

Posmemoria performática en el teatro de Lola Arias



Susana Tarantuviez

Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO - CONICET
sutarantuviez@hotmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2022. Fecha de aceptación: 10/05/2022

Resumen

La obra *Mi vida después* de Lola Arias nos permite explorar las características del teatro performático así como la noción de “posmemoria”, nos estimula a preguntarnos por la función estético-política del teatro, en tanto vehículo para recuperar experiencias colectivas, y nos ofrece una mayor comprensión del modo en que las artes escénicas contribuyen a conocer las experiencias históricas y las prácticas artísticas que las reelaboran.

■ **Palabras clave:** Lola Arias, teatro performático, memoria, posmemoria, *Mi vida después*

Performative Postmemory in the Theatre of Lola Arias

Abstract

The play *My Life After* by Lola Arias allows us to explore the characteristics of performative theatre as well as the notion of “postmemory”, prompting us to ask ourselves questions about the aesthetic-political function of theatre as a vehicle to recover collective experiences and offering us a greater understanding of the way in which the performing arts contribute to knowing the historical experiences and the artistic practices that re elaborate them.

■ **Keywords:** Lola Arias, performative theatre, memory, postmemory, *My Life After*

Para quienes conocen la producción teatral de Lola Arias, como *Mi vida después* (2009), que lleva a escena los recuerdos de la generación que transcurrió su infancia en dictadura, o *Campo minado* (2016), obra teatral y luego película, titulada *Teatro de guerra* (2018), que indaga en las consecuencias más íntimas de la guerra, en la relación entre experiencia bélica y ficción, en las formas de representación de la memoria, saben que su poética está enmarcada en una poética calificada de performática, “una puesta

en escena convertida en performance, es decir, en acción pura, en constante devenir” (Trastoy, 2013: 21). Sin embargo, cabe recordar que el teatro de Arias presenta también otras modalidades estéticas. Por ejemplo, en su primera etapa de producción, Lola Arias adhiere a un modelo dramático más tradicional que performático y en su textualidad se destaca un lirismo genuino, como en su obra *La escuálida familia* (que es su primer estreno, en el año 2001), donde la cotidianeidad de la vida familiar y de las relaciones afectivas está atravesada por los tópicos trágicos de “la venganza del excluido, el duelo entre hermanos, la violación de la virgen, los cadáveres despedazados o devorados como resultados de una política atroz” (Arias, 2001: 54). En *La escuálida familia* (LEF), el lirismo recorre tanto los diálogos de los personajes como las acotaciones que, en lugar de ser indicaciones descriptivas sobre el ambiente y las acciones (como es usual en las dramaturgias tradicionales), se constituyen en secuencias poéticas con imágenes literarias de gran intensidad, metáforas y símbolos. Por ejemplo, los títulos de las escenas de LEF son sintagmas de extrema fuerza visual (tales como “Las tetas y el hambre”, “Un gran ataúd en medio de la nieve”, “La suicida y la parturienta”) o simbólica (como “La libertad tiene forma de escopeta”).

Con respecto a este lirismo de sus textos dramáticos, en su poética explícita (volcada en una entrevista de 2001 realizada con motivo del estreno de *La escuálida familia* y que acompaña la publicación de la obra), Lola Arias afirma:

LEF surgió como el resto, la desmesurada coleta de un poema –el del prefacio–. Esos versos deliberadamente trágicos fueron la matriz de la obra. A partir de ellos fueron posándose personajes que, en principio, era tan sólo la fascinación de un nombre –Luba, Lisa–, un rol –padre, madre– o un atributo –reo. Y luego, devinieron perfecta máquina familiar [...] ¿La última o la primera familia del principio o el fin del mundo? ¡Tan sólo los sobrevivientes de una rara catástrofe!: pobres, escuálidos y deseosos (Arias, 2001: 54).

