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir o representar de cada momento histórico y biográfico, ahora explícitamente entrelazados” (2016: 120-121). Como resultado, los protagonistas de *Mi vida después* junto con la directora construyen un tejido escénico que da cuenta de un pasado actualizado y mucho más complejo, en el que tiene cabida un número mayor de personajes que en la primera versión del relato heredado o de la historia oficial a la que tuvieron acceso. Desde el montaje se plantea, ante todo, una construcción coral de la memoria donde se ensamblen recuerdos y archivos personales activados desde la operatoria de la *remake* y doble de riesgo. Para Larraín George, Arias es capaz de construir “un espacio biográfico no ficcional que, a través de la historia íntima y mínima de unos cuantos actores, logra poner en metonimia la historia de todo un país” (2013: 86).

Desde su teatro, Arias asume una actitud comprometida, en tanto manifiesta su pretensión de que los espectadores tomen conciencia sobre la necesidad de recuperar la memoria colectiva y la propia identidad. Con su propuesta, otorga al teatro la capacidad de dar visibilidad a los conflictos, de detectar y desarticular las políticas de sometimiento. Como ella misma expuso:

he trabajado sobre las huellas que pasados traumáticos disímiles imprimen en la vida contemporánea para lograr poner en escena las resonancias actuales de las dictaduras latinoamericanas de los 70. [...] Mis maquinarias teatrales funcionan como experimentos sociales [...] [donde] los protagonistas reales de aquellos acontecimientos traumáticos logran producir narrativas de lo público que atentan contra todo archivo oficial. [...] Por eso en mi trabajo no hay narrativas únicas en escena, sino huellas de conflictos sin resolución. La memoria se inscribe en el presente como parte de un proceso constante de reescritura y reinención. Los fragmentos del pasado que parecerían enterrados contraatacan para interpelar al espectador con un nuevo sentido de responsabilidad transnacional (en Sosa, 2019: 24).

Referencias bibliográficas

- Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir books.
- Arias, Lola (2009). *Mi vida después*. En línea. Asequible en: <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>, fecha de consulta: 05-07-2022.
- Amaro, Lorena (2014). Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena. *Revista Dossier*, 26. 35-41.
- Arendt, Hannah (1969). Introduction. Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books. 45-97.

Memoria y testimonio de la dictadura militar argentina en el teatro documento: *Mi vida después* (2009) de Lola Arias

- Benjamin, Walter (1969). *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Schocken Books.
- Blejmar, Jordana (2010). Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 9. 1-19.
- Díaz, Silvina (2016). El relato de la memoria en el teatro de Buenos Aires. *Dirāsāt Hispanicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 3. 7-21.
- Ennis, Juan Antonio (2011). Medios de memoria y legibilidad de la historia. *Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 16. 19-50.
- Henríquez Puentes, Patricia *et al.* (2017). Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de Concepción. *Nueva revista del Pacífico*, 66. 115-132.
- Hernández, Pablo (2011). Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, 45(1). 115-128.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Jeftanovic, Andrea (2016). Archivo, infancia y memorias corales en *Kinder* de Francisca Bernardi y Ana Harcha y *El año que nació* de Lola Arias. *Revista Nuestra América*, 10. 179-191.
- Larraín George, Javiera (2013). Quiero saber de ti. Háblame de tus padres. Lola Arias y la experiencia performática del biodrama, a través de *Mi vida después* y *El año en que nació*. En: *V Congreso Internacional de dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. 79-86.
- Morena Costa, Julia – Rojo, Sara (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza. *Caracol*, 12. 100-123.
- Pinta, María Fernanda (2013). Efectos de Presencia y Performance en el teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3). 706-723.
- Sosa, Celia (2019). Lola Arias y el teatro como transformación: Desde los ojos del otro. *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*, 356. 120-124.
- Tellas, Vivi (2002). Biodrama: descripción del proyecto. *Comienza el Ciclo "Biodrama"*, Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires, 30. 1-2.
- Vivanco, Lucero de – Fabry, Geneviére (2013). Introducción. Las memorias y la tinta. En: Vivanco, Lucero de (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 13-29.
- Zambra, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.