Arias también explicita el tipo de cruce que se produce entre su teatro y su poesía (en este caso, su libro de poemas *Las impúdicas en el paraíso*):

Entre LEF y mi poesía hay continuidad y contagio. Entre una y otra se desplaza un diccionario de las palabras predilectas que es un valijín de obsesiones. Se puede leer en *Las impúdicas en el paraíso* una proto-versión de LEF. En *Las impúdicas* ya se perfila la obsesión por el artefacto familiar, la orfandad, la nieve, el amor incestuoso, el humor como extremo de lo trágico (Arias, 2001: 57).

Por otra parte, en LEF, el dominio de lo político está circunscripto al universo cerrado de una familia (padre, madre, dos hijas), en la que se develan las redes del poder. Según Arias, “Si el teatro es pura condensación y economía, en los roles de parentesco se exhiben todos los vericuetos del poder” (2001: 54) y “los cadáveres despedazados o devorados [son los] resultados de una política atroz” (2001: 54). Con respecto a los recursos teatrales, o procedimientos estéticos, cabe señalar que en LEF hay una exhibición del mecanismo teatral, humor, desmesura y experimentación con lo que Arias denomina “apareamiento de géneros”. En efecto, en LEF hay “restos de otros géneros: un poema, fragmentos de un diario, una carta” (Arias, 2001: 55).

En obras posteriores, su poesía seguirá presente mediante varios poemas intercalados en el texto dramático, como sucede en *Striptease*, una de las piezas que conforman su *Trilogía*, estructurada alrededor de una suerte de metafísica del amor. Los textos de la *Trilogía* poseen una hondura lírica excepcional entre la producción de sus contemporáneas, así como diálogos que plantean con agilidad y maestría temas tales como la alienación en la sociedad de consumo, la posibilidad/imposibilidad de los vínculos afectivos, la otredad, la incomunicación, el suicidio, la maternidad, lo onírico. Su

reconocida modalidad performativa aparece con énfasis a partir de esta *Trilogía* de 2004/2005 (conformada por *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*, tres obras publicadas en 2007).

Ahora bien, cuando hablamos de teatro performático, destacamos que en él predomina la presencia por sobre la representación, que hay una experiencia compartida más que comunicada y que se destaca más el proceso que el resultado, la manifestación más que la significación y la energía más que la información (Lehmann, 2013: 149). Algunas características clave del teatro performático que encontramos en las obras de Lola Arias son:

-*simultaneidad* gracias a la cual el entramado orgánico de los elementos se convierte en algo plástico, de tal manera que lo que se presenta de modo simultáneo (material audiovisual, música en vivo, desempeño físico de los *performers*, especialmente danza) conforma una puesta en escena que se debe aprehender de forma fragmentaria;

-*sobreabundancia*: se trata de una escenografía saturada de todo tipo de objetos (como las ropas de los padres desaparecidos en *Mi vida después*);

-*musicalización*: se privilegia la música al punto de generar una semiótica auditiva. En la *Trilogía* se entreteteje el lenguaje de la música, al que también recurrirá en su producción posterior, no solo por la presencia (por ejemplo, en la pieza *El amor es un francotirador*) de una banda de rock que “toca a todo volumen” en un espacio paralelo, sino también porque en la obra los personajes cantan varias canciones;

-*dramaturgia visual* que recurre a pantallas donde se proyectan videos en simultáneo;

-*corporalidad*: el teatro de Arias se enfoca particularmente en el cuerpo del actor y su potencia física: el cuerpo exhibe su intensidad y su potencial gestual, externaliza tensiones internas y pulsiones (como en la escena del malambo de *Mi vida después*). Esta corporalidad no representativa se destaca también en *El amor es un francotirador* (2008), donde el borde entre lo que sucede y lo que se representa se borra cuando los *performers* lloran, besan, dan cachetadas, cantan, “actúan el deporte de los sentimientos”. Se trata de una poética de la presencia, no exenta de ritualidad;

-incertidumbre entre la *realidad* y el *acontecimiento teatral* debido a la irrupción de lo real. El ejemplo más patente de esta característica aparece en *Striptease* (también parte de la *Trilogía*), una de las primeras obras de Lola Arias donde se pone en jaque la representación. Aquí la corporalidad no es representación, sino presentación: en esta obra hay un bebé en escena, lo cual implica la ruptura completa de la ficción (el bebé es pura presencia). Dice Arias (2007): “El bebé es el accidente en el medio del orden, lo real en combate con la representación. El bebé dice todo el tiempo ‘esto no es teatro’, pero a la vez ella está dentro de la ficción, y cuando el texto se proyecta sobre ella las palabras se vuelven puro acontecimiento” (84). El bebé en escena es una amenaza a la representación, una suerte de boicot al devenir predecible de la puesta. Al respecto, señala Lola Arias:

En la puesta en escena me interesó ir más lejos en relación a lo real; es decir, poner en riesgo la ficción. La obra del bebé es la más radical en ese sentido. Estoy atentando contra mi propio texto, porque el bebé puede llorar toda la función y no hay texto; es como tomar un riesgo real extremo, porque me interesa algo más que la enunciación del texto, que es la experiencia en sí; es decir, como espectadora, cuando estoy viendo un bebé en escena, me pasan un montón de cosas que tiene que ver con lo que está fuera de control, lo que es real, lo que es puro acontecimiento que da otro tipo de emoción y de predisposición. (Arias, en Pinta, 2008, 6).

A modo de síntesis parcial, podemos afirmar que, en el teatro performático de Lola Arias, el actor deviene creador de sentido (en el marco de una “dramaturgia escénica

de la actuación”), la representación se vuelve puro acontecer y acción, la escena está centrada en las acciones e imágenes más que en el texto y la percepción del espectador se ve atravesada por los lenguajes de las tecnologías y por las emociones reales expresadas en el escenario.

Esta apuesta por la performatividad se eleva en *Mi vida después* (2009) y en *El año en que nació* (su *remake*, realizada en Chile, en 2012), donde los personajes son actuados por hijos reales de personas que sufrieron la dictadura, por lo que los actores y actrices actúan de ellos mismos:

Aunque haya un claro trabajo de dramaturgia, lo que se presenta ante el espectador no son personajes, sino papeles de personas reales que exacerbaban, recortaban, resaltan, remontan memorias de sus vidas, ahora traídas a un escenario y a una obra ficcionalmente elaborada. Eso eleva a la última potencia el juego doble de creer y de dudar de la “realidad” de la memoria misma, pues, al contar una y otra vez el hecho, recordarlo y recortarlo, hay una gran dosis de invento y olvido asumido y puesto en escena. El jaque a la objetividad de la memoria estetizada en la pieza nos muestra las marcas y cicatrices del tiempo en lo mnemónico. Recontar, en este montaje, es un acto declaradamente del presente. (Costa y Rojo, 2016: 115)

Cabe aclarar que si bien *El año en que nació* es una *remake* de *Mi vida después*, se construye desde un lugar de conflicto distinto, debido a las posturas antagónicas que presentan sus personajes. En efecto mientras que en Argentina hay un discurso legitimado políticamente sobre la cuestión de los, desaparecidos, que predomina por sobre el negacionismo de la derecha, en Chile existe una fuerte disputa entre los defensores y los detractores de Pinochet, y los descendientes de quienes vivieron su juventud en dictadura portan y expresan memorias opuestas sobre el pasado reciente.

El año en que nació y *Mi vida después* son *textos gemelos*, pues ambos parten del mismo concepto, que desarrollan de manera similar mediante los mismos procedimientos escénicos. Sin embargo, la confrontación radicalizada que manifiestan los relatos sobre la dictadura chilena marca la diferencia entre los dos procesos creativos. Así lo explica la autora: “Los seis protagonistas de *Mi vida después* están de acuerdo en cómo contar la historia. En *El año en que nació* hay once actores que no consiguen dar una versión común, consensuada, de la dictadura chilena” (Arias, 2016: 13-14).

En esta obra, si bien todos los *performers* contribuyen a reconstruir la historia de los demás, no cesan de discutirla, debatirla y refutarla. Arias considera que esta polémica sin resolución convirtió a *El año en que nació* tanto en un experimento social de encuentro entre hijos de víctimas y de victimarios, como en un reflejo de la sociedad chilena. Además, se muestran otros aspectos de conflictividad social que no están presentes en *Mi vida después*, tales como la clase social y el color de piel.

Es necesario recalcar que, tanto en *Mi vida después* como en *El año en que nació*, los actores son hijos reales de personas que vivieron durante la dictadura. Dice Arias:

Pero como no eran personajes sino personas, participar del proyecto implicaba para ellos un salto al vacío. Tenían que querer contar su historia, hacerles preguntas incómodas a sus padres, confrontarse con la historia de los otros, mostrar sus secretos familiares ante un público distinto cada noche (2016: 11).

Ambas obras se incluyen en los procesos de rememoración histórica desarrollados en la región durante las últimas décadas: “La experiencia traumática del terrorismo de Estado en los países del Cono Sur ubicó a partir de los años ochenta la problemática de la memoria, y fundamentalmente la de las políticas de la memoria, en el centro del

debate político, la reflexión cultural, la práctica artística y la investigación académica” (Rosano, 2017: 160). En efecto, *Mi vida después* y *El año en que nació* se entretajan en la red de los discursos sobre la memoria que tomaron protagonismo durante las postdictaduras latinoamericanas; en Argentina, especialmente a partir de 2003, cuando los organismos de derechos humanos y la lucha por *memoria, verdad y justicia* encontraron finalmente respuestas positivas en las políticas implementadas por el gobierno de Néstor Kirchner, tales como el impulso a los juicios por delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura y la fundación, en 2004, del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, entre otras medidas.

Mi vida después se instaura como un retrato generacional de quienes transcurrieron su infancia en dictadura y pone en escena sus recuerdos, tanto los referidos a la vida familiar como al contexto histórico: “*Mi vida después* es un 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 (Lolas Arias, 2016: 10)”. En la rememoración que hacen los personajes se imbrica lo privado y lo público y esta unión se enfatiza en el final (por ejemplo, en la penúltima escena, “Fast Forward / Autobiografías”), cuando los actores cuentan lo sucedido en diversos años de la postdictadura, mediante un dato histórico y otro personal, unidos en la misma cronología (tal como lo habían hecho en la primera escena, pero con fechas de su infancia): “*Blas: 1989. Hiperinflación. Cae Alfonsín. Menem presidente. Casi me ahogo en el mar y me enamoro del guardavidas*” (Arias 2016, *MVD*: 63). Arias ya había desarrollado esta idea de imbricar ficción y autobiografía en la escritura de *El amor es un francotirador*, tal como explicita en el “Bonus trac” de su *Trilogía*: “Durante el proceso de la escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices. La vida del actor no debía ser negada por la ficción sino absorbida por ella” (Arias, 2007: 2).

Lolas Arias se vale de recursos propios del teatro testimonial, o teatro *verbatim*, en *Mi vida después*: los testimonios conforman la estructura de la obra, su unidad de sentido está dada por las historias de vida de cada uno de ellos (relacionadas con un período histórico bien definido), los videos y fotografías que se muestran otorgan veracidad a sus relatos, cuyo enunciatario directo es el público. Así, en cuanto a las elecciones estilísticas de este período de producción de Arias (desde 2009), estas le otorgan a su teatro rasgos propios de la estética del documental, incluso desde la idea de partida: “*Mi vida después, El año en que nació y Melancolía y manifestaciones* conforman una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, films, textos, recuerdos” (Arias 2016: 9). Y este uso de material documental provoca una intensa transdiscursividad, ya que el discurso teatral se impregna de otros discursos, provenientes tanto de la historiografía como del ámbito judicial (con el intertexto de un expediente, por ejemplo), del género lírico y del epistolar, en una red transdiscursiva que posee consecuencias estéticas y políticas relevantes:

En el montaje de Lola Arias, los documentos son intencional y explícitamente alterados, mezclando el archivo con el acto escénico presente a partir de la perspectiva de los *performers*. Esa junción entre documento e intervención escénica, a la vez que representa una potencia de lo real, también propone el uso de archivos y documentos de forma desacralizada (Costa y Rojo, 2016: 11).

Arias establece en esta obra un diálogo con los detenidos-desaparecidos a través de sus palabras, plasmadas en grabaciones y textos recuperados del acervo familiar (libros, diarios, cartas), así como objetos personales (fotos, fragmentos de videos, proyecciones y hasta sus ropas) que, puestos sobre el escenario, se convierten en índices de la ausencia/presencia de los muertos. Aquí predomina la *presencia*: los

objetos no están en lugar de otra cosa a la manera de símbolos, ni en función analógica o metafórica, sino que están en escena porque pertenecen a la historia narrada o porque son funcionales a la puesta en escena.

Otros recursos empleados en *Mi vida después* que cabe destacar son el abundante material audiovisual, el uso del espacio en todas sus posibilidades, el protagonismo del vestuario, la presencia de objetos cotidianos, la música en vivo y grabada (Cfr. Brownell, 2009: 2). Estos variados recursos producen una gran riqueza estética, pero están destinados a producir una única dirección de sentido, ya que todos ellos están empleados en función de construir el vínculo entre los *performers* y sus memorias, que se demuestran imprecisas y a menudo “*de segunda mano*: “Mariano: Un domingo mi padre estaba en el taller con su compañero Pirucho y lo secuestraron en un gran operativo de las fuerzas armadas. Después nunca supimos más nada de él. [...] Yo no me acuerdo si lloré porque no tengo muchos recuerdos de esa época” (Arias, 2016, *Mi Vida Después*: 54). Dado que hay distintas interpretaciones posibles de la vida de padres y madres que ya no están, se produce un diálogo entre pasado y presente en el cual el pasado termina siendo una ficción, un relato que se reinterpreta una y otra vez, pues se trata de recuerdos *vicarios*, es decir, es la memoria de las experiencias de otras personas. En efecto, los personajes han vivido indirectamente las historias que (re)presentan. Su ausencia de certezas hace que, por ejemplo, la reconstitución de los hechos vaya cambiando, como en el caso de uno de los personajes, Carla, que imagina una muerte heroica para su padre, un joven militante, en la cual él alcanzaba a tomar la pastilla de cianuro, pero luego descubre que en realidad fue tomado prisionero y fusilado. En la escena “Las muertes de mi padre”, Carla dice: “En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca” (Arias, 2016: 43). Las voces de su madre, de su abuela y del partido (a través de una carta) aparecen en la narración de Carla: “mi madre me dice”, “mi abuela dice”, “una carta [...] donde decía” (Arias, 2016: 44).

Ahora bien, tanto en *Mi vida después* como en *El año en que nací* surge como clave de lectura la cuestión de la *mediación*, entendida como una relación indirecta entre la experiencia política y su representación artística: ni la dramaturga ni los *performers* protagonizaron la experiencia que muestran/relatan en escena, sino que la han obtenido de los relatos familiares. Tal como hemos visto, se trata de piezas creadas a partir de procesos de rememoración de traumas históricos, pero basados en *recuerdos vicarios*, o *posmemoria*, es decir, en la memoria de las experiencias que atravesaron otras personas, no en las propias vivencias. Esta noción se usó en un primer momento para referirse a la relación entre los hijos e hijas de quienes sobrevivieron a la *Shoá* y los recuerdos de sus padres y madres, pero más tarde, y hasta la actualidad, se emplea para describir la memoria que mantienen las generaciones posteriores a otros traumas colectivos. Esta memoria vicaria ha aparecido en diversos contextos; en Argentina lo hace primero y predominantemente en la novelística de la denominada *segunda generación de postdictadura* que presenta claramente esta mediación, es decir, una relación indirecta entre la vivencia y su composición literaria. Se trata, entonces, de vivencias que se conocen solo a través de los relatos, las imágenes, los objetos transmitidos por generaciones precedentes.

En cuanto al conflicto que se entabla entre relato y realidad, es paradigmática la declaración del personaje de Vanina, la hija de un apropiador: “Toda mi vida se transformó en una ficción. Mi hermano no es mi hermano, mi madre no es la madre de mi hermano y mi padre tiene muchas caras para mí” (Arias, 2016: 45). Además, a diferencia de un relato de corte histórico tradicional, donde existe una separación nítida entre el sujeto y el objeto, donde el sujeto enuncia desde un lugar ajeno, aquí sujeto y objeto se funden, y el lugar de la enunciación es, en definitiva, el cuerpo social, encarnado, en una de las escenas, en el cuerpo del bailarín de malambo de *Mi vida después*:

Pablo: Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes. [...] 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 pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo (Arias, 2016, MVD: 48).

En *Mi vida después* se destaca el tono nostálgico, melancólico, intimista, de quien rememora su infancia, aunque quebrado rotundamente por las escenas de expresión corporal, como el entrenamiento físico que los actores realizan en la escena “Mi padre y la guerrilla”, el baile, la música, o la corrida agotadora del final.

Para lograr un mosaico de perspectivas, la dramaturga evitó escoger solo a hijos de militantes de izquierda, decisión que explicita en el prólogo, titulado “Doble de riesgo”, que escribió al publicar, en 2016, el libro que recoge los textos de *Mi vida después*, *El año en que nació* y *Melancolía y manifestaciones*, en el cual también explica la génesis y el proceso creativo de cada obra. Dice Arias: “Finalmente elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto” (Arias, 2016: 10).

Los personajes de *Mi vida después* construyen *el álbum de una época* apropiándose de las voces de sus padres para narrar la experiencia que vivieron como testigos de corta edad, o que solo oyeron contar a otros familiares, y también actuando algunos momentos en las vidas de sus padres (como en la escena de “Remakes”), y así se va reconstruyendo la *novela* familiar de cada uno, al mismo tiempo que se revisa la historia nacional. Esta polifonía textual donde las voces de los hijos son también las de sus padres nos permite no solo acceder al contexto histórico de la última dictadura argentina (1976-1983), sino también a la (re)presentación del trauma colectivo y transgeneracional que produjo ese contexto: “El trauma histórico es un trauma colectivo infligido a un grupo de personas que comparte una identidad o afiliación; se caracteriza por el legado transgeneracional de los eventos traumáticos experimentados y se expresa a través de diversas respuestas psicológicas y sociales”. (Padura Cante, 2020: 32).

Si bien los recuerdos de cada persona son subjetivos y selectivos, el discurso de la memoria colectiva establecida mediante los diversos procesos “oficiales” de rememoración histórica -en Argentina, desde la publicación del *Nunca más* (en referencia al informe final, finalizado en 1984, de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) sobre la violación a los derechos humanos durante la dictadura) en adelante- funciona como intertexto de esos recuerdos y los encuadra en la memoria social. Se entrecruza así realidad y ficción, vida personal y colectiva, historia individual e historia del país, en una red de significados que Arias menciona en el programa de mano del estreno de *Mi vida después*:

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? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

Este cruce entre lo individual y lo colectivo planteó una faceta adicional durante el desarrollo del proyecto artístico: algunos de los actores vieron modificadas radicalmente sus vidas reales debido a la obra. Por ejemplo, la Justicia le permitió declarar a Vanina en contra de su padre, apropiador de su hermano, porque ya hablaba del delito en una obra de teatro; Carla y Pablo se conocieron en los ensayos y luego se casaron.

A modo de conclusión

En nuestra memoria conviven los recuerdos de vivencias que hemos experimentado en persona con memorias vicarias de sucesos ajenos que nos han sido transmitidos por los relatos de otras personas, por la historiografía, la literatura, el arte, los medios de comunicación. Así, lo individual convive con lo colectivo, lo privado con lo público de nuestras experiencias, y la memoria se nos revela como un proceso cognitivo extraordinariamente flexible, maleable y, por lo tanto, a veces frágil y vulnerable. Pero el proceso de hacer memoria, especialmente cuando se realiza a través del arte, permite recuperar los múltiples matices del yo individual y social, de la intimidad del sujeto y de la identidad colectiva. En particular, las artes escénicas constituyen un espacio privilegiado para mostrar las relaciones entre el presente y el pasado, para dar testimonio de experiencias propias y ajenas y también para descubrir otras esferas de la memoria y de la realidad, representando los conflictos sociales y la manera en que lo privado está atravesado por lo público, por lo político y por las relaciones de poder del campo social.

Al abordar la memoria del terrorismo de Estado en su obra *Mi vida después*, Lola Arias se inscribe en una línea macropolítica del teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX que se inauguró con el movimiento *Teatro Abierto* en la década de 1980 y continuó con el ciclo *Teatro x la Identidad* en el siglo XXI. La obra fue estrenada en 2009, en el marco de los procesos de reconstrucción histórica que habilitaron los gobiernos kirchneristas, y puede considerarse no solo un hecho artístico, sino también una herramienta para construir memoria sobre la última dictadura cívico-militar en Argentina. En *Mi vida después*, Lola Arias dialoga con el discurso social hegemónico sobre el terrorismo de Estado, a la vez que desdibuja los límites entre ficción y realidad, la frontera entre la elaboración artística y la experiencia fáctica. A lo largo de las diferentes escenas se desarrollan historias familiares atravesadas por la represión institucional y se representa la derrota del proyecto político del progresismo argentino, encarnado en los militantes setentistas, a la vez que se va transitando estéticamente la reparación de una pérdida personal y colectiva fundacional, a través de la (de)(re) construcción de la memoria histórica. Mediante los cruces entre los fragmentos de las microhistorias individuales llevadas a escena y la macrohistoria nacional, Arias logra armar una memoria colectiva que no se pretende invariable ni absoluta. Los fragmentos vívidos de historia que componen la obra crean un tejido discursivo complejo, tanto por su propio carácter fragmentario como por los diversos discursos que son parte de la trama. Así, esta obra ofrece una manera distinta de mostrar y narrar aspectos de la vida durante la dictadura, mediante la representación teatral de la juventud de un grupo de personas, a cargo de los hijos e hijas de esas mismas personas. En efecto, los personajes se instauran como sujetos que quieren conocer la vida de sus padres durante la década de 1970 y se preguntan sobre el carácter de su existencia, o incluso la juzgan, emitiendo críticas ante las conductas que no comparten, como sucede cuando Liza muestra fotos de su familia: “*Liza: 1978. Tres años antes. Mis padres y mi hermana mayor en México festejan que Argentina salió campeón del Mundial de Fútbol. Yo no sé por qué celebraban si sabían que los militares usaron el Mundial para ocultar sus crímenes*” (Arias, 2016: 32).

Mi vida después de Lola Arias plantea un trabajo de *posmemoria*, entendida como una relación indirecta entre la experiencia política y su rememoración, responde a los cánones estéticos propios de un teatro performático y nos ofrece la oportunidad de preguntarnos por la función estético-política del teatro, en tanto vehículo para recuperar experiencias colectivas, y de obtener una mayor comprensión del modo en que las artes escénicas contribuyen a conocer las experiencias históricas y las prácticas artísticas que las reelaboran.

Bibliografía

- » Arias, L. (2001). *La escuálida familia*. Buenos Aires: Libros del Rojas, con entrevista a la autora de Jorge Dubatti, pp. 53-62.
- » Arias, L. (2007). *Trilogía (Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador)*. Buenos Aires: Entropía.
- » Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- » Brownell, P. (2009). “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10, 1-13, [en línea]. Consultado el 06-07-2018, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9333>
- » Costa, J.M. y Rojo, S. (2016). “Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nací*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza”, *Caracol 12 / Dossiê*, 100-123.
- » Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- » Padura, L. y Cante, L. (2020). “*Deconstrucción histórica en Regreso a Ítaca*”. *Revista Ístmica*, 25, 29-44.
- » Pinta, M.F. (2008). “Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias”. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 4 (7), [en línea]. Consultado el 06-07-2018, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9443>
- » Rosano, S. (2017). “*Efectos transmediales en las construcciones de memoria*”, *El taco en la brea* (Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias-CE-DINTEL- FHUC / UNL), 4 (6), 158-173.
- » Trastoy, B. (2013). “Teatro posdramático: problemas de teoría y crítica”. *Boletín GEC*, 2013 (17), 15-24.